

Г. В. ПОНОМАРЕВА

ЖИТИЙНЫЙ КРУГ ИВАНА КАРАМАЗОВА

В Иване Карамазове, давно ставшем в нашем сознании классической фигурой отрицателя и бунтаря, еще немало остается найти и увидеть. Увидеть проступающие в нем черты житийного человека — значит переориентировать в точном смысле представление о его богоборчестве, которым все чаще определяют его бунт. Речь пойдет о сущностном в его образе, восходящем к генезису. В сложном генезисе последнего романа Достоевского роль более раннего замысла 1869—1870 гг. о «великом грешнике» еще ждет принципиального и полного освещения, и особенно в связи с образом Ивана. Здесь для нас ожидаемая новизна его оценок и интерпретаций, относимых к самой его идейно-художественной природе и философскому содержанию.

В «Братьях Карамазовых» признается возрождение и видоизменение замысла «Жития великого грешника», и прежде всего — в жизнеописании Алеши Карамазова, которое бы имело свое продолжение («Братья Карамазовы», как известно, были задуманы автором дилогией).¹ Речь идет, как видно, о предметном материале для состоявшегося произведения, нам же предстоит обратиться к живой и реализованной функциональности замысла в определяющих роман моментах. Мы нацелены восстановить действующую в образе Ивана модель «великого грешника», что и является объективной основой в раскрытии житийности богоборца Карамазова.

Но вначале вернемся к замыслу «Жития», к самым общим моментам его поэтики.² Он в прямом и точном, а не метафорическом смысле, как часто предполагают, житиен. Абсолютизации жизненного ценностного самоопределения стала основой житийности его героя. «Великий грешник» выламывался из бытийных форм и норм биографического героя (биографизм лишь условный — сущностная жанровая черта жития). В нем «широкость» и ненормативность всех личностных проявлений в бытии и сознании. — «Чтоб ничего не бояться. Жертвы жизнью. — Или рабство или владычество. — <...> В отклонениях фантазии мечты бесконечные, до испровержения бога

¹ Фридендер Г. М. [Примечания] — 15, 404.

² Подробно см.: Пономарева Г. В. «Житие великого грешника»: (структура и жанр) // Исследования по поэтике и стилистике / Ред. акад. В. В. Виноградов, чл.-кор. АН СССР В. Г. Базанов, д-р. филол. наук Г. М. Фридендер. М., 1972. С. 66—86.

и постановления себя на место его <...> Необъятная сила непосредственная, ищущая сплочкою <...> бросающаяся во время исканий и странствий в чудовищные уклонения и эксперименты» (9, 126, 128, 130). Бытие и сознание героя кризисны и перспективны, его «падения и восставания» — залог преобразования человека. Признание «великого грешника» в конце жизни в совершенном в детстве убийстве — исповедь-событие, придающее итогово ценностное оправдание всей его жизни. Так испытания становятся подвижничеством в добывании ценностных идей. На пути же подвига стоит преступление, сюда выводит его нравственное самоопределение. Чуждо ли житию такое соотнесение преступления и подвига, не привнесено ли писателем в замысел сущственно инородное жанру? Действительно, мы наблюдаем нечто редкое для канонического жития, но возможное, пример тому — житие преподобного Иакова (постника), вступившего в новый и высший для себя круг святости в 40-летнем затворничестве после совершенного насилия и убийства девушки, принедевшей к нему на исцеление. Не исключено, что в поле зрения Достоевского, хорошо знавшего житийную литературу, был этот пример праведничества с опытом преступления.³ Конечно, ему был особенно близок тип кризисного жития — и кризисная структура присуща его замыслу в целом: герою, сюжету, композиции и т. д. Но очевидно, что в «Житии» произошло не усвоение его канона и его стилизация; можно видеть, что жизнь и судьба «великого грешника» не вмещаются в нормы христианского праведничества, что ничто не отделило в нем как земное от божественного. При этом его история раскрывалась не кончающейся проблемностью бытия человека, становилась экспериментально-исследовательским выявлением личностной свободы, а это — стихия романа Достоевского. Ей была вполне органична идейная нестабильность и идейный поиск «великого грешника» — так только видемась подлинная жизнь его личности. В этом смысле более всего и связывал писатель с современностью свой замысел 1869—1870 гг. с героем, не установившимся ни на чем, но жаждущим установиться: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист...» (29₁, 417). В эпохальной ситуации, вызванной переходным состоянием русской действительности, идейный поиск, очевидно, мог выразиться в крайностях. Замысел был освещен собственным духовным опытом писателя, хотя не отражал его в полном смысле буквально: «Это главная идея моя, которая только теперь, в последние два года, во мне высказалась <...> Это идея — все, для чего я жил» (29₁, 93—94).

³ См.: Книга житий святых за месяц март. Киев: изд. Киево-Печерской лавры, 1855 (из 12-ти книг Четьих-Миней, собранных Дмитрием Ростовским). По этому, одному из прижизненных, возможно известному Достоевскому, изданию Четьих-Миней или другому он мог знать житие Иакова-постника. В издание «Избранных житий святых...» (М., 1860—1861), имевшееся в личной библиотеке писателя, оно не вошло.

Так история «великого грешника» отливалась в синтетическую жанровую форму романа-жития. Писатель претворял в самом общем и принципиальном смысле житийную традицию в условиях своего романа, оставаясь на его почве. Несомненно, что его могла привлечь в житии особая сосредоточенность на духовной судьбе человека, и в этом ему предстояло открыть неумершую силу древнего жанра в синтезе с романом; с этим синтезом совершался его поиск в романе новых возможностей. Одна из общих и главных жанровых посылочек переплетения жития с романом Достоевского, если отнести его к общему типу романа-испытания, — функция испытания героя миром (он искушаем, например, соблазнами, предлагаемыми современным обществом и цивилизацией; испытанием для него является идея наказания, философские идеи — Кошта и т. д., «широка жизнь» в доме пьяных и развратных «старичков», изуверства крепостного быта Альфонских и т. д. и т. д.).

Повествование о герое должно было стать оформляющим историк его самоопределения. По структуре оно не чуждо роману Достоевского: в нем четкое разграничение аспектов героя и автора, где автор-повествователь предельно нейтрализован, и «владеющая идея» жития не объясняется, «остается в загадке». Сошлемся здесь на определение природы повествования в связи с жанровой сущностью жития (в данном случае его канона) в книге М. Бахтина «Эстетика словесного творчества»: «... житие святого — в боге значительная жизнь. Эта в боге значительная жизнь должна облачиться в традиционные формы, — шлет автор не дает места индивидуальной инициативе, индивидуальному выбору выражения; здесь автор отказывается от себя, от своей индивидуальной ответственной активности».⁴ В замысле Достоевского повествование восходит к житийному, но в условиях жанрового синтеза с современным реалистическим романом оно подчиняется его эстетике, сбрасывая архаические формы традиционализма и канона. Причем при полном самоограничении повествователя допускается проникновение его в сознание героя и, кроме того, особый «тон», который оговаривается автором именно как житийный. И еще в некоторых моментах замысел следовал житийной традиции: она избегает типического в облике героя, единично-контрентного в событии, во времени и месте его. Так, по замыслу нет никаких сюжетных ограничений тому, чтобы в историю героя вошел мир юродивой (Хроменькой), мир разбойничий (Куликов), мир религиозного проповедника (Тихон), мир атеистов и т. д. Герой свободен в проявлении всей душевной стихии, почти универсальной открытости миру и соприкосновении с ним (в замысле значительны сюжет странничества — «путешествие по России» и пр.). Универсальное пространство жития входило в мир романа, а время — настоящее, будущее, соприкасающееся с вечностью; с ее точки зрения жизнь «великого грешника» просматривалась целостно и неделимо, ничто не могло в ней стать относительным и уходящим, «великий грешник»

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 161—162.

стоял на пути своего перерождения, и каждая эпоха жизни переживалась им как выявление в себе «будущего человека».

В самых общих очертаниях замысла можно уже предвидеть поэтическую модель образа Ивана Карамазова. Но наметим еще недостающие звенья этой генетической цепи.⁵

Начало творческой истории «Братьев Карамазовых» как романа с новыми героями, сюжетом и т. д. мы ведем обычно через замысел «драмы», отталкивающейся от жизненного материала, каким стала для писателя сибирская история Ильинского («отцеубийцы из дворян»). Пересказанная в «Записках из Мертвого дома», в I части и во II части в главе «Претензия», в окончательном своем варианте история эта, узнаваемая в «Братьях Карамазовых», — все еще на уровне жизненного материала и не ставшая художественным замыслом. Она становится таковым в записи «Драма. В Тобольске...» (1874), когда проявилась существенная формально-содержательная, структурная заданность будущего произведения. В истории о том, как два брата связаны на их путях преступления и подвига: младший совершает убийство, а другой, невинный, осужден на каторгу, младший наконец не выносит, признается и готов понести наказание, узнаются будущие Митя и Иван Карамазовы, а также «таинственный посетитель» (в рассказе Зосимы). Правда, замысел содержательнее и жанрово назван «драмой», и в самом деле, она заключает драматические сцены и положения: «Брат через 12 лет приезжает его видеть. Сцена, где *безмолвно* понимают друг друга <...> День рождения младшего. Гости в сборе. Выходит: „Я убил“. Думают, что удар.

Конец: тот возвращается. Этот на пересильном. Его отсылают. Младший просит старшего быть отцом его детей. „На правый путь ступил!“» (17, 5—6).

Но мы сказали бы, что это драма — житийная, что здесь налицо уже известная по замыслу о «великом грешнике» модель: преступление и подвиг (исповедь—подвиг) с преображением человека, названным в примечаниях к тому 15 Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского «этическим перерождением», что совершенно верно само по себе, но требует притом осмысления в свете жития.

На «драме» и завязана внутритворческая житийная преемственность последнего романа Достоевского.⁶

«Драма» или подверглась непосредственно влиянию «Жития великого грешника», или, во всяком случае, оказалась в житийном русле замыслов конца 1860-х гг., несущих новую в поздние произведения Достоевского тенденцию.⁷

Как сказалась действенность житийного начала, связанного, по-нашему, с прежним житийным замыслом, в создании романа (а вне этого начала нет его романного целого)? В сохранившихся немногих первоначальных вариантах нет объявленного обращения

⁵ В данной работе подробно это сделать, понятно, невозможно.

⁶ Мы здесь не касаемся замыслов, имеющих такое значение для образа Алеши Карамазова.

⁷ Об этих замыслах см. подробно в упомянутой нашей статье.

автора к «Житию великого грешника». Но и на пути к связной редакции произведения (как известно, полнее сохранились лишь черновики этой стадии работы) импульсивнее влияние прежнего замысла на автора, прямолинейнее и заостренное дающего предварительные (но уже близкие к окончательным) решения образов. Так, однозначнее, чем в дефинитивном тексте, разрабатывался путь преступления Ивана Карамазова, что выразилось и в том, как он был обозначен в рукописях — «убийца». Иван яснее осознавал свою причастность к будущему убийству, он отдавал себе отчет в поведении брата Дмитрия и тайных преступных замыслах лакея Смердякова, тем самым он в сознании проходил через совершение убийства. Таковы наброски «Иван и Смердяков» (15, 240). Как идеолог и теоретик (назван «ученым») Иван в вариантах был крайним отрицателем, что могло соотноситься несколько иначе, чем в законченном романе, с «ниспровержением бога» у «великого грешника». Иван говорил Алеше, что он бы «желал совершенно уничтожить идею бога» (15, 228). Но Иван оставался на духовном перепутье и не застыбал в своем отрицании, что выражалось одной из мировоззренчески испытующих ситуаций, перекликающейся и с житийным замыслом и с «Бесами» («князь» — Ставрогин и Тихон): «Ученый брат, оказывается, был у Старца прежде» (15, 205).

Митя, Иван и Алеша Карамазовы как герои рождались под влиянием «великого грешника», отражая собою его духовные этапы и являясь каждый его ипостасью: они представляли и троично множили его одновременно. Для Мити и Ивана путь испытания их ценностных правд лежит через преступление и подвижничество. Это путь «великого грешника». Алеша душой и сознанием уже понимал его. Эта модель продолжала оставаться действенной с сюжетом отщепенного замысла «драмы», достигшего в итоге грандиозного романного воплощения.

И в стадии творческого созидания, и в окончательном осуществлении романа очевидна тенденция к дробности его частей и книг и одновременно — к особости их с выходом к каждому из главных героев. Все двенадцать книг, составившие роман, заселены множеством персонажей и с универсальной обращенностью к национальному и общечеловеческому бытию, группируются по трем основным повествовательным линиям братьев. Три из них, озаглавленные «Алеша», «Митя», «Брат Иван Федорович», вбирают важнейшие моменты в их главном ценностном самоопределении, и часто на скрещении жизненных путей преступления и подвига. (Алеша, правда, еще ни через что не прошел, но приемлет в свое сознание многое, что переживают его братья по этим путям). В этих и примыкающих к ним книгах наиболее воссоздается житийный мир трех братьев.

Книги «Брат Иван Федорович», «Судебная ошибка» вводят в «роковые» моменты, решающие судьбу Ивана Карамазова: самовыявление в причастности совершенному преступлению через посредство Смердякова (три визита к нему — три искусительных круга, выводящих Ивана к суду над собой), прохождение его через искушение черта (уйти от абсолютных моральных критериев, диктуемых со-

вестью, вообще попытка подрыва ее категорически-императивной силой) и, наконец, саморазоблачение перед судом (в главе «Внезапная катастрофа» книги «Судебная ошибка»).

«Братья Карамазовы» — роман прежде всего. Но судьба мира и человека пережиты в нем на уровне и накале духовного подвижничества героев — трех братьев.

Романообразующие идеи и пласты впервые в творчестве Достоевского создали в такой степени благодатную почву для жития. Важно, например, что такие темы для «Братьев Карамазовых», как темы «случайного семейства», детей и детских страданий, неблагообразия современного мира, поклонения «золотому мешку» и т. д. и т. п., уже в «Дневнике писателя» даны под знаком предельно обобщенной идеи распада мирового целого, единичного «обособления»; утверждается вневременная формула вопроса социального как «вековечного». (Об этом в «Дневнике писателя» 1876 г., январь, гл. 3, § II, а также май, гл. 2, § II «Одна несоответственная идея»; в письме от 7 июля 1876 г. В. А. Алексею Достоевский писал: «„Камни и хлебы“ значит теперешний социальный вопрос, среда. Это не пророчество, это всегда было. . .»; 29, 84.) С идеей о «чуде» (хлебе) связаны и две другие — о «тайне» и «авторитете» (ДП 1876 г. «Сила мертвая и силы грядущие» — 22, 87—90; ДП 1877 г. «Три идеи» — 25, 5—8). В параллель этому материалу в черновом плане от 24 декабря 1877 г. («Memento. На всю жизнь. . .» — 17, 74), возник замысел книги об Иисусе Христе, который частично и осуществился в «Великом инквизиторе», поэме Ивана Карамазова.

Так роман стал выражением тотально кризисного общенационального, мирового бытия и человека.

* * *

«Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять <. . .> Вот моя суть, Алеша, вот мой тезис» (14, 214—215). Такова краткая формула бунта Ивана Карамазова, испытывающего, как и герой «Жития», идею бога; «ниспровержение» его возродилось в новом выражении и с попой, особенно в идейной сфере, силой. Разрешение теодицеи определит у Ивана Карамазова позицию отрицателя мира. Позиция эта — жизненная позиция, всей своей жизнью будет Иван решать вопрос о Боге. Беседуя с братом и заявляя свой бунт, Иван как бы представляет от «молодой России», которая «только лишь о вековых вопросах теперь и толкует» (14, 212). В Иване виден человек эпохи кризиса религиозного сознания и переоценки ценностей. При этом коренные вопросы человеческого бытия встанут перед ним в их всеобщем значении без какой-либо окраски в духе народничества, анархизма, социализма и т. д.

«. . . есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца» (14, 213). Рассказывая брату

свою поэму «Великий инквизитор», он снимает с упоминаемых или подразумеваемых идей и теорий, определявших или определяющих пути человечества, в том числе эпохальных и злободневных, как теория среды, прогресса, их конкретность и характерность, и здесь он не замыкается в переживании только истории или только современности. Этого не происходит и тогда, когда он выступит как бы хроникером своей эпохи, окрасив свой бунт «черточками» текущей жизни — здесь и уголовные процессы, и отклики на реформы, на «отделения критики» в журналах, на научные открытия (Лобачевского и др.), здесь и известные имена (Некрасов, Тютчев и др.), и т. д.

Его идея бунта против миропорядка общена, с ней он обращен в своей универсальной человеческой сущности ко всему миру и вечности.

С вопросами о Боге и миропорядке он начал жить в совершенно особом круге бытия и сознания. В романе это понимает, может быть, более всех старец Зосима: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения <...> Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такою мучкой мучиться, „горняя мудрствовать и горних искати“...» (14, 65—66).

Иногда возникавшие ассоциации Ивана Карамазова с библейским Иовом кажутся нам понятными в свете нового и мощного проявления в нем богоборчества, выразившегося уже вековыми традициями в мировом искусстве и литературе. Бунт Ивана структурно восходит к заданной и возможной поэтической модели богоборчества в библейской истории об Иове.

Это испытание в идее Бога, испытание жизненное, это ниспровержение Бога, его оспаривание и т. д. — акт свободного волеизъявления, самоопределения (свобода этого акта, как известно, допустима в религиозном сознании): «Вот, — говорит Иов, — я завел судебное дело; знаю, что буду прав. <...> я желал бы только отстоять пути мои перед лицом Его! И это уже в оправдание мне; потому что лицемер не пойдет пред лице Его» (Иов, гл. 13, ст. 18, 15, 16). Этот негативный опыт внутренне конструктивен на той почве, на какой возник, он необходим для восхождения на новый позитивный уровень сознания и бытия богоборца. Правда, если в религиозном сознании восхождение на этот уровень предопределено — такова финальная установленность жизни и сознания Иова в Боге, то в художественном сознании оно вовсе не предопределено: необычайно сложно это восхождение у Ивана, так и оставшееся до конца несуществующим, о чем нам предстоит еще сказать.

Идея бунта живет в Иване как неприятие мира в Боге, идея же Бога в нем остается. Даже выходя к противоположной ей идее, что «все позволено», переживая ее как бы в реальном будущем, когда «падет всё прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность» (15, 83), даже и тогда Иван не полностью отпадет от нее, и его бунт на ее почве развернется коллизиями богоборчества.⁸

⁸ В аннотации (в письмах Н. А. Любимову, К. П. Победоносцеву и другим и заметках) Достоевским даны, как известно, однозначные определения

Печать богоборчества лежит и на инквизиторе, этом поэтическом самовыражении Ивана в его поэме. Ведь позиция инквизитора возникает на почве свободного личностного приятия идеи Бога, так именно она проявляется ретроспективно; путь, на который вступил инквизитор в прошлом, мыслится Ивану как путь идейного отступничества от Христа. «...мой старик инквизитор <...> сам ел коренья в пустыне и бесновался, побеждая плоть свою, чтобы сделать себя свободным и совершенным, но, однако же, всю жизнь свою любивший человечество и вдруг прозревший и увидавший, что невеликое нравственное блаженство достигнуть совершенства воли с тем, чтобы в то же время убедиться, что миллионы остальных существ божьих остались устроенными лишь в насмешку, что никогда не в силах они будут справиться со своею свободой, что из жалких бунтовщиков никогда не выйдет великанов для завершения башни, что не для таких гусей великий идеалист мечтал о своей гармонии. Цояв все это, он воротился и примкнул... к умным людям <...> он видит, что надо идти по указанию умного духа...» (14, 238).

Позиция инквизитора сущностью определяется и оформляется обращенностью к правде, против которой он восстает, и делает его как идеолога фигурой, так сказать, вторично субстанциональной. Правда инквизитора не может быть ни изначальной, первичной, ни самодовлеющей в сознании Ивана, напротив, в нем взаимотстранение полярных идей, мировоззренческих систем отчета.

В поэме «Великий инквизитор» отразился важнейший «поисковый» момент в жизни «великого грешника» — постановка себя на место Бога. Иван в своем воображении создает ситуацию: Христос оказывается перед судом инквизитора, который и есть личностное воплощение того голоса в Иване, что не приемлет Бога и Христа. В инквизиторе Иван испытывает себя на миропонимание, оскаривающее Христа, и его определениям мира и человека противопоставляются иные: «знамя хлеба земного», «чудо, тайна и авторитет» заменяют свободу нравственного выбора, «гармонии» противопостоят «беспорный общий и согласный муравейник»: человечество — не «дети свободы, свободной любви», но «слабосильные бунтовщики», «пробные существа, созданные в насмешку», и т. д. (14, 232, 233, 234, 235, 238).

Миропонимание инквизитора означает постановку нового — земного — божества на место Бога. Появляющийся на соборной площади инквизитор благословляет народ равной, как бы богоданной властью, благословляет именно он, а не Христос, который окажется его пленником. Очевидно, что поэма — апофеозное выражение отрицающего сознания Ивана. Свой идейный бунт, таким образом, Иван выражает не иначе, как отношением к идее Бога, причем как отношением, определяющим его жизнь в целом. Так он и объяснит брату Алеше формулу его («Я не бога не принимаю...»): «Ты из-за

Ивана как «атеиста», «социалиста», «современного отрицателя из самых ярых» и т. д. и т. п. Здесь своего рода трансформация образа в публицистическом контексте. Она возможна еще в силу того, что Иван Карамазов не перестает быть романном героем.

чего все три месяца глядел на меня в ожидании? Чтобы допросить меня „Как веруешь или вовсе не веруешь?“ < . . . > ведь так? < . . . > Не о боге тебе нужно было, а лишь нужно было узнать, чем живет твой любимый тобою брат. Я и сказал» (14, 213, 215). И это «не о боге тебе нужно было. . .» означает, что вопрос о Боге не стоит перед Иваном как абстрактно-теоретический, но как вопрос его самоопределения. Таков характер всей вообще проблематики бунта Ивана, это проблематика бунта, ищущего самоопределиваться через идею Бога. Бунт в идее принимает глубоко личностное выражение. Так, отказ Ивана от высшей гармонии означает прежде всего отказ лично приобщиться к ней. Личное же приобщение к ней ведь необходимо Ивану, он скажет: «Я хочу видеть своими глазами, как лавь ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут. . .» (14, 222). Его неприятие изначально установленного миропорядка с актом грехопадения и возмездия (возмездие людям сграданием за то, что они, «яко бози», воздали добро и зло) выражает невозможность сделать этот миропорядок своей личной правдой.

Бунт Ивана — в максимализме его сознания. Мерой неоправданности, непримлемости миропорядка станет для него неискупленная слезинка замученного ребенка, фактам страданий невинных детей, взятым из хроники, Иван придает обобщенный смысл нарушения нравственного абсолюта, данного личностному сознанию, который только и может быть для него основанием божественного устройства мира. Таким образом, идейное самосознание Ивана стремится преодолеть всякую относительность. Рассказы его о том, как «прочитана вся земля от коры до центра слезами» (14, 222), даже при отмеченной их характерности — социальной, исторической, национальной, сведены к одной теме — страданиям невинных детей, теме, синтезирующей мировое зло, так сказать, в абсолюте: «Я хотел заговорить о страданиях человечества вообще, но лучше уж остановимся на страданиях одних детей. Это уменьшит размеры моей аргументации раз в десять» (14, 216). При этом все рассказы Ивана имеют ярко выраженный антропологический аспект — антропология их разрабатывается под углом приемлемости для человека идеи Бога, как она разрабатывается в бунте: вечная гармония не постигаема, как «правда не от мира сего», недоступная земному эвклидову уму, потому непримлемая.

Эта антропология не отвлеченна, она прямо связана с личностным — идейным, жизненным — самоопределением Ивана. Можно даже сказать, что когда бунт его развернется наиболее антропологически — в поэме «Великий инквизитор», тогда будет Иван и наиболее глубоко решать вопросы самоопределения.

И вот, вступая в жизнь и предвещая ее в целом, 23-летний Иван Карамазов, еще «желторотый мальчик», стоит перед своими вопросами с настоятельным требованием разрешения их как слогов рода «быть или не быть». Теперь его жизнь в ее важнейших моментах подведена к крайним ценностным полюсам «бог и бессмертие души» — или «все позволено». И на этих полюсах она обратилась в сплошное испытание; намечился выход в ее житейный круг.

Это и привело к радикальной ее перестройке, нарушив до конца ее биографическое русло. — ведь биографической жизнью не назовешь пребывание Ивана в доме отца. Федора Павловича Карамазова, занятия естествознания и богослова, страсть к Катерине Ивановне. Все здесь отражает глубочайший, захватывающий его кризис, жизненное, мировоззренческое перепутье — он ведь готов «бросить кубок об пол», даже и при своей любви к жизни, к «классическим листочкам», «дотянув» (14, 210), может быть, лишь до 30 лет. Выход из этого кризиса — лишь в разрешении его вопросов. Это должен быть кризис-перерождение, готовящий в Иване нового человека — и только через бунт. Бунтом более всего определено поступательное движение его бытия в житейном круге.

Теперь жизнь Ивана протекает более всего в сознании, хотя и не только, в опытах максималистского самоопределения. Понятно, что он уже не живет в биографическом времени и пространстве.

Когда он развивает свою бунтарскую идею, то его исповедь перед братом Алешей — мгновение, но живет он в это мгновение вечно.

«— У нас с тобой еще бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертье!

— Если ты завтра уезжаешь, какая же вечность?

— Да нас-то с тобой чем это касается? — засмеялся Иван, — ведь свое-то мы успеем все-таки переговорить, свое-то, для чего мы пришли сюда? < . . . > Ведь русские мальчики как до сих пор орудут? < . . . > о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе. . .» (14, 212 — 213). И его неприятие миропорядка, установленного Богом, перед лицом вечности носит абсолютный характер: «. . . в окончательном результате и мира этого божьего — не принимаю < . . . > в мировом финале, в момент вечной (разрядка моя. — П. П.) гармонии. . .» (14, 214, 215) и т. д. Поэму «Великий инквизитор» Иван развертывает в фантастическом сюжете: новое пришествие Христа и исповедь ему инквизитора, угрожающего вторичным распятием. Иван не привносит в свою поэму непосредственного переживания исторического момента, действие ее и лица лишены подлинных и существенных исторических примет, их заменяет условно-литературный, «испанский» колорит («бездыханная ночь в Севилье», воздух «лавром и лимоном пахнет» и т. д.). И более всего здесь исторически условна фигура самого инквизитора. И поэтому мир поэмы в его только кажущейся исторической волищности не замыкается в историческом прошлом и дан в свободной и разомкнутой перспективе — здесь настоящее и будущее в эсхатологическом отсвете и стремлении к вечности. Проведение в сознании Ивана и упомянутые им имена (Тимуры и Чингисханы), факты и события утратили свое единично-конкретное и детерминированно-историческое значение и предстали в отношении к человеческой природе, как она итогово запечатлевается в истории, — «с начала веков» и «до окончания мира». Вся история вообще понята инквизитором Ивана как действие вопросов не «человече-

ского текущего ума», а «векочного и абсолютного» (14, 236) (вопросы умного духа, заданные Христу в пустыне). Отсюда и библейская, евангельская, апокалиптическая символика (разрешение вопроса о «камнях, обращенных в хлебы», строительство Вавилонской башни и т. д.), припадающая всему сказанному о судьбе и природе человеческой вечный и окончательный смысл. И, таким образом, в поэме момент исповеди будет для инквизитора — и Ивана — переживанием судьбы человечества в вечности. «Мгновение—вечность» нередко являются точкой пересечения основных событий, когда Иван более всего осуществляет максималистское самоопределение. «Если я не смею теперь убить Смердякова, то не стоит и жить!..» (15, 54) — так решил он для себя в мгновение, которое утрачивает смысл текущего и делается мерой всей его жизни, мера эта — житейная. Очевидно, что это мгновение прорезает житейное время. Так «в эти роковые минуты своей жизни», решая ее в целом под знаком высших — не относительных — ценностей, Иван живет как бы в преодолении времени. Фактор времени особенно диктует нефиксированное, т. е. литературно-нейтральное, повествование об Иване (в моментах особо важных, не подвластных освещению хроникера, моментах обнажения высших самоопределяющих идей, глубин самосознания, например, в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»).

Его пространство тоже никак не наполнено его биографическим бытием (и он лишен какого-либо биографического переживания и ощущения места). Так предстает реальная обстановка провинциального городка Скотопрягоньевска, где Иван родился и вырос. Иван живет в почти нематериализованном пространстве. Такова его жизнь после того, как совершилось убийство Федора Павловича Карамазова, в отдельном отшельнически пустом флигеле, где он во власти разрешаемых вопросов проводит почти в борьбе с самим собой, соблазнах и искушениях и где его посещает черт. Оторваться от биографической прикреплённости к месту, чтобы прописать свою жизнь опыту универсальным, — стремление Ивана. Ему также дано живое ощущение перспективы всемирности, в какой предстанет оспоренная инквизитором Ивана идея Бога. Потенциально Иван скиталец, духовный скиталец, он намерен ехать в Европу, к «дорогим могилам», и в скитаниях ему предстояло бы обрести веру в подвиг человеческий.

Жизнь Ивана, особенно сосредоточившаяся в сфере чистых идей, пожалуй, наполовину внешне бессобытийна и не может найти сюжетного воплощения. Правда, в этой сфере Иван переживает «свои» сюжеты, главным образом фантастические. Фантастичны сюжеты его поэм, фантастичны и ситуации Ивана с чертом, ставящие его перед различными соблазнами и искушениями.

И вообще можно говорить о разуплотненной, разряженной в значительной степени вокруг него сюжетной атмосфере. Так, в доме отца, Федора Павловича Карамазова, где мы его чаще видим, он живет рядом с «прозой жизни» (ср. с замыслом «Жизне великого грешника»), косвенно втягивающей его в сюжетные ситуации катастрофического, разлагающегося бытия семьи Карамазовых. Живя жизнью

этого «случайного семейства», он внутренне не причастен этой «прозе жизни», но, сторонний ее наблюдатель, проходит в то же время через опыт, необходимый ему, проникающий и в сферу чистых идей, что будет иметь значение в решении его великих вопросов.

Очень важна для прохождения Иваном его житейного круга эта непредопределенность его сюжетом, прорывы прагматически соотношенных событий, фактов, моментов сознания в сферы сюжетно запредельные. На таких прорывах сплошь постросна сцена сходки в монастыре, когда идея вседозволенности Ивана откроется обращенным к нему другим сознаниям и когда на все так внезапно будет брошен свет последующей участи Ивана.

Особо значимы такие внезапные встречи — встречи Ивана со Смердяковым (сцена у калитки), буштарская исповедь Ивана, открытие сокровеннейших глубин его самосознания произойдет опять-таки в случайную же встречу в трактире с братом Алешей. Эти встречи выльются решающими ситуациями испытаний, определяющих всю его жизнь.

Итак, выпавший из нормальной биографической колеи, зажил Иван в житейных измерениях. У него та именно невоплощенность в биографической судьбе, какова у житейного человека. Достоевский не переставал видеть в Иване одного из «русских мальчиков», переживающего остроту вековых вопросов перед открытыми перспективами всей цивилизации, видя и предчувствуя церемени в масштабах России и мира. И в нем же Достоевский открыл подвижника, принявшего на себя разрешение вопроса максималистского самоопределения самой своей жизнью.

В идейной сфере у Ивана опыт отрицания, можно сказать, почти исчерпывающий. Но опыт его нерезультативен: его сознание до конца определяет неразрешенное и напряженное противостояние, что в финале его поэмы выразилось так: после молчаливого ответа Христа инквизитору, который «тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста», об инквизиторе сказано: «Целую горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» (14, 239). Так проявилось идейное сознание Ивана в поэме, так оно проявилось вообще в его бытии. Нерешенность вопроса о Боге ни в сторону положительную, ни в сторону отрицательную в нем видит и понимает Зосима; понимает его великое мученичество и нерешенность идеи и Алеша.

Со своим нерешенным вопросом вступает Иван на путь преступления и подвига. Причем важно именно их пересечение: реальное переживание преступления ведет Ивана к признанию в соучастии в нем через идейное руководство Смердяковым, с этим признанием явится он на суд над братом Митей Карамазовым. На этом его пути испытаний и искушений стоят Смердяков и черт, как в области идей — Великий инквизитор.

Отстаиваясь от преступления, Иван, однако, «в желаниях своих оставляет полный простор» (он говорит Алеше: «Знай, что я его (отца. — Г. Л.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собою в данном случае полный простор»; 14, 132). Фактически Иван не совершит убийства отца, и все же мы видим его вступившим на

путь преступления и переживающим его: будет здесь и прислушивание к шагам Федора Павловича — в предчувствии и ожидании его убийства, будет и неосознанный союз с убийцей Смердяковым.

Смердяков развивает перед Иваном план убийства Федора Павловича, который ставится в зависимость от отъезда Ивана из дома отца (сцена у калитки в главе «С умным человеком и поговорить любопытно»). Ситуация вводит в сферу высших ценностных возможностей самоопределения Ивана (делается при этом ставка на моральную и идейную санкцию, а не фактическое участие Ивана в убийстве). И эти различные возможности вполне себя обнаруживают. Иван борется, противостоит Смердякову, но в итоге этой ситуации испытания и дальше он уже не может отделить свои действия и поступки от Смердякова. Он сообщает тому о своем решении ехать в Чермашию, потом после совершенного убийства он будет готов скрыть от суда косвенные доказательства виновности Смердякова (факт, что тот уместит притвориться в падучей, не отвел бы подозрений на него), он вообще живет ощущением, что «в душе его сидел лакей Смердяков» (14, 242). И Смердяков потом напомнит Ивану все моменты испытаний, когда и были угаданы сокрытые в Иване возможности к преступлению. Вот наиболее решающая ситуация испытания в передаче Смердякова во второй визит к нему Ивана.

«— Слушай, голубчик: что ты такое тогда сморозил, когда я уходил от тебя из больницы, что если я промолчу о том, что ты мастер представляться в падучей, то и ты-де не объявишь всего следователю о нашем разговоре с тобой у ворот? Что это такое *всего*? Что ты мог тогда разуместь? Угрожал ты мне, что ли? Что я в союз, что ли, в какой с тобою вступал, боюсь тебя, что ли? <...>

— А то самое я тогда разумею и для того я тогда это провозносил, что вы, знавши наперед про это убийство родного родителя вашего, в жертву его тогда оставили, и чтобы не заключили после сего люди чего дурного об ваших чувствах, а может, и об чем ином прочем, — вот что тогда обещался я начальству не объявлять. <...>

— Да разве я *знал* тогда про убийство? — вскричал наконец Иван Федорович и крепко стукнул кулаком по столу. — Что значит: „об чем ином прочем“? — говори, подлец! <...>

— А об том „ином прочем“ я сею минутой разумею, что вы, пожалуй, и сами очень желали тогда смерти родителя вашего. <...>

— Так ты, подлец, подумал тогда, что я заодно с Дмитрием хочу отца убить?

Мыслей ваших тогдашних не знал-с, — обиженно проговорил Смердяков, — а потому и остановил вас тогда, как вы входили в ворота, чтобы вас на этом самом пункте испытать-с.

— Что испытать? Что?

— А вот именно это самое обстоятельство: хочется или не хочется вам, чтобы ваш родитель был поскорее убит?

— <...> с чего именно, чем именно я мог вселить тогда в твою подлую душу такое низкое для меня подозрение?

— Чтoб убить — это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели, а чтобы хотеть, чтобы другой кто убил, это вы хотели <...> А все чрез эту самую Чермашию-с. Помпосердуйте! Собираетесь в Москву и на все просьбы родителя ехать в Чермашию отказывались-с! И по одному только глупому моему слову вдруг согласились-с! (15, 50, 51, 52, 53).

В третий свой визит к Смердякову Иван уже поставлен перед фактом сопричастности убийству, он убеждается также в том, что в действиях Смердякова реализовалась его идея «все позволено», которая явилась для того жизненным и идейным руководством.

С фактом сопричастности преступлению, выясненным через Смердякова, предельно обнажается иная возможность его самоопределения — в подвиге, этой возможностью Иван живет одновременно с преступлением. И на этот противоположный путь он готов вступить. «Слушай, несчастный, презренный ты человек! Неужели ты не понимаешь, что если я еще не убил тебя до сих пор, то потому только, что берегу тебя на завтрашний ответ на суде. Бог видит, — поднял Иван руку вверх, — может быть, и я был виновен, может быть, действительно я имел тайное желание, чтоб... умер отец, но, клянусь тебе, я не столь был виновен, как ты думаешь, и, может быть, не подбивал тебя вовсе <...> Но все равно, я покажу на себя сам, завтра же, на суде, я решил! Я все скажу, все» (15, 66—67).

Но здесь идет Ивана еще испытание. Добиваясь правды своего сознания на пути к исповеди-подвигу, еще до выяснения со Смердяковым, ему предстоит преодолеть соблазн — поверить в «математический» смысл записки Мити, которая фактически снимает возможную вину с Ивана. Явится потом искушение — большое воображение рождает видение черта-искусителя — уклониться от правды сознания, возникающей в свете абсолютных ценностных возможностей самоопределения. Черт не искушает Ивана сделать эту правду относительной и неудовимой. Иван передает Алеше, чем «дразнил» его черт: «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги <...> О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему научению убил отца <...> Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный» (15, 87).

Живет, оказывается, в Иване и соблазн веры без подвига, соблазн воплотиться «в толстую семинудовую кунчиху», чтобы поперить («уж окончательно, безвозвратно», «поставить свечку от чистого сердца»), «во что она верит» (15, 74), — это тоже обнаруживает черт, эманация души Ивана. Разговор с чертом обычно воспринимается как объективация двойственного, диалогического сознания Ивана. Голландский исследователь Ян Ван дер Энг, прослеживая в романе в чисто формальных полях явление «suspense» («ввод отрывочных тематических элементов в роман, наложение и дополнение которых отсрочивается с целью вызвать читательскую заинтересованность

в них заодно с ориентировкой на будущий рассказ»,⁹ особо выделяет эту сцену как предельное обострение «трагического парадокса в мышлении и жизни Ивана». ¹⁰ Исследователь останавливается при этом на некоторых моментах сцены, которые мы бы сочли испытывающими именно в житейном значении суть Ивана: «Дьявол иронически освещает „невиновность“ Ивана, правдивое начало его имморализма. При этом, конечно, подразумевается, как усложняющий фактор, соучастие Ивана в убийстве отца: „ты . . . ты . . . в отцы пустынноики и в жены пелорочны пожеласянь вступить, ибо тебе оченко, оченко того втайне хочется, акридая кушать будешь, спасться в пустыню потащисья!“» ¹¹ Наблюдая «*suspense*» в разговоре Ивана с чертом, исследователь говорит, какой дилеммой является для Ивана его решение показать на себя: «Выполнение его решения как будто унычтывает его как мыслящую личность. Но, с другой стороны, такой поступок соответствует правдивой его личности. Так жизнь Ивана показывает ряд парадоксов: нравственные рассуждения приводят к циническим заключениям теоретического аморализма. Тот же самый нравственный исходный пункт его аморализма долго препятствует осознанию его участия в убийстве отца. И потом корепная нравственная структура его сути заставляет Ивана показать на себя наперекор его мышлению». ¹² Мы бы сказали, что не только парадоксальное противостояние крайностей, но и ситуация преодоления и борьбы структурно определяют здесь широкое и максималистское сознание Ивана. Ведь так именно и настроивает он свое сознание относительно черта («Я тебя преодолею < . . . > Ты ложь, ты болезнь моя < . . . > Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны . . . моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»; 15, 72).

Весь крестный путь Ивана («Завтра крест, но не виселица», — говорит он о решении показать на себя; 15, 86) искажен чертом, и уже начался распад личности и сознания — он не может преодолеть в себе черта. Поселившись в сознании Ивана (черт-«приживальщик»), он передергивает с о б о й, придает издевательски-шутливый смысл вообще богоборчеству Ивана. «Без критики будет одна „осанна“. Но для жизни мало одной „осанны“, надо, чтоб „осанна“ — то эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде. Я, впрочем, во всё это не ввязываюсь, не я сотворял, не я и в ответе» (15, 77).

Так в борьбе с самим собой вступит Иван на путь подвига, каким должно стать его признание на суде. Но и здесь, как и на пути преступления, мы до конца видим Ивана раздвоенным. Цельного порыва так в нем и не состоялось; намерение пойти к прокурору и донести на себя не было исполнено. Явившись в зал суда, Иван предъявит фактические доказательства своей сопричастности преступлению —

⁹ Eng. J. van der. «Suspense» в «Братьях Карамазовых» // «The Brothers Karamazov» by F. M. Dostoevskij. Essays by Jan Van der Eng, Jan M. Meijer. Dutch studies in Russian literature. Mouton, The Hague; Paris, 1971. P. 63.

¹⁰ Ibid. P. 127.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. P. 129.

трехтысячную пачку кредиток, взятую у убийцы Смердякова, и признается суду. Но явится ли его признание исповедью-подвигом?

Вот некоторые моменты его:

«— Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка. . . знаете, как это: „Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу“. За ней ходят с сарафаном али с паневой, что ли, чтоб она вскочила, чтобы завязать и венчать везти, а она говорит: „Захоцу — вскоцу, захоцу не вскоцу“. . . Это в какой-то нашей народности. . .» (15, 116).

Далее ответ Ивана на вопросы председателя суда о деньгах Смердякова.

«— Получил от Смердякова, от убийцы, вчера. Был у него пред тем, как он повесился. Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить. . . Кто не желает смерти отца? . . .»

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

— То-то и есть, что в уме. . . и в подюм уме, в таком же, как и вы, как и все эти . . . р-рожи! — обернулся он вдруг па публику < . . . > Один гад съедает другую гадину < . . . > Успокойтесь, не помешанный, я только убийца! < . . . > С убийцы нельзя же спрашивать красноречия. . . — прибавил он вдруг для чего-то и искривленно засмеялся < . . . > Ну, освободите же изверга. . . он гимн запел, это потому, что ему легко! < . . . > а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов < . . . > Ну, берите же меня вместо него! Для чего же нибудь я пришел. . . Отчего, отчего это всё, что ни есть, так глупо! . . .» (15, 117, 118).

Решающие исповедь-подвиг моменты предстали в искажении и надрыве: свободный акт се, свобода самоопределения («захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу») и покаяние — у Ивана с противопоставлением себя всем («смерды», «рожи» и «кто не желает смерти отца?») и т. д.).

Рассказ об Иване завершается в романе его болезнью, белой горячкой, не предвещая его будущего. . . В таком разомкнутом житейном круге бытия и сознания, в который он вступил и где так определялась его судьба, и остался Иван.

* * *

Исследователи обычно отказывают Ивану в житейности даже тогда, когда усматривают ее в романе. Так, в книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы“» В. Е. Ветловской исключаемый вообще из «житейной ориентации» романа Иван в его позиции однозначно сближается и, как можно понять, почти совпадает с Великим инквизитором, Смердяковым, чертом. Явлением «компрометации» в композиционной и повествовательной системе романа исследователь подводит именно к такой его трактовке: «. . . компрометация Великого инквизитора усилена не только его связью со Смердяковым, но и связью с чертом. Разумеется, как только Иван согласился со своим героем (а он с ним согласился), он тоже компрометируется в глазах читателя. „И ты вместе с ним, и ты? — горестно воскликнул Алеша. Иван засмеялся“ (14, 239). Вопрос Алеши напоминает читателю

только что произнесенные слова Великого инквизитора: „... мы не с тобой, а с ним“. И действительно, если Иван с Великим инквизитором, то, следовательно, и с „ним“, с чертом, на которого прямо и с ведома Ивана указывает его герой. Лакейство, ложь, иезуитская казуистика, дьявольское лицемерие и дьявольское злодейство бросают мрачную тень на Ивана вместе с его странным подтвержденным вопросом Алеши: „Иван засмеялся“. Смех Ивана безусловно дьявольской природы, ибо черт, за которым идет Смердяков, Великий инквизитор и сам Иван, не только лгуны и злодеи, но и насмешник.¹³ А потому, засмеявшись на „горестное“ (и это важно) восклицание брата, Иван не только ушел от ответа, как, может быть, хотел (и это тоже важно), но невольно ответил. Да, он с Великим инквизитором, более того, — он с чертом.¹⁴ В таком освещении мы видим своего рода аберрацию сложнейшего образа, происшедшую из-за невыявленной целостной его структурной модели. Явление «компрометации», которое В. Ветловская крупным планом выделяет в поэтике бунта Ивана, разумеется, никак не может осветить его путь подвига (он не осознан и не отражен в анализе вообще). А в связи с ним и путь преступления. Конечно, двойственность на пути к подвигу, о чем мы уже говорили, увеличила его долю вины в свершившемся (а начало вины — в его идейном участии в преступлении, о чем также говорили). Поэтика должна включить сюжетное и композиционное воплощение «внезапной катастрофы» на путях преступления и подвига Ивана, где «ложь» и «казуистика» раскрываются во внутренней сложной ситуации Ивана с решением его великой идеи, которое стало делом его большой совести. Необходимо отметить сюжетное выражение кризисной ситуации Ивана на пути к подвигу (помним главное событие — признания на суде) в эпизодах со спасением замерзшего мужичонки. Эти события, связанные с Иваном, и «внезапная катастрофа» особенно сходятся, становятся эпицентром переживаемого им кризиса. Вообще исследуемая В. Ветловской поэтика не только уводит Ивана от выдвигаемой ею же «жизненной ориентации» романа, но и от широко принятого представления о главных героях Достоевского как экспериментаторах идеи. В данном случае мы не видим противоречия в освещенном нами поисковом моменте «ниспровержения Бога» Иваном Карамазовым как несомненно идейным экспериментаторстве.

Что касается «дьявольской» атрибуции в романе Ивана как героя, то и здесь исследователь уходит, по нашему мнению, от фокуса реальной поэтики бунта Ивана. Нельзя же этот фокус определять всеми наблюдаемыми эпизодами его «смеха». Конечно, видимые сквозь «смех» искажение, подрыв, как и двойственность, и даже распад личности и сознания следует отметить — и мы отмечали уже — и через них увидеть существенные моменты на путях Ивана. Но это пути, отвечающие «сердцу высшему», и дано ему «горних

¹³ О смехе как одном из атрибутов дьявола в романе см.: *Belknap R. L. The Structure of «Brothers Karamazov»*. The Hague. Paris, 1967. P. 38.

¹⁴ *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 91, 92, 93.

искати». На этих путях в искушениях, испытаниях и соблазнах (а с ними в преодолении и борьбе с чертом, например), ситуациях значительной и сложной духовной жизни-жизния Иван и сведен в Великим инквизитором, убийцей Смердяковым и чертом (эти ситуации структурно определяют отпущения, отнюдь не совпадении). И, конечно, с категорическим и упрощающим суть Ивана сближением с гетевским Мефистофелем в его дьявольской миссии, какое проводит В. Ветловская, нельзя согласиться.

Одну из посылок В. Ветловской при освещении бунта Ивана в композиционной и целостной художественной системе романа нельзя не принять (мысль, распространенная и в работах других исследователей): «Не все в этой сложной действительности, которую утверждает автор романа, вполне очевидно или подлежит математической проверке, не все из очевидного и „документального“ на самом деле имеет этот смысл. Более того, самое существенное может быть не засвидетельствовано ни в одном „документе“ (сбереженные Митей деньги), а самое „документальное“ (письмо Мити к Катерине Ивановне) в свою очередь может быть совершенно несущественным. Наконец, реальное может быть воплощением кошмара и сна (см. сон Мити — 11, 424—425), а в таком случае и кошмар и сон (пусть гипотетически) могут быть воплощением реального (кошмар Ивана). Цепь аналогий по подобию и контрасту, нечто вроде прямых доказательств на примерах и косвенных доказательств из противоположного, допустимых и оправданных только в художественной системе, приводит автор, опровергая атеистические воззрения Ивана... В художественной системе романа бунт Ивана переосмысливается».¹⁵

Но только не к авторской «компрометации» ведет эта принятая посылка; автор «Братьев Карамазовых», по нашему мнению, занимается не «компрометацией» бунта Ивана, по свободному его выявлению в условиях большого диалога романа, где позиция Ивана входит во взаимодействие с другими — Мити, Смердякова, Равитина, Зосимы, Федора Павловича Карамазова и прежде всего Алеши. Более всего Иван сознанием и бытием обращен к Алеше, ему, раскрываясь, несет свою переешенность, ему скажет: «Вот что, Алеша <...> если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспомянув. Довольно мне того, что ты тут где-то есть, и жить еще не расхочу» (11, 240). Так идейное сознание (как и бытие) Ивана становится не довлеющим себе и принципиально открытым. И опять-таки момент испытания и экспериментаторства его идеи обретает таким образом свою художественную реализацию и оправдание (и особенно, может быть, в бунтарской исповеди перед Алешей, на чем особо также останавливается В. Ветловская). Таким образом, в авторском повествовании остается возможность жизненной постановки Ивана, что, конечно, исключает предполагаемая и защищаемая вне Ивана, как одного из главных героев, существенно заданое бытием романное целое «Братьев Карамазовых». Пути раскрытия жи-

¹⁵ Там же. С. 133.

тийности в Мите и Алеше через соотнесение с известными образцами канонического жанра никак не пролегают через образ Ивана (и не эти пути мы выбрали для раскрытия действительно функционального в нем жития);¹⁶ он даже противопоставляется житиям как источникам (в отличие от Мити и Алеси). Автор «Поэтики романа „Братья Карамазовы“» в качестве комментатора тома 15-го Полного собрания сочинений пишет: «Совсем особый круг источников связан с характером Ивана. Он вскрывается благодаря мотивам, соединяющим поэму „Великий инквизитор“ с эсхатологическими сказаниями-апокрифами и духовными стихами о конце мира и явлении антихриста» (15, 477). На это можно ответить напоминанием, что жанровая природа жития такова, что оно может вбирать в себя и притчи, часто библейские и евангельские, апокрифические сказания и народные легенды и мифы и т. д.¹⁷ и что оно совершенно свободно с ними согласуется. Эсхатологические провидения и ощущения Ивана органичны общей житийной атмосферой его образа, затронувшей и его поэму «Великий инквизитор».

* * *

С некоторыми результатами нашего анализа выйдем теперь на одну линию мировой литературы — линию Фауста. Мы обратимся к эпизоду «Иван с чертом» для проведения уточняющих принятую сравнительную параллель — Иван Карамазов—Фауст — структурно-смысловых связей. Этот эпизод явится бесспорным материалом для этого не только и не столько потому, что к нему уже обращались исследователи, увидевшие в Иване Карамазове «русского Фауста»: историко-литературная разработка этой параллели была начата еще в 1930-х гг. А. И. Бемом.¹⁸ В этом эпизоде именно текстом (а также краткими подготовительными записями и авторским комментарием в письме П. А. Любимову от 10 августа 1880 г.) заложена эта параллель. В самом романе черт говорит Ивану: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. И, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра» (15, 82).

¹⁶ Некоторым каноническим житиям (Ефрема Сирина, Алексея, божьего человека) можно, очевидно, придать значение контекста и ассоциативных связей с образами Мити и Алеси и нельзя предположить плодотворной для автора «Карамазовых» их стилизацию, что вызвало бы неоправданную архаизацию романа и что вообще было бы невозможно, разве лишь в каких-либо узколитературных целях (о литературе реализма как наиболее свободной от мышления канонами см.: Фриденбергер Г. М. Поэтика русского реализма. М., 1971. С. 294). Отметим при этом, что стилизация придает условность стилизуемому явлению, является лишь откликом на него и не стремится по сути к его подлинности. Ни в какой степени усвоения канонического жития в «Братьях Карамазовых», очевидно, произойти не могло. Но поднимать подробно здесь эту проблему мы, понятно, не можем.

¹⁷ Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 2. С. 946 (Жития).

¹⁸ Бем А. И. «Фауст» в творчестве Достоевского // O Dostojevském. Sborník statí a materiálu. Praha, 1972. S. 195.

Это противопоставление карамазовского черта Мефистофелю ведет прямо в искусительный круг, через который проходит Иван: черт обнаруживает себя (в своем искреннем желании добра) идейной переключкой с Великим инквизитором, когда тот исповедует другую и противопоставленную в поэме Христовой любовь к человеку («ты поступил как бы и не любя их вовсе»; 14, 236). Здесь его, черта, точка отсчета для развития другой и противоположной мировоззренческой системы, и именно той, что и инквизитора. Черт напоминает Ивану его собственную «поэмку» «Геологический переворот», название которой именно и выражает радикальную смену мировоззрений людей на земле, когда в новом — все, как и бог и сатана, — «только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего до времени и единолично» (15, 77). Черт — посетитель той заключенной в Иване силы, что ведет его к этому полюсу самоопределения. Таким образом, как мы говорили, черт стоит на самоопределяющих путях Ивана, стоит как его искуситель. Здесь не союз и сделка, как у Фауста с Мефистофелем, но именно искушение (и, стало быть, ситуация борьбы и преодоления, о чем также говорили). Черт Ивана выступает в той роли, какова она в житиях.

Гетевский Мефистофель функционально другой. И. Ф. Волков пишет: «... между ними (Фаустом и Мефистофелем. — Г. П.), их сущностями стала устанавливаться перасторжимая связь—противоречие, вне которого они не могут далее функционировать».¹⁹ Фауст, полный решимости испытать на себе все, что «человечеству дано в его судьбине» в поиске «конечного вывода мудрости земной», должен пройти путь, реализуясь сам целиком, полагаясь лишь на Мефистофеля, который ведет его через весь жизненный процесс и через жизненные сущностные силы. Так Фауст объемлет целостность бытия, но лишь в его реальном и необратимом становлении, в исторически необходимой стадильности (так, в браке с мифической Еленой Фауст переживает искусственное и чужеродное наложение классического прошлого на реальную действительность и т. д.), в диалектической противоречивости (например, осуществление Фаустом строительства общества свободных тружеников влечет жертвы, сложение патриархальной жизни Филемона и Бавкиды и т. д.).

Реализация себя, высшего смысла труда и творчества и постижение бытия у Фауста возможно лишь с его уходом с Мефистофелем в «шумный времени поток». Вступает мощный фактор времени, совершенно особенно связавший Фауста с Мефистофелем. Об этом И. Ф. Волков пишет: «Мефистофель становится непосредственным посетителем той художественной условности, благодаря которой поэт устанавливает свою власть над временем — делает его, например, в сцене омоложения, обратимым, чтобы художественно освоить его отдельные этапы в их собственной значимости, а затем, во второй части, устанавливает непосредственную, конкретно-чувственную связь между этими относительно самостоятельными этапами, а также

¹⁹ Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970. С. 195.

между далеко отстоящими друг от друга историческими эпохами».²⁰ Речь идет не о преодолении времени, а о временном проникновении в земное бытие и охвате всей земной временной горизонтали. Данная же еще в 1930-х гг. М. Бахтиным характеристика времени и пространства (хронотопа) у Гете особенно проливает свет на картину постигаемого Фаустом с помощью Мефистофеля мира: «Призрачное, жуткое и безотчетное в нем (Гете. — *Г. II.*) преодолевалось уже раскрытыми нами структурными моментами видения времени: моментом существенной связи с настоящим, моментом необходимости его места в линии развития, моментом творческой действительности прошлого и, наконец, моментом связи прошлого и настоящего с необходимым будущим <...> это время во всех своих существенных моментах локализовано в конкретном пространстве, запечатлено в нем <...> Отсюда неповторимо конкретный и зримый мир человеческого пространства и человеческой истории <...> Все зримо, все конкретно, все телесно, все материально в этом мире. . .».²¹

Мефистофель представляет и сохраняет свою величественную метафизическую суть и силу в осуществлении вполне посюсторонней гносеологической цели «сына земли» Фауста. Всесильный, чтобы обратить и осуществить его судьбу этапно от начала и до конца и провести ее во всеобъемлющем жизненном процессе, и воплощающий изначальное зло и сомнение, чтобы опровергнуть искомый Фаустом покрывающий земное существование его смысл. Мефистофель является в описании карамазовского черта в «красном сиянии», «тремя и блистая», «с опаленными крыльями» (15, 8), он же, черт, принявший сущностную форму текущего и обывательского, воплотился в скромного русского дворянина-приживальщика, оп воплотитель силы относительного, направленной против абсолютного в Иване («... я хотел примкнуть к хору и крикнуть со всеми: „Осанна!“ <...> Но здравый смысл — о, самое несчастное свойство моей природы — удержал меня и тут в должных границах, и я пропустил мгновение!»; 15, 82). Его, черта, «современное назначение» — вызывать «происшествия», без которых жизнь превратилась бы в «одни бесконечный молебен». Явление черта создает особое поле напряжения к временной вертикали мира Ивана. Черт атакует в Иване ориентацию на абсолютное (внутриличностное), и эта ситуация как доминантная (на почве жития) довольно отличается от идейно-художественной функции Мефистофеля в гетевском «Фаусте».

Своеобразное место Ивана Карамазова очерчивается в линии Фауста, с продолжением ее и в романе XX в. Созданию Томасом Манном романа «Доктор Фаустус», как известно, сопутствовало творческое обращение к Достоевскому, и особенно к эпизоду «Иван с чертом».²² Прежде всего отметим другие, сравнительно с героем

Достоевского, бытийные формы, которые принимает судьба героя Т. Манна. Путь музыканта Адриана Леверкюна, путь «духа и проблематики», остается биографией, определившейся эпохальной масштабностью его личности. Она почти всесторонне пропущена сквозь детерминирующую призму, призму мировых, национальных событий, истории и культуры. Автор раскрывал свой замысел: «Роман о музыке? Да. Но он был задуман как роман о культуре и о целой эпохе. . .»²³ он поручал повествование биографу героя Серенусу Цейтблomu: «... идея вымышленной биографии — с присущими этой форме элементами пародии».²⁴ Судьба Леверкюна раскрывалась в сложной исторически-конкретной временной перспективе. Так, например, биограф Цейтблом вводил ее в пересечение двух эпох — итоговых событий второй мировой войны и начала 1930-х гг., периода, ставшего не только событийным, но и духовным рубиконом в истории Германии перед тем, как пришел к власти фашизм. И это период, ставший кульминацией духовной и творческой судьбы Леверкюна. («Как странно смыкаются времена — время, в котором я пишу, со временем, в котором протекала жизнь, мною описанная. Ибо последние годы духовной жизни моего героя, 1929 и 1930 годы, после крушения его матримонильных планов, потери друга, смерти чудесного ребенка, который стал ему так дорог, уже совпали с возвышением и самоутверждением зла, овладевшего нашей страной и ныне гибнущего в крови и пламени. Для Адриана Леверкюна то были годы невероятной, напряженнейшей, хочется даже сказать, сверхчеловеческой творческой активности. . .»)²⁵ Исторически раскрывается психологическое ядро и интеллектуализм Леверкюна, хотя он и говорит о себе в апокалиптических определенных — он не «тепл» и не «горяч», а «холоден». В нем, можно сказать, вполне эпохальная закуска фаустовского нутра, его «умствования». Самоопределяясь, он вовсе не выходит на новый, внебиографический уровень личностного бытия в моментах, наиболее сближающих Леверкюна, «спознавшегося с сатаной», с Иваном Карамазовым. Сатана Леверкюна, явившийся парнем-босиком в клетчатой рубашке, «отвратительных штанах», в желтых стоватных башмаках, призывает к «натуральной высоте», сбросить моральную «скованность» («немцы — человек способный, но скованный»²⁶), отдаться полной моральной относительности, чем продолжает собой черта Ивана Карамазова. К тому же он продает время, исчисляемое биографическими годами, предлагает забыть о последних сроках, восприятии которых, по его мнению, относительно зависит от случая, темперамента и т. д. Творческая судьба Леверкюна определена теперь сделкой с сатаной: запродав себя, он обретает свободу относительности и достижения своей «натуральной высоты». Поиск Леверкюна — отмена различий перед «фактом жизненности», переосе-

²⁰ Там же. С. 194.

²¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 217, 224.

²² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. История доктора Фаустуса. Роман одного романа. М., 1960. С. 287.

²³ Там же. С. 227.

²⁴ Там же. С. 249.

²⁵ Там же. Т. 5. С. 622—623.

²⁶ Там же. С. 298.

ная в музыку; в апокалиптической оратории и кантате о Фаустусе достигнуто «субстанционное тождество между беспримерно блаженным и беспримерно ужасным, внутренней однородности детского хора и адского хохота», и «осуществлена утопия формы ужасающе рационалистической».²⁷

На таком фоне образных воплощений мировой литературы, далеких и близких Ивану Карамазову, выпукло выступает, на наш взгляд, его своеобразие в свете жизни.

²⁷ Там же. С. 628.

Г. В. БЕЛОВОЛОВ (УКРАИНСКИЙ)

СТАРЕЦ ЗОСИМА И ЕПИСКОП ИГНАТИЙ БРЯНЧАНИНОВ

Прототипика играет существенную роль в художественном мире Ф. М. Достоевского.¹ Прототип у Достоевского не только «первообраз», «основа для создания того или иного художественного образа»,² но в системе «фантастического реализма» писателя — это прежде всего основа реальности образа. В. И. Даль дает слову «прототип» синоним «истинник».³ У Достоевского «прототип» — именно «истинник», т. е. залог истинности, жизненной подлинности литературного героя. Особенно важно существование таких прототипов-«истинников» для «идеальных», программных образов в творчестве писателя. Это в первую очередь относится к «идеальному христианину» — старцу Зосиме в «Братьях Карамазовых».

По поводу образа старца Зосимы Достоевский, посылая в редакцию «Русского вестника» книги «Pro и contra» и «Русский инок», в письмах Н. А. Любимову делает два важных замечания: «Если удастся, то сделаю дело хорошее: заставляю сознаться, что *чистый идеальный христианин — дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоющее. . .*» (30, 68); «Я же считаю, что против действительности не погрешил: не только как идеал справедливо, но и как *действительность справедливо*» (30, 102) (курсив мой. — Г. В.). Писатель сообщает о Зосиме с чувством внутреннего видения героя в самой действительности — «воочию». Эта авторская установка на создание не только правдоподобного, но жизненно реального, будто взятого из самой жизни героя реализуется уже в первых упоминаниях Зосимы в романе, в том кратком экскурсе в историю русского старчества (гл. «Старцы»), где Зосима ставится в ряд с реальными старцами-подвижниками XVIII—XIX вв.: Паисием Величковским (1722—1794), оштинскими старцами, чем создается впечатление исторически реального образа.

Понимание образа старца Зосимы шло во многом по пути его соотнесения с реальными лицами. Уже в одном из первых откликов

¹ Изучение прототипов в творчестве Достоевского справедливо стало специальным разделом достоевскознания, свидетельством чему может служить издание отдельной монографии по этому вопросу: *Альтман М. С. Достоевский: По векам имен.* Саратов, 1975.

² Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 299.

³ *Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка.* М., 1980. Т. 3. С. 521.