

И. Б. РОДНЯНСКАЯ

**ВЯЧ. И. ИВАНОВ. СВОБОДА И ТРАГИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ.  
ИССЛЕДОВАНИЕ О ДОСТОЕВСКОМ**

(IVANOV V. FREEDOM AND THE TRAGIC LIFE. N. Y., 1957. 166 p.)

(Реферат)

Монография видного русского поэта и мыслителя-символиста Вячеслава Иванова о Достоевском вышла в 1932 г. на немецком языке.<sup>1</sup> В 1957 г. она была издана в английском переводе. Оригинал написан по-русски, но на родном языке автором в окончательной редакции не публиковался. Книга Вяч. И. Иванова приобрела на Западе значительную известность и оказала влияние на ряд западноевропейских и американских работ, посвященных художественному методу, философии и антропологии Достоевского.

В основу монографии легли статьи, опубликованные в 1910-х годах.<sup>2</sup> Перерабатывая их для труда, адресованного западному читателю, автор сократил и модернизировал их. Однако в книге сохранилась та общая концепция творчества Достоевского, которая сложилась у Вяч. Иванова в эпоху, когда он выступал в качестве теоретика русского символизма. Вместе с тем в ней отразилось увлечение «глубинной психологией» К. Юнга и связь с католическими доктринами, что характерно для зарубежного периода Вяч. Иванова. Книга представляет интерес, так как дополняет наше представление о мифо-символическом

<sup>1</sup> Иванов В. Dostojewskij. Tragödie—Mythos—Mystik. Tübingen, 1932.

<sup>2</sup> Иванов В. 1) Достоевский и роман-трагедия. — В кн.: Иванов В. Борозды и мели. М., 1916, с. 3—60; 2) Эскурсы: основной миф в романе «Бесы». — Там же, с. 61—72; 3) Лик и личности России. — В кн.: Иванов В. Родное и вселенское. М., 1918, с. 125—169; 4) Легион и соборность. — Там же, с. 37—46.

прочтении Достоевского поэтами и мыслителями, связанными с идеями русского символизма.

Три части книги раскрывают, по замыслу автора, три аспекта в рассмотрении художественного мира Достоевского: «трагедийный», «мифологический» и «теологический». В первой части развернута характеристика «романа-трагедии» — новой художественной формы, которую, по Вяч. Иванову, Достоевский создал для адекватного выражения своей философии жизни. Во второй части говорится о мифологических истоках и корнях художественного творчества вообще и, в частности, структуры трех романов Достоевского: «Бесы», «Преступление и наказание», «Идиот». Исходным для творчества Достоевского автор считает древнее мифологическое представление о «Матери-Земле», переплетающееся с гностическим мифом о «душе мира», ее падении и спасении. В третьей части Достоевский изображен как религиозный мыслитель, охваченный пророческим пафосом; такой подход дает автору повод выступить с толкованием «демонологии» и «агиологии» Достоевского, а также с интерпретацией социальной философии писателя.

Заново написанные разделы книги даются в подробном изложении (цитаты приведены в обратном переводе). В приложении цитируются (или излагаются) наиболее примечательные изменения и дополнения, которые автор внес в текст остальных глав, публиковавшихся в дореволюционные годы.

**Восстание против Матери-Земли**

Вяч. Иванов задается целью выявить мифологическую основу «Преступления и наказания» в ее связи с этическим содержанием романа. Этой теме предпосланы размышления о месте «Преступления и наказания» среди других романов Достоевского.

Автор замечает, что тема Души (Психеи), поработанной силами зла и ожидающей своего освободителя, занимала Достоевского еще в 60-х годах (т. е. до работы над «Бесами», где та же тема решается в историософском плане) и связывалась в его сознании с судьбами России. Этот мотив звучит уже в «Идиоте», но вопрос о богоносном герос разрешился в финале романа отрицательно, и лишь в конце жизни Достоевский, по словам автора, нашел желанный ответ в образе и пути «русского инока» Алеши Карамазова.<sup>3</sup>

Но «Братья Карамазовы», утверждает далее автор, — творение, возникшее после долгого приготовления, по концепции своей аллегорическое и дидактическое, а не мифологическое. Главными

<sup>3</sup> В этой связи автор указывает на такую деталь: хромая невеста Алеши исцелена его благодатным присутствием и чудом, втайне сотворенным его пастышкой Зосимой, между тем как хромоножка в «Бесах» погибает. Психея пахочит, наконец, в лице Алеши своего избавителя.

темами фабулы становятся в нем «исторические аллегории»: непримиримый конфликт между отцом, которым представлен правственно выродившийся правящий класс, и его старшими сыновьями; отцеубийство, совершенное социальным отщепенцем среди братьев, но вдохновенное и таинственно подготовленное образованным сыном, теоретическим инициатором мятежа; мнимая вина и действительное искушение, возложенные на старшего брата, в котором воплощен дух нации во всех его темных и светлых аспектах; и наконец, акт исцеления, начатый избранниками среди младшего поколения. Автор видит здесь существенное изменение художественного метода, отличающее последний творческий период Достоевского от периода «Идиота» и «Бесов»: «чистый белый свет» бьет прямо в глаза, не преломленный посредствующим планом мифа и воображения. Поэтому автор, рассматривая творчество Достоевского в мифологическом аспекте, обращается не к «Братьям Карамазовым», а к более ранним романам.

По словам его, миф «Идиота» родился из более ранних раздумий над героем «Преступления и наказания». В итоге этих раздумий Достоевский и задался целью показать подлинное величие одного из «чистых сердцем», человека «доброй воли» в евангельском смысле этих слов; он пожелал продемонстрировать современникам возможность подобного положительного характера и его воздействие на текущую действительность.

«Отступник человечества как единого Существа <...> тот, кто отвергает человечество и, значит, Матерь-Землю, — тот, кто раскольничает и сам становится расколотым, мыслитель и преступник Раскольников, спасенный жертвенностью кроткой женской души; и, с другой стороны, мученик веры в человечество как духовное целое, святой «идиот» Мышкин, который любит Землю больше, чем свою изначальную память о запредельном отчем доме, и приходит, чтобы спасти женскую душу от уз и поругания, — оба они, для Достоевского, два полюса единой концепции. Люциферическому самоутверждению личности, что стремится в первую очередь сберечь себя и жадно приумножить свое достоинство, противопоставлена самоотверженность души, которая, следуя новозаветной заповеди, не боится себя потерять. Отчуждению от Земли противопоставлено единство с нею; отколу от людей — союз с ними; попытка восстать из ничтожества и бессилия к могуществу и славе — самоотречение и обнищание (кенисис) презобилующей духовной силы, рожденной в свете благодати; медленному восхождению к свету — внезапное погружение падучей звезды во тьму» (с. 72—73).

Далее автор переходит к анализу «Преступления и наказания». Петербург, место действия романа, — самый подходящий фон для трагедии ослепленной самонадеянности и восстания Одного против Всех, индивидуальности против Неба и Земли. Этот величественный город, возникший из северных болот, восприимчив

самим Достоевским как фантастическое измышление (так впоследствии будет сказано в «Подростке»). Он относится к сущности России (подхватывает ту же мысль Иванов), как мираж к действительности, как обманчивая личина к подлинному лицу. «Санктпетербургский период» в русской истории — эпоха величайшего расхождения между действительностью и видимостью, эпоха, которая иссушила чувство органического союза человека с Матерью-Землей и сознание живой реальности Бога и мира. Таков был по крайней мере приговор славянофилов, но они удовлетворялись выпеснением этого приговора, тогда как Достоевский, по словам Иванова, проник и в антитезис русской души, в его диалектическую неизбежность. Достоевский разделял пушкинскую любовь к двусмысленному творению «строителя чудотворного», Петра Великого, ибо «мог ли бы без Империи русский дух развиваться в мировую духовную силу?» (с. 74).

Литературно-исторические изыскания уже показали, в какой степени «Преступление и наказание» связано с «Пиковой дамой». В понимании самого Достоевского, характер героя этой повести олицетворяет дух целого «петербургского периода» русской истории. Причину неоспоримого сходства обоих произведений Ивалов усматривает в том, что оба они являются вариациями одного исходного мифа. «Пушкинский молодой офицер Германн, безродный неудачник (то есть плетей и выскочка, с точки зрения его блестящих и богатых друзей), и голодный гений студент Раскольников — существенно похожи, хотя первый из них — насквозь эгоистический и безлюбивый характер, а второй нежно привязан к матери и сестре и мучится их участью больше, чем своею собственной. Общим присущи социальная зависть и личное честолюбие, интровертивный и замкнутый душевный склад, стремление втиснуть душевный опыт в отвлеченные схемы; железный контроль воли, сосредоточенной на единственной цели, над страстным темпераментом, почти патологическое сочетание необузданной мечтательности и холодного расчета, моральный скептицизм и, наконец, бессознательное побуждение магически покорить реальность собственным требованиям, — все, что ощущается людьми, входящими в соприкосновение с каждым из этих персонажей, как нечто сомнительное и демоническое в их натурах» (с. 75). Обращает на себя внимание наполеонизм обоих героев: Германн поразительно похож на Наполеона, по мнению друзей, на его совета «по крайней мере три преступления»; мысли Раскольникова тоже обращаются к Наполеону, как к магниту, он восхищается дерзостью Наполеона и его талантом к преступлению.

По мысли автора, судьба обоих героев — у Пушкина и у Достоевского — определяется введением одного и того же мифологического элемента, мифологического лица. «Оба встречают <...> ужасную старуху, у которой они хотят отнять охраняемое ею сокровище, оба привлекают на себя вину за убийство Парки и должны пострадать от ее посмертной мести. Ибо похожая на мумию

старая графиня пушкинской повести, унесшая в могилу волшебный способ обогащения <...> конечно, то же самое бессмертное существо, которое появляется на страницах романа в образе отвратительной процентщицы. Какая роковая сила стоит за этими личинами? Не мстительница ли это, восстающая из тьмы, одна из тех сил Земли, что могут приписать и счастье и горе, знают тайны судеб и хранят ключи от подземных богатств? Не посланница ли она Матери-Земли, гневно противящейся предержкам и самонадеянным притязаниям призрачной гордости, буйным попыткам силою отменить решения вечной Фемиды?» (с. 75—76). В системе мифа — это хтоническое существо, ибо все творения Достоевского явственно посвящены восстанию человека против Матери-Земли, ее возмущению и ее умиротворению через востребованное ею и приносимое ей искупление.

По словам Иванова, Достоевский бессознательно следовал народной традиции, почти способной служить фабулой («инотесой») для Эсхила и скорее объяснимой в технических терминах древней трагедии, чем в понятиях современной этики: мятежное восстание человеческого высокомерия и дерзости («гибрис») против изначально-священных заветов Матери-Земли; предопределенное безумие злоумышленника; гнев Земли из-за пролитой крови; ритуальное очищение убийцы, преследуемого эрипиями духовного смирения, но не кающегося в христианском смысле, — целование земли в присутствии народа, который собрался, чтобы испытать преступника; и открытие, через страдание, правого пути. Этот поцелуй послушания, в трактовке Иванова, — символическая кульминация всего действия, он символизирует примирение между Землей и ее гордым сыном, отъединившимся от органического, вселенского и первореального. Герой «Преступления и наказания» влюблен в глазах Земли и получает очищение через принесенную ей искупительную жертву. Когда он совершает это, она, терпеливая и тихая, в своем всепримяти берущая вину на себя, в финале открывается выздоравливающему бесконечным простором степей и пастбищ, где все еще «веет воздухом патриархов», умиротворяет и укрепляет его.

Далее автор переключает «мифологический» смысл романа в нравственно-философский план. «„Преступление и наказание“ <...> было откровением о <...> вине, которую навлекает на себя личность, замкнувшаяся в одиночестве и потому выпавшая из человеческого единства, а значит, и из сферы нравственного закона. Для отрицательного самоопределения индивидуальности найдено было имя — „обособление“. Замкнутость Раскольникова как верховное решение его свободной воли, отрезанной от мирового целого, в конечном итоге выражается в преступлении. Не изоляция следует из преступления, а наоборот, преступление как внешнее событие выражает попытку одинокой личности самочинно утвердиться. Достоевскому кажется, что никаким символическим действием невозможно выразить в достаточной мере

суть странного и неизъяснимого духовного состояния того, кто, как Каин, отверг Бога и людей, избегая и убегая всего живущего. Когда Раскольников, принявший предложенное ему по ошибке подавние, потом бросает серебряную монетку в Неву, он знает, что этим жестом оборвал последнюю связь между собой и человечеством. На протяжении всего повествования мятежник не кается в совершенном убийстве, а попросту отказывается вынести изоляцию, которую он в безумном оболычении принял за меру духовного величия и добровольно себе навязал» (с. 78—79).

Как показано у Иванова, Достоевский сознательно подчеркивает двойственный характер действий Раскольникова, переплетение в них своеобразия и роковой неизбежности. «С одной стороны, все обстоятельства, даже самые тривиальные, складываются так, что каждое в отдельности и все вместе побуждают, заставляют и заклиняют его совершить поступок, по видимости столь противоречащий его натуре, — поступок, исходящий от какой-то странной подсказки извне и, таким образом, немедленно истолкованный Раскольниковым как неумолимая судьба. Все его колебания, попытки сопротивления разбиваются о случайности и неизбежность способствующих роковому пагубу, как если бы вся его жизнь была потоком, стремительно текущим к обрыву, скрытому впереди. С другой стороны, все окружение Раскольникова кажется в некотором роде плодом его воображения, и тот, кто случайно заронил в его ум мысль об убийстве старухи, только придал выражение чьему-то тайно дремавшему в нем. Раскольников сам создает мир вокруг себя. Он волшебник самоудинности и заклятиями воли выкликает колдовской мир безумия. В то же время он — узник своего собственного фантома. Его спасает Соня, которая просит своего любимого лишь об одном: чтобы он признал реальность человека и человечества вне себя и торжественно возвестил обращение в эту новую и чуждую для него веру актом исповеди перед всем народом» (с. 78—80). Так в «Орестее» Эсхила внутреннее очищение героя утверждается приговором священного народного ареопага.

В развязке романа Иванов видит выражение «самого важного урока», который Достоевский извлек из внутреннего опыта каторги и ссылки. Достоевский, по собственному его признанию, узнал в Сибири русский народ, разделив с ним унижения и объединившись с ним в страдания; и в то же время на каторге он обратился к Евангелию, восприняв его как выражение народного идеала.

«...Для Достоевского народ как таковой стал вселенским человеческим началом, включающим Бога и противостоящим изолированной личности <...> Отныне Достоевский, говоря о народе, всегда имеет в виду его сверхэмпирическую сущность, в которую погружены корни личности, осознавшей себя членом вселенского тела. И представление Достоевского об этом христианском народе, духовно объединенном в церковь, как о единой душе в оп-

ределенном смысле сливается с представлением о Земле как о мистическом существе, — так что отступник и мятежник грешит не только против церкви, но и *contra naturam* (против естества)» (с. 80—81).

Далее Иванов переходит к размышлениям о метафизике вины и ответственности в романе Достоевского, об идее спасения через искупительное страдание. «В страдании человек воистину соединен со всем человечеством <...> Сакральный смысл, а значит, и оправдание страдания в том, что жертва, сама того не ведая, страдает не только за себя, но и за других, спасается страданием не только сама, но и спасает других» (с. 81). Даже «вошь»-процентщица, по этой логике, искупает своим страданием какую-то долю общего греха человечества. Но Раскольников, назвавший старуху «вошью», — не просто грешник, а безумец: он вообразил себя орудием правосудия, которое не в силах постичь; он не облегчает людские горести, а только увеличивает их. Убийство старухи становится, непредвиденно для Раскольникова, и убийством простодушной, невинной Лизаветы. Наставница Раскольникова в покаянии, кроткая сердцем Соня, торгующая собой, чтобы спасти семью, — тоже жертва чужих грехов. Однако, продолжает автор, Соня в отличие от Лизаветы в то же время сама великая грешница, ибо, даже спасая других, она самочинно берет на себя не только страдание, но и проклятие чужих поступков, делая их своими собственными. В грешнике, который искупает свой грех страданием, заключена, по мысли автора, антиномия проклятия и спасения — пока не угасла в нем любовь, пока не стал он, как Свидригайлов, неспособным к любви. Ибо невозможность любви и есть ад (напоминает автор слова старца Зосимы из «Братьев Карамазовых»), и неспособный любить полностью исключается из человеческого сотрудничества и в грехе, и в спасении.

Идею искупительного страдания Иванов связывает с идеей ответственности всех за всех и, в итоге, — с представлением о высшем единстве Человечества. Он напоминает, что Достоевский осуждал модные в его время теории безответственности преступника, отрицающие у него достоинство метафизического самосопределения свободной воли и низводящие его на уровень животного; поэтому и смертная казнь, пассивно обрывающая дело искупления и очищения, по Достоевскому, противна Богу и людям. Но вместе с тем преступление — грех не только преступника, а всего общелития и общества. Никто не может сказать, что он непричастен к вине виновного. Это мнение Достоевского коренится, по Иванову, в глубочайшем и древнейшем слое русской народной души. Как исповедь Раскольникова перед народом вызывает у автора параллель с «Орестеей» Эсхила, так и отношение Достоевского к проблеме ответственности напоминает ему оценку вины Эдипа в трагедии Софокла. Эдип «стоит перед дилеммой: считать себя автоматом, слепым орудием судьбы, следо-

вательно — несвободным и безответственным, но также и невинным, — или, невзирая на кажущуюся абсурдность и на последствия, утвердить свою свободу и ответственность через свершение суда над собой. Несравненное нравственное величие заключено в том, что Эдип, разгадавший загадку Сфинкса и разрушивший его чары словом „человек“, теперь осуждает себя, бессознательного и невольного преступника, во имя человека. Это иррациональное решение проблемы, поставленной иррациональными существами, управляющими человеческой судьбой, превращает слепого нищего, который во имя человечества дал, посредством искупления, положительный ответ на вопрос о божественности человеческого рода, — в божественное существо и поистине в друга Эвменид».

«По Достоевскому, преступник, конечно, не Эдип, однако он, в сущности, остается ветхозаветным козлом отпущения, тем, кто несет на себе грехи народа <...> В случае Раскольникова воля многих, направленная на уничтожение гадкой старушонки, находит точку опоры в свободном согласии больного человека, который потому-то и болен, что противится Небу и Земле. В «Братьях Карамазовых» Достоевский с мефистофельской пронизательностью подмечает, что городские обыватели, столь возмущенные убийством старика Карамазова, втайне падеются, что убийцей и впрямь окажется сын. Это наблюдение помогает понять темный смысл ужасного сна Раскольникова и его роль в строении романа. Раскольникову снится старая кляча, которую до смерти замучила озверевшая глумливая и пьяная толпа. На ком лежит вина за этот отвратительный акт жестокости? Очевидно, не только на ожесточившемся владельце несчастного животного, который куражится, потешая собравшихся, но и на каждом, кто в бессмысленной лихости увеличивает непосильную для животного ношу. Кто в романе похож на эту безответную жертву? Одна только Соня? Нет, и отец ее, и мачеха, и Лизавета. И не только они, а даже убитая старуха-процентщица и, наконец, сам убийца, который осужден или осудил себя на исполнение того, чего требует от него коллективная воля».

«Уже в „Преступлении и наказании“ Достоевский, к своему ужасу, открыл истину, которой он впоследствии придал вес догмы: истину о вине всех людей за всех и за все. Это ужасное открытие разверзло перед ним еще одну бездну, устрашающую и озаряющую одновременно: он начал постигать, что все человечество — это один человек» (с. 83—95).

#### Чужестранец

Анализируя замысел романа «Идиот», его мифологические, фольклорные и литературные истоки, Иванов вновь подчеркивает идейную преемственность между «Преступлением и наказанием» и этим романом. Указав на главные меты пути зла (внут-

ренная изоляция, помраченное своеволие и «богоубийство»), Достоевский, по словам автора, считал необходимым хотя бы очертить положительный тип человека, который идет по другому пути — пути добра — и вопреки закону жизни, разъединяющему и обособляющему людей, осуществляет на деле принцип всеобъемлющего общения и единства.

Мышкин — не Дон Кихот и не Рыцарь Бедный. Создавая «положительно прекрасного» и в то же время смешного в человеческих глазах героя, Достоевский, согласно тезису Иванова, хотя и был связан с этими литературными образами, родную почву обрел в темной памяти древнего мифа.

«Этот чудак, непохожий на других, как бы сошедший к людям с неведомых высей, едва памятных ему самому; простодушно возвещающий собственный внутренний закон, который сопоставим с человеческими мерками; кротко и радостно несущий знак своего царского помазания; не узнанный людьми, но говорящий с ними просто и доверчиво, как если бы они тоже были помазаны; бесконечно близкий к чему-то страстно желанному, но позабытому душами людей, и остающийся чуждым людям, несмотря на благотворную и чудесную силу, исходящую от него, — этот чудак, чужак, чужестранец известен фольклору уже не как светлый бог, сходящий на землю, а как его заместитель-герой, то есть богоподобный человек, который должен пострадать и умереть. Князь Мышкин, никогда не знавший женщин, — уже не Парсифаль первоначального кельтского предания, а „святой дурень“ позднейшей, средневековой легенды. Вместе с тем он — Иван-Царевич старинной русской сказки, простой и чистый сердцем, чуткий ведун, прорицатель и чудодей, друг зверей, читающий в душе природы, как в раскрытой книге, живущий как сомнамбула и, действительно, выказывающий признаки сомнамбулизма в дневной жизни (ср. свидание Мышкина с Аглаей, когда она обнаруживает, что ее возлюбленный заслужил на садовой скамейке), ведомый судьбой к предуготованному тропу и в сиянии сверхчеловеческой славы внезапно пораженный и унесенный смертью» (с. 89).

Поэт связывает этот сказочно-фольклорный прообраз героя и с мотивами философской мифологии гностицизма: «Князь Мышкин — тип нисходящей духовности, которая ищет Земли; скорее дух, воспринявший плоть, нежели человек, который восходит к духовному» (с. 90). «Мышкин влюблен в Землю и видит в ней нечто, что он созерцал в небесных сферах <...> Отсюда его опыт рая, его непосредственное восприятие природы в той первоначальной чистоте, которая всегда сохраняется в ее вечной сущности и в ее святых глубинах» (с. 90). Мышкин видит, что на светлое лицо Природы легли тени печали, но любит ее за это еще больше, подобно тому как красота Настасьи Филипповны для него еще совершеннее оттого, что на ее лице видны следы страдания.

Мышкин никоим образом не идеалист в духе Раскольникова: «Он переполнен воспоминаниями обо всем увиденном, он обладает солнечно-ясным, божественно-просветленным оком для всего зримого. Другие люди, конечно, не могут помнить того, что хранится в памяти Мышкина, и не видят того, что видит он; им ничего не остается, как считать его дураком. Но почему-то никому не приходит в голову прозвать его выдумщиком. Действительно, он не проповедует никакой идеологии, и хотя мерит человеческие отношения собственной мерою, выказывает непосредственное чувство реальности в понимании людей, их страстей, побуждений и расчетов. Он так безошибочно распознает мотивы человеческих действий, так зрело оценивает положение вещей, что люди постепенно начинают относиться к «идиоту» как к мудрецу. Примечательно, что Мышкин в беседе, в которой от него ожидают признания духовных ценностей, добродушно смеется и называет себя материалистом» (с. 91).

Что касается трагических противоречий, присущих герою романа, то, по Иванову, тайное страдание его души проистекает от «неполноты воплощения». Потому-то Мышкин так любил созерцать водопад в горах Швейцарии — символ того самого неудержимого стремления, что понудило его сойти с родных высот на землю, окутанную нежной печалью. «Почему ему не позволено вполне стать сыном Земли? Почему должен он навеки остаться духом, заблудившимся на Земле, чужестранцем, пришельцем из неведомых сфер? Этот человек, которому красота приносит и счастье и муку, который знает, что красота — неразрешимая для него загадка, но не меньше уверен в том, что она „спасет мир“, который ясновидчески созерцает великолепие Природы без покрывала, — этот человек жалуется: что это за пир, за вечный и бесконечный праздник, пленивший его с раннего детства, но какого ему никогда полностью не разделить? Он все с большей горечью чувствует, что ему нет места на этом празднике, и оттого все больше любит жизнь» (с. 92).

Эту любовь к жизни русской поэт-символист называет голосом «мировой души» в человеке. «Любовь к жизни — к жизни ради жизни, а не к радостям и удовольствиям существования, — любовь, которая выдерживает даже огненное испытание страданием, — в глазах Достоевского великая и положительная духовная ценность. Именно эта любовь к жизни, и только она одна, поддерживает и живет духовно полумертвого Ивана Карамзова <...> Первой любовью Мышкина, когда он пробудился в Швейцарии от темного бесчувствия и впервые взглянул на окрестный мир, — был, как он сам говорит, осел. Между этим ослом и им самим фактически существует двойная связь: не только репутация глупости, какую человеческая несправедливость присвоила им обоим, но и бескорыстный, упорный героизм той терпеливой выносливости, что рождается из любви к жизни — из любви к жизни, отличающей мученика. Возможно, именно поэтому

в древних оргиастических обрядах осел пользовался совершенно особым почитанием».

Мышкин наделяет предчувствием всеобщего примирения (которое, согласно «септиментально-гуманистической» точке зрения Ивана Карамазова, вообще невозможно); именно поэтому он не похож на других людей и вместе с тем привлекает их к себе. «Время от времени его утешает благодатный свет, озаряющий юдоль слез, где он совершает свой путь. Восприятие Рая на Земле, ежесекундное чувство бессмертия, Мая земной жизни, счастья существования — все это тесно сближает Мышкина с детьми и придает ему духовное сходство с ними».

В связи с этим автор замечает, что метафизика детства у Достоевского заслуживает специального исследования. Дитя — средоточие его учения о мире и человеке. Трагическая судьба России символически изображена в пророческом сне Дмитрия Карамазова на пороге его мученичества: спаленная деревня, умирающие от голода матери с младенцами на руках и как ответ на вопрос о причине всех этих бед — «дítě плачет». «Непростительный грех мира — это грех против детей», — так истолковывает этот сон автор исследования (с. 95—96).

«Мышкин, как и Алеша, — ребенок, когда он среди детей. И в глубине своего существа, хотя его мысль проникла в природу зла, он всегда остается ребенком. Так, по слову Евангелия, он несет в себе свет царствия небесного. Его встреча с детьми происходит в начале его сознательной жизни, и единственное его практическое достижение на земле — это спасение деревенской девочки Мари и беседа с ее маленькими гопителями».

«Но это практическое достижение — лишь первый шаг к исполнению великой и таинственной задачи, которая представлена в мифе как миссия Сопшедшего на землю. Небесный посланец, каково бы ни было его имя, должен освободить мировую душу из темницы злых чар. Он должен разбить цепи Андромеды, исхитить Эвридику или Алцесту из Аида, разбудить Спящую Красавицу. Такого освободителя ждет „хозяйка“, околдованная Муриным, хромоножка в „Бесах“, Лиза в „Братьях Карамазовых“ (ибо одна, своею силою, она никогда не начнет ходить), и его же ждет Красота, спешившая на землю, чтобы спасти мир („красота спасет мир“), но, как Аштарот гностиков, попавшая в плен матери и поруганная, — сама Вечная Женственность, каковая в „Идиоте“ представлена символической фигурой „Настасьи Филипповны“. Видимо, ее облик у Достоевского восходит к дрезденской Сикстинской Мадонне, которую он особенно любил. Недаром Аглая, пародируя „Рыцаря бедного“, замещает мистические знаки Богоматери инициалами своей соперницы».

«Первый же взгляд на портрет Настасьи Филипповны поражает Мышкина, как удар молнии, и внезапно пробуждает память, как если бы он видел глаза Настасьи Филипповны во сне <...> Она тоже напоминает, что они когда-то уже встреча-

лись. Красота ее представляется Мышкину совершенной <...> Тем не менее чувство, какое она возбуждает в Мышкине, — не любовь, а лишь безграничное восхищение и безграничная жалость. К несчастью для Настасьи Филипповны и для Мышкина, оба они существа, которые сошли свыше, ибо любовь Мышкина направлена на Землю и жаждет фигуры, рожденной Землею и восстающей от Земли ему навстречу, а не сходящей к Земле. У Настасьи Филипповны есть соперница — физически цветущая и яркая Аглая <...> Мышкин не может удержаться от влечения к ее земной красоте, как и от влечения к „празднику жизни на земле“, именно по той причине, что его воплощение неполно и он жаждет более глубокого воплощения. Этим удостоверяется трагическая вина небесного посланца, его метафизическое падение, роковая мания, а также коренная причина болезни, что опять наступит на него. Ибо Земля не может с той своей стороны, которую он любит в Аглае, всецело ответить на зов Слова в нем; и Аглая любит его так, что скорее желает соблазнить его и окутать первобытной тьмой, чем достигнуть свободы с его помощью... В Мышкине повторилась история Дон Кихота: его свет упал на непокорную, косную, противящуюся материю, но оказался бессилем преобразовать ее, так что герой стал всего лишь персонажем комедии» (с. 96—98).

Итак, «безграничная божественная жалость» заключает в сердце Мышкина компромисс с другим, неопределенным и, однако, могущественным чувством. Это чувство — тоже не любовь, а дурман первобытных чар Земли,<sup>4</sup> и оно не находит ни выхода, ни выражения, ибо Мышкину «нет места на празднике жизни». Настасья Филипповна знает, что в лице князя перед нею стоит ее избавитель, ее спаситель, по руку, которую он ей протянул, оказалась слабой рукой человека, остановившегося на полдороге. В результате этого бедственного конфликта в душе Мышкина, предательства им небес, Настасья Филипповна погибает.

По словам Иванова, сопротивлялись Настасья Филипповны упорным зовам Мышкина нельзя понимать просто как отказ гордой женщины принять жалость взамен любви. «Порывы ее души несравненно сложнее и благороднее, отношение к призывающему ее освободителю — глубже и шире. Под маской надменности, которую она держит пред миром, как щит, она глубоко смиренна и никоим образом не может быть причислена к „гордым женщинам“ <...> Достоевского <...> женщинам, любящим в своем возлюбленном не человека, а слепок собственных желаний, и эгоистичным даже в минуты крайнего самоотречения. Уничтожение, которое чувствует Настасья Филипповна, — это скорбь по поруганной святине ее женского достоинства, более того — по

<sup>4</sup> Как замечает автор, при встрече двух соперниц Аглая сидит на садовой скамейке с левой стороны — согласно народному поверью, со стороны духа искушения.

оскверненной и убитой душе. Ее напускное высокомерие, ее подчеркнуто вызывающее поведение, ее самоистязание приторным бесстыдством — все это лишь маска, под которой она скрывает свое отчаяние в избавлении и спасении. Ближе к поверхности ее души судорожно мнутся противоборствующие чувства: смирение и бунт, беззащитность и стыд, презрение к людям, отвержение жалости, даже ревность... Однако ее глубочайшие и подлиннейшие чувства, вырастающие из интуитивного проникновения в тайну встречи с Мышкиным, — это плоды религиозного смирения, искреннее покаяние в грехе и нежное, материнское сострадание. В присутствии того, кого она считает небесным гостем, она испытывает благоговейный страх, равно как и горестное сознание своей нечистоты, своего падения... Но в то же время она видит его детскую беспомощность, которая возбуждает в ней материнскую любовь; она чувствует мучительную жалость к нему, боится его болью и предчувствует его гибель. В духе — она поддерживает его руками и льет над ним слезы, как Богоматерь на картинах „Пьета“. У нее не должно быть никакого земного соприкосновения с ним. Ее страдальный путь приводит ее к проклятому дому Рогожина, как путь Кассандры ведет ее в проклятые покои Атридов, — на поик, на казнь, которую она заслужила и которая должна ее освободить» (с. 99—101).

Переплетение разных мифологических тем, по Иванову, затруднило для Достоевского путь к окончательной художественной ясности. «В „Идиоте“ мы видим, как миф — живая душа романа — порой выходит за границы своей материальной обители и сотрясает ее, не находя полного выражения в физическом плане жизни и романной изобразительности, — так что читатель, который следит за этой стороной повествования, с трудом распутывает его мифологическую основу» (с. 102).

Все в романе загадочно, допускает множество толкований, в том числе и таинственная фигура беспутного дикаря Рогожина. «Бессильный спаситель и убийца, совершающий спасительный акт, связаны магнетическими взаимоотношениями: где один, там неизменно и неизбежно другой. Каждый чувствует — бессознательно, но с абсолютной внутренней уверенностью — приближение другого. Каждый, того не желая, привлекает к себе другого. Как если бы каждый из них облекся на земле в плоть и кровь лишь по зову другого, своего антипода и близнеца. В качестве соперников они дублируют друг друга как „братья-враги“, хотя они представляются существами двух разных миров, не имеющих ничего общего между собой <...> Однако таинственным образом они нуждаются друг в друге и восполняют друг друга. Можно предположить, что эти два характера в их двойстве-единстве представлялись Достоевскому синтезом русской души. Князь из старинного русского рода, которого даже воспитание на Западе (намек на западную культуру русского высшего света) не лишило корней в народе, — и другой, связанный с ним кровным братством пред-

ставитель темных масс, — оба имеют одну и ту же веру и тот же мистический взгляд на жизнь, точнее, одинаковое ясновидение. Поэтому оба в равной мере узнают метафизический лик Настасьи Филипповны (*ἀνάστασις* — воскресение). Удивительно ли после этого, что они могли стать поборниками, обменявшись крестами, и, несмотря на соперничество, полюбить друг друга, как сыновья одного отца? Оба влекутся к одной женщине, явившись для нее знаменем судьбы <...> Один предъявляет на невесту права безграничной любви, которую он, сын Земли, испытывает к небесной Красоте, сошедшей спасти мир; другой предъявляет на нее права сына Печес, исполнившись божественного сострадания к мукам Красоты, которую мир извратил и предал поруганию. Тот, чья любовь — не сострадание, становится страдательным, когда вызволяет Настасью Филипповну жертвенным ножом; и в эту роковую ночь <...> исполнитель жертвоприношения покоряет Настасью, которая как бы не принадлежит больше Земле, своему другому, лучшему „Я“, своему духовному брату. Этот другой, еще не зная о свершившемся кровавом деянии, по приглашению убийцы располагается близ ненорочлого брачного ложа, рядом со своей убитой невестой, которая прикрыта занавеской, между тем как Шарфен ложится по другую сторону. Эта потрясающая сцена исполнена тихого ужаса, уносящего душу в вихре безумия» (с. 102—104).

В заключение автор, вслед за В. Л. Комаровичем, сопоставляет легендарную основу фипальной сцены романа с балладой «Почная поездка» из цикла Г. Гейне «Романсеро», завершая этим сравнением серию мифологических и литературных параллелей к «самому загадочному» роману Достоевского.

#### О религиозных взглядах Достоевского

Характеристика религиозных взглядов Достоевского в книге Вяч. Иванова открывается развернутым сопоставлением Достоевского и Данте. Он утверждает, что оба художника стремились обратить жизнь на земле из состояния несчастья и ничтожества к состоянию блаженства; оба искали путь к этой цели, «оба вглядывались в глубочайшие бездны зла, оба сопровождали грешную и ищущую спасения душу по трудным тропам ее восхождения, оба опытно знали блаженство божественной гармонии; каждый хотел показать своему народу его историческое задание в свете христианского идеала» (с. 110).

Тем явственнее контраст между ними. «Учение Данте эпически поэтично, как церковный догмат, непреклонно, как порядок в Аду, неизменно, как небесная Роза. Между тем апологетика Достоевского динамична и трагична по своему существу» (с. 110—111). Данте с самого начала — один из спасенных, ибо его ведет верный и надежный Вожакий; Достоевский же поначалу «к злодеям причтен», в его опыте «спасающая сила благодати» связана

с сознанием вины всех за всех. Он не отворачивается от изгоев и духовных слепцов, а обитает среди них. «Он знает путь, который ведет к жизни, равно как и путь, ведущий к гибели. Но его отпоясания с преисподней иные, чем у Данте: ад, который он побеждает, — это распавшаяся часть его собственной души, и пламя чистилища опаливает его бесконечными муками. К Богу он взывает всегда из глубины <...> Нет знамений от Беатриче, ожидающей его на небесах. Только „священная болезнь“ на мгновение поднимает перед ним завесу над вратами в рай».

«Как открывается религиозная правда этому странному аполету? Он исследует человеческую душу в ее болезни, в ее катализмах, в глубинах предельного самосознания и судорожного саморазоблачения. Или порою он изображает души, которые <...> невольно и поистине безотчетно отвергают рецепт житейской мудрости: *primum vivere, deinde philosophari* („сначала живи, потом философствуй“), души, все поведение которых — лет, все существование и пребывание в мире — определено тем, что обычно называют „поисками смысла жизни“, то есть решимостью отыскать ответ на коренной вопрос: „принять“ ли, по выражению Достоевского, предстоящий им мир как неизбежность или отказаться от принятия этого мира».

«Достоевский ставит искателей смысла жизни перед основной дилеммой человеческого существования. В моменты духовного кризиса они, как бы при вспышке молнии, видят перед собой лишь два пути, открытые человечеству <...> Анализ решающего самоопределения — которое может состоять лишь в безусловном утверждении или в столь же безусловном отрицании личности своего метафизического бытия и своей онтологической ценности — дает указания на то, как возможен акт веры. Психолог и мистик отирается на могучую диалектику: исходя из утверждения или отрицания религиозной истины, эта диалектика ведет мысль, принужденную прорицать, подобно Сивилле, к следствиям, вытекающим из обеих посылок и касающимся как личной, так и общественной жизни».

«Достоевский не определяет предмета веры со всей полнотой. Он ограничивается описанием двух возможностей: человек, которого он считает свободным в метафизическом смысле, должен осуществить эту свою (единственно подлинную) свободу посредством окончательного выбора между ними. Здесь имеется в виду не интеллектуальное предпочтение одной из двух гипотез, а признание и решение сердца. „Эвклидовский“ рассудок сосредоточен только на форме, понимание сущности доступно лишь любви. Только любовь может сказать „Ты еси“ и тем подтвердить существование любимого. Только любовь создает реальную связь между познающим и предметом познания, а если любовь гаснет, дух бездействует, замкнутый в склепе с зеркальными стенами. Апория человеческого рассудка: с одной стороны, эмпирическая и божественная реальности кажутся взаимоисключаемыми, тогда как

с другой — мир без Бога теряет не только смысл, но и реальность, — эта апория разрешается лишь через признание ценности веры, признание, которое возможно для сердца в любой миг» (с. 111—113).

Первый плод такого признания, продолжает свои рассуждения автор, — это восприятие божественного начала в человеке; но лишь в одной человеческой личности божественный образ сияет так ослепительно, что исчезают все сомнения в его победе над силами смерти и тьмы, — в личности Иисуса Христа. «Особое свойство апологетики Достоевского состоит в стремлении не через веру в Бога обрести любовь Христа, а достичь через Христа уверенности в существовании Бога <...> Сокровенная трансцендентная реальность Бога удостоверяется непосредственно воспринимаемой земной реальностью Христа. <...> По если человек в своем осуществлении подобен Христу, то значит и мир, во всех своих плачевных узах, — все-таки Божий мир, а не „дьяволов водвилъ“. <...> Основания веры становятся, как в орфико-пифагорейской догматике Платона, предметом интуитивно-творческого истолкования, и интуиция, подкрепленная диалектикой, перерастает в почти ясновидческое созерцание запредельного. <...> Эти прозрения как бы произвольно соединяются в целостную доктрину» (с. 114—115). По утверждению автора, романы Достоевского — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» — предстают как звенья одной диалектической цепи с ее тезисами и антитезисами, лестница одного долгого восхождения к самовыявляющейся идее.

По этой причине, пишет далее Вяч. Иванов, «Достоевский как мыслитель может быть так легко извращен: диалектическая мощь духа, достигающего самосознания, ложно толкуется некоторыми критиками как выражение крайнего экзистенцизма и отчаяния. Они видят здесь невольную исповедь „другой души“, обитавшей в Кентавре, каковым представляется им Достоевский. Они относятся к нему как к чудовищной смеси мятежного уголовника и лицемерного фарисея; и они, перебирая противоречивые утверждения, вложенные им в уста богоискателей и богоборцев, неумолимо уличают его в неверии в то, что он торжественно провозгласил своим окончательным выводом» (с. 115). По убеждению автора, такой взгляд на Достоевского лишен и психологических, и биографических оснований; его несостоятельность обнаруживается, если подходить к произведениям Достоевского с точки зрения их органического единства. «...Его этика, психология, метафизика, антропология, социология и эсхатология так определяют и дополняют друг друга, что чем глубже мы проникаем в связь между ними, тем очевиднее становится, что для Достоевского литературное образотворчество — лишь средство многообразного развертывания синтетической идеи вселенной, идеи, которую он с самого начала носил в себе как всеобъемлющее видение и морфологический принцип своего духовного возрастания» (с. 115).

Современники признавали и хвалили Достоевского преимущественно как психолога. Они подчеркивали две черты его таланта, чем задолго предопределили отношение к нему литературных судей: во-первых, благородное, но болезненное внимание к страданиям униженных и, во-вторых, исключительную изоциренность анализа духовной жизни. Его метафизическая защита личности оставалась («к счастью для его успеха», иронизирует автор) долгое время незамеченной. Достоевский сам жаловался на то, что его «наиболее реальные» открытия игнорируются. Он не был удовлетворен художественным и символическим выражением интуитивного богатства своей души. В «Дневнике писателя» он искал, как Данте в «Пире» и в трактате «Монархия», прямых дидактических форм. Между тем (возвращаясь к своему исходному тезису автор) его задачей, как и задачей любого художника, было, говоря словами Платона, создание мифов и символов, а не теоретических учений.

#### Приложения

В первую часть книги Вяч. Иванова («Трагедийный аспект») вошел материал его статьи «Достоевский и роман-трагедия».<sup>5</sup>

Во введении к первой части автор находит некоторые новые формулировки для описания «могучей проблематики» Достоевского: «Соглядаятай судеб, Достоевский познал глубочайшие тайны человеческого единства и человеческой свободы: что жизнь в корне своем трагична, ибо человек — не то, что он есть; что рай цветет вокруг нас на земле, и нам не удастся видеть его лишь потому, что мы этого не хотим; что вина индивидуальности тяготеет на всех нас, так же как и ее спасение спасает нас всех и ее страдания всех нас умиротворяет; что греховность злого деяния может быть смыта, потому что все должны взять ее на себя, — но не греховность злого сна о мире, ибо в своем одиночестве сповидец держит перед собою зеркало и вынужден поэтому дить свой сон; что вера и неверие не два различных объяснения мира, а два разноприродных духовных мира, существующих бок-о-бок, как Земля и Протпвоземля...» (с. 5).

Первая часть состоит из двух глав: «Роман-трагедия» и «Трагический принцип в философии жизни Достоевского». Первая глава написана на основе раздела «Принцип формы» указанной выше статьи.<sup>6</sup> Среди важнейших изменений следует отметить, что Иванов во многом пересмотрел свое отношение к роману как к содержательной форме искусства нового времени. Прежде Иванов, в связи с утопической доктриной «теургического искусства», отказывался ставить роман на один уровень с формами искусства античного и средневекового, делая исключение лишь для «романа-

<sup>5</sup> См.: Иванов В. Борозды и межи, с. 5—72.

<sup>6</sup> Там же, с. 9—31.

трагедии» Достоевского: «Современный роман, даже у величайших представителей, не может быть признан делом искусства всенародного...».<sup>7</sup> Теперь автор признает наличие у романа новых перспектив, открытых прежде всего Достоевским, но в будущем обещающих стать скорее правилом, чем исключением. Повторяя свои прежние суждения о Достоевском как о «зодчем подземного лабиринта», как о «тяжелом подземном художнике», в творчестве которого редко бывает видно «светлое лицо Земли, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов»,<sup>8</sup> Иванов далее пишет:

«Но подземелье слишком удалено от звезды, чтобы перекинуть между ними мост средствами чистого эпоса, который, подобно реке, растекается заводями по отлогой равнине. Только какая-то беспримерная дионисийская форма искусства могла бы поведать о том, как пропасти души перекликаются между собой („Бездна бездну призывает“, Пс. 41, 8). Сцепическое произведение не подошло бы для этой цели, поскольку оно недостаточно интроспективно и к тому же не в состоянии показать все уровни человеческого самоопределения. Существовал, однако, такой род творческой композиции, который, не будучи специально приспособлен к дионисийскому состоянию души, являлся по крайней мере протетически пластичным, то есть настолько текучим и изменчивым, что, казалось, не был связан ни с какой устоявшейся формой, с равной готовностью и гибкостью включая в себя повествование и комментарий, диалог и монолог, телескопическое и микроскопическое, дифирамбическое и аналитическое. Более того, он, этот литературный род, претендовал на то, чтобы стать самой представительной формой современного искусства, и даже дерзнул бросить вызов великим художественным формам прошлого. В конце концов почему бы новой колеснице Диониса не выехать на многолюдную столбовую дорогу романа? Таким образом, повествователь, рассказывающий о блужданиях по лабиринту, в котором экстатическое служение Матери-Земле являлось для него ариадниной нитью, раскрывается как художник-трагик, и под его пером роман становится трагедией в эпическом одеянии, подобно „Илиаде“» (с. 6).

В свой тезис о тройкой — психологической, социологической и метафизической — триадаи человеческой судьбы в структуре романов Достоевского<sup>9</sup> и о свободе человеческой воли автор вносит уточнения. Каждая индивидуальная судьба имеет свой «Пролог на Небе», пишет он; свободное воление делает человека «единственным божьим созданием, переживающим жизнь трагически.

<sup>7</sup> Там же, с. 10.

<sup>8</sup> Там же, с. 9.

<sup>9</sup> Там же, с. 24—25. — Мысль Вяч. Иванова о трех уровнях художественного мира Достоевского многократно воспроизводилась в зарубежной литературе о писателе.

Как бы сильно он ни зависел в своем материальном и духовном существовании от внешнего мира, он несет в самой глубине сердца собственный автономный закон, которому каким-то образом подчиняется, словно пластический материал, все его окружение <...> Более того, поскольку слово „трагический“ при отсутствии свободного самоопределения вообще не может употребляться в своем прямом смысле, — истинная трагедия человеческой жизни ощутима во внешнем бытии в той мере, в какой она отражает сверхвременную и первородную трагедию „интеллигибельного характера“ (в кантовском понимании). Отсюда следует, что Достоевский подобрал подлинный метафизический ключ к трагической путанице; ибо только таким образом мы обретаем возможность предпослать этой путанице чистую активность свободной воли и проникнуть в нее сквозь призму искусства <...> То, что в трагедиях Софокла выглядит как непостижимое решение судьбы, возвышается Достоевским (как и Эсхилом, который не принимал Аванке и приписывал трагический исход действию наследственного рока) до сверхсознательного акта воли в человеческой душе» (с. 16, 18).

В переработанном тексте более настойчиво, чем прежде, проведено сравнение творческого мира Достоевского с миром античной трагедии. В этой связи значительно расширено рассуждение о трагической катастрофе и катарсисе в романах Достоевского.<sup>10</sup> Вяч. Иванов пишет, что для искусства Достоевского трудно подыскать более точный эпитет, чем «очистительное», катартическое, как бы ни рассматривать концепцию катарсиса, в метафизическом аспекте (как она первоначально возникла в античных мистериях) или в психологическом и моральном (как была она обмирщена у Аристотеля). «Как древние трагики писали особые пьесы, — к примеру, „Прометей Раскованный“, „Эвмениды“, „Эдип в Колоне“, — целью которых было торжественно запечатлеть искупительный апофеоз героического страдания, так и Достоевский рисует нам в эпилоге „Преступления и наказания“ духовное возрождение человека, внутреннее доброкачественное, но заблудшего; возрождение как произрастание молодого побега из здорового корня, когда старый ствол спален дотла гневным ударом молнии. Точно так же в последней части „Братьев Карамазовых“ содержится такое возвышенное прославление героического ребенка-мученика, что мы всецело умротоворены и благословляем его безвестное жертвоприношение как неиссякаемый источник примирения» (с. 13—14).

Вторая часть книги («Мифологический аспект») состоит из трех глав: 1. «Очарованная невеста»; 2. «Восстание против Матери-Земли»; 3. «Чужестранец». Введение ко второй части («О Достоевском как о творце мифа») и первая глава соответствуют

<sup>10</sup> См.: там же, с. 21—23.

статье «Экскурс: основной миф в романе „Бесы“».<sup>11</sup> Материал этой статьи организован вокруг мысли о глубинных мифологических корнях творчества великих художников. Вяч. Иванов пишет:

«Разумеется, чем сильнее у писателя чувство *realis in rebus* (реальнейшего в реальном) — тот пафос, который выразился в строке Гете „Все преходящее — только подобие“, — тем естественнее соприкасается и согласуется он с изначальными образами и образцами ключевого потока мысли, который живет в темной памяти древнего мифа. И обратно, чем глубже поэтическая концепция укоренена в родной почве мифа, тем она в наших глазах значительнее, существеннее и подлиннее, словно мы до сих пор не утратили ощущения ее магнетической силы; так что слова Гете: „Правда была открыта давным-давно“ — полностью приложимы к поэтической правде» (с. 52).

Излагая «миф» романа «Бесы», Иванов дополняет прежнее символическое истолкование романа некоторыми новыми частностями. Зеркальце в руках «хромоножки» Марьи Тимофеевны является, по словам автора, намеком на то, что «душа мира» постоянно отражается в природе. Расширено сравнение «Бесов» с «Фаустом» Гете: хромоножка проклинает Ставротипа — «самозванца», «Гришку Отрепьева» — так же, как Гретхен в финале первой части «Фауста» отворачивается от своего возлюбленного, силою такого же ясновидения распознав природу и ауру его спутника — Мефистофеля. Ставротипа автор считает отрицательной версией русского Фауста: он не должник, а вассал Сатаны, предавшийся ему безвозмездно.

Третья часть книги («Тологический аспект») состоит из двух глав: «Демонология» и «Агиология» (предваренных изложенным выше «Введением»). В первую главу вошли основные мысли двух статей Иванова: «Лик и личины России» (раздел «Пролегомены о демонах») и «Легион и соборность».<sup>12</sup> Она посвящена символической характеристике двух «демонов», сопровождающих человечество на трагических путях его истории: Люцифера (дух гордыни и «человекoboжеского» обособления) и Аримана (дух разложения, гниения и хаоса). Эти соображения дополнены очерком «Записок из подполья», в которых автор видит первый набросок «демонологии» Достоевского, взятой в социально-этический план. «Современное положение личности, которая оказалась бессильной из-за ослабления своего высшего духовного самосознания и потеряла себя в жалких попытках утвердить свое безосновное достоинство и независимость внутри дурного — безлюбивого и безрелигиозного — общества, анализируется Достоевским в „Записках из подполья“. Трусливо и злобно замыкается такая личность в своем мире, скрываясь ото всех людей, копит там свои обиды и мстит

<sup>11</sup> См.: там же, с. 61—72.

<sup>12</sup> См.: Иванов В. Родное и вселенское, с. 35—46, 125—136.

обществу, шипя, как раздавленная змея, из своей Аримановой норы и кусая первого встречного» (с. 134). Но Достоевский даже в этом персонаже признает человеческое достоинство, во имя которого становится на его сторону против общества. В уста «подпольного человека» он влагает элементарную религиозную истину об обществе: истину о том, что отношения между личностью и обществом должны основываться на взаимной любви и взаимной готовности к жертве. Из этой предпосылки Достоевский развертывает уничтожающую критику современных социальных отношений, в которых глубоко укоренилось зло и которые нельзя исправить никакими внешними средствами, заключает автор.

Вторая глава третьей части, посвященная социальной утопии Достоевского в «Братьях Карамазовых», написана на основе трех последних разделов статьи «Лик и личины России».<sup>13</sup> «Твердая уверенность в осуществлении христианской соборности как священного достояния русского народа вдохновляла Достоевского во всех его произведениях. Торжественное провозглашение и полное развитие этой идеи содержится в последнем его романе» (с. 141).

Вяч. Иванов здесь заново формулирует «русскую идею» Достоевского в нескольких лаконичных положениях: несмотря на исследование русского народного богоборческого нигилизма (очерк «Влас» в «Дневнике писателя»), вера Достоевского в народную душу как сокровищницу глубочайшего и возвышенного гуманного христианского чувства осталась непоколебимой; преобразование всей жизни этим чувством и есть, по Достоевскому, «будущая самостоятельная русская идея».

<sup>13</sup> См.: там же, с. 136—172.

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

### ПИСЬМА П. И. ВЕЙНБЕРГА К ДОСТОЕВСКОМУ

(Публикация Г. В. Степановой)

Настоящая публикация писем к Достоевскому продолжает серию публикаций, запланированную Редакцией академического Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского (см.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 250—270; Достоевский. Материалы и исследования. 1) Т. 1. Л., 1974, с. 285—304; 2) Т. 2. Л., 1976, с. 297—392; 3) Т. 3. Л., 1978, с. 258—285).

Корреспондент Достоевского — Петр Исасвич Вейнберг (1831—1908) — поэт, переводчик, педагог, общественный деятель. Родился в Николаеве, детство его прошло в Одессе. После окончания гимназии (при Ришельевском лицее) в 1850 г. поступил на историко-филологический факультет Харьковского университета, который закончил в 1854 г. Начал печататься Вейнберг в 1851 г., в 1854 г. выпустил в Одессе свой первый сборник «Стихотворения» (главным образом переводные). 1854—1858 гг. Вейнберг провел в Тамбове, в 1858 г. приехал в Петербург. В 1908 г. он вспоминал: «... по рекомендации поэта Бенедиктова, тотчас же познакомился с Дружининым, редактировавшим „Библиотеку для чтения“ <...> вместе с тем и пошел в интимный кружок, состоявший из Некрасова, Тургенева, Гончарова, В. Боткина, Григоровича <...> В то же время начал я помещать кое-что в „Современнике“ и переводить Шекспира для задуманного тогда Некрасовым и Гербелем полного собрания сочинений этого поэта, — писать под псевдонимом „Гейне из Тамбова“ и другие юмористические стихотворения и статьи в „Весельчаке“, а затем в „Искре“ <...> и вообще посвятил все свое время литературной работе...» (Вейнберг П. И. Автобиография. — Минувшие годы, 1908, № 8, с. 173). В 1860—1862 гг. Вейнберг издавал еженедельный журнал «Вск», в 1866 г. стал заведовать литературным отделом сатирического журнала «Будильник». В 1868—1874 гг. Вейнберг живет в Варшаве, определившись преподавателем на кафедре русской литературы и рус-