

Только что смотрел Генри V с Кеннетом Брана, и вдруг мной овладела такая злоба, что хоть на людей кидайся. На Шекспира злоба за то, какой он был после всего романтик. Проклятый европейский романтизм, который обманул меня искусственностью своего идеализма. Вся ложь еврочеловека в его романтизме. У них здесь теперь истерика по поводу фальшивых новостей, фабрикуемых в России. Браво фальшивым новостям, они по крайней мере сделаны сознательно, с издевкой. Вот так называемые настоящие новости, вот где сплошная фальшь: как может идеологически заряженный левый или правый журналист преподносить новости, если при этом он «забудет» сказать о новостях, которые противоположны его новостям? Никаких новостей в европейском мире быть не может, потому что этот мир идейно заряжен на идеологический идеал, и чем честней человек (то есть чем он больший левый радикал), тем он более идеалистичен и больше говорит языком идеологии. Эх, нет на них нового Орвелла! А у нас хотя бы было меньше романтизма: Пушкин был меньший романтик, чем Шекспир, а Толстой и тем более. Только больной Достоевский был запрограммирован евроромантизмом (знал это, оттого кидался к мифическому русскому народу). Будь проклята Европа.

Чья-то запись в Фейсбуке

ПРЕДВАРЕНИЕ

Понятие «герой» в русском языке употребляется не так, как в европейских языках. У нас всех главных персонажей романов и рассказов называют героями или героинями, даже если в них нет ничего героического. На Западе по-другому. Вот как по-разному определяет понятие героя Википедия на русском языке и на английском. На русском: «Герой — человек исключительной смелости и доблести либо одно из главных действующих лиц литературного произведения». На английском: «Герой — это человек или главный персонаж литературного произведения, который, поставленный перед лицом опасности, борется с ней, проявляя силу, храбрость и изобретательность, часто жертвуя своими интересами во имя большего блага».

Европейский романтический герой — это отнюдь не мирный, нейтральный созидатель, но человек действия. Он идеалист, и характер его действий таков, что он активен, а не реактивен, он не защищает идеалы, а нападает во имя идеалов. Но всякое активное действие, как оно бы ни было идеалистично по замыслу, материально по исполнению: оно наносит вполне материальный ущерб — разрушение и даже убийство (пусть разрушение несправедливого общественного устройства или убийство тирана). Пусть разрушение большего зла во имя меньшего, все равно. Европейская мысль и, как следствие, европейская литература в течение всех веков своего могучего существования никогда не занимались проблемой этой двойственности, потому что активность и реактивность не мыслились равновеликими этическими понятиями: отступающий и жалко помахивающий перед собой мечом рыцарь был в европейской традиции фигура смешная и этически несостоятельная, даже если ему каким-то образом удавалось поразить соперника. С этой точки зрения особенно любопытна фигура Дон Кихота. Несмотря на то что роман Сервантеса стопроцентно ироничен, несмотря на то что Дон Кихот стопроцентно безумен, оторван от реальности и пародирует Романтического Героя периода рыцарских романов, его образ все равно удивительным образом превращается в контексте европейской культуры в символ Благородного Романтического Героя. Происходит это не потому, что он просто «добрый человек», как поспешит заявить банальное мышление, но потому, что он храбр и всегда атакует, защищая высокие романтические идеалы, как бы химеричны они ни были. Традиция трактовки

образа Дон Кихота, учитывая ту степень рационализма мышления, которой достигла сегодня европейская цивилизация, указывает, насколько существенен все-таки для нее этот самый Романтический Герой: он будет существовать в ней, пока она существует, и умрет вместе с ней.

В русской секулярной культуре, хотя она полностью сформировалась под влиянием Европы, традиция изображения героя все-таки иная. Сколько бы ни совершали персонажи в романах Льва Толстого отдельных героических или благородных поступков, они существуют в хаосе случайностей реалистической жизни, поэтому никто из них не может быть назван героем в таком европейском романтическом смысле. Не только это, но самая идея осознанного героического существования, предложи им ее, будет им непонятна — даже такому персонажу, как князь Андрей. Это неслучайно: Толстой из всех русских писателей был более всего не просто независим от европейского романтизма, но осознанно враждебен ему: его идеалом была реакция, а не акция, пассивность, а не активность. Другое дело Достоевский, который вырос на французском романтизме. В экзальтированно приподнятой поэтике Достоевского — о, да вот где, казалось бы, место такому герою! Тем более что в дневниковых записях и «Дневнике писателя» Достоевский нападающих героев (и героинь) западной литературы выделял и одобрял (его анализ творчества Гюго и Жорж Санд, его хвала «Дон Кихоту» как высшему литературному произведению «человечества»). Но Достоевский также знал — ощущал так остро, как никто — разницу между западной идеей активности и русской идеей пассивности. Эта разница мучила и разрывала его творческое сознание без того, чтобы он по-настоящему осознал ее. Вероятно поэтому, как только доходило до художественного творчества, как будто какое-то колдовство вмешивалось, и главные герои его романов, *потенциально обладая всеми качествами, способными сделать их героями, вершащими трансцендентное добро, становились чем-то полярно противоположным и вершили трансцендентное зло.*

Глава первая

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: ПОВЕСТЬ
О РУССКОМ ЧЕЛОВЕКЕ, ТОСКУЮЩЕМ БЫТЬ
РОМАНТИЧЕСКИМ ГЕРОЕМ

Согласно традиции русской критической мысли считается, что Достоевский придает «непосредственно значащему» (выражение Бахтина) слову героя больший вес, большее значение и, следовательно, способность сказать нечто такое о себе и событиях, совершающихся в произведении, чего опосредствованное авторским комментарием слово выразить не могло бы. Последователи этой традиции пишут слово «слово» с заглавной буквы и даже иногда сопровождают прилагательным «последнее»: последнее Слово, то есть некое Слово откровения героя о самом себе.

В этой книге я предлагаю радикально иной подход. Я утверждаю, что именно потому, что слово героя у Достоевского не «проверяется» объективным авторским комментарием, этому слову нельзя верить «на слово», а нужно сопоставлять с другими словами и анализировать, угадывая его истинный смысл под тем внешним «первым» смыслом, который желает навязать нам герой.

Например, во второй части («По поводу мокрого снега») герой говорит пришедшей к нему проститутке Лизе фразу: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне всегда чай пить». Такова, может быть, эпитафия человеческому эгоизму вообще, но речь в рассказе идет не о человеке вообще, а о конкретном субъекте, который в этот момент изображает себя циником, хотя цинизм крайне неприсущ ему: вся прожитая им жизнь, сознательный отказ от выгодной карьеры, жизнь в бедности, любовь ко всему высокому и прекрасному, презрение к школьным товарищам, которые способны почитать только силу, доказывают это. Впав в истерическое состояние, он уговаривает проститутку Лизу, что в публичном доме решил посмеяться над ней, потому что над ним до того посмеялись, — *но он лжет*: на самом деле еще за две страницы до этого он прекрасно рассказал нам, что завел с Лизой душеспасительный разговор из моральной неловкости и желания развить некоторые свои «идейки». Опять же, конечно, он не лжет сознательно, он говорит искренне, не замечая, насколько его искренность продиктована желанием так или иначе избавиться от Лизы. Людям вообще нельзя верить на слово, потому что их слова могут оказаться порой сознательным, порой неосознанным уклонением от истины, сознательной или бессознательной не-совсем-правдой или просто фантазией и, таким образом, укрывкой истинного Слова (которое все равно никогда

полностью не раскрывает себя). Когда мы принимаем это предложение, герой начинает видеться в ином свете. Герой Достоевского (как и герой Шекспира) — это *человек неполного знания* (себя и мира вокруг себя), и именно это неполное знание ведет к его краху. Но разве человек и вообще не есть существо неполного знания? И разве он, кроме всего прочего, не комичен в этой своей ограниченности, как, увы, кроме всего прочего еще и комичен наивный Отелло в своей доверчивости Яго? Наивность Отелло не то чтобы смешит, но раздражает нас по ходу пьесы, заставляет недоумевать и пожимать плечами, мы принимаем в ней участие потому, что она чрезмерна, — в реальной жизни мы сотни раз проходим мимо подобных ситуаций, не замечая их, не замечая, как человек трагикомичен... Чрезмерность субъективной (единичной) ситуации Отелло и делает ее художественной *и таким образом объективизирует ее*, то есть выявляет общечеловеческую проблему. Нечто похожее происходит в «Записках из подполья».

При внешнем прочтении «Записок из подполья» мы имеем повесть о некоем человеке, который, как будто, умеет замечательно рассказать о своих недостатках и о том, какой он эгоист, как он не умеет входить с другими людьми в дружеские отношения, как не понимает реальности жизни и как в конце концов, в сцене прихода Лизы, наказан судьбой — достаточно моральный сюжет с меткими и беспощадными прозрениями героя о людях и о самом себе, и проч. и проч. Однако при внимательном анализе речи героя картина начинает выглядеть более сложной. Возьмем еще одно из «коренных» его слов-откровений, на котором держится эмоциональная сила сюжета финальной сцены: «Я до того привык думать и воображать все по книжке и представлять себе все на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинял, что даже сразу не понял тогда этого странного обстоятельства. А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренне любит, а именно, что я сам несчастлив». Эта реплика человека из подполья просто не имеет отношения к тому, что в действительности происходит в повести. Герой, *плача*, несколько минут бичевал себя перед Лизой, называя себя в числе прочего *самым гадким, самым смешным, самым*

мелочным, самым глупым, самым завистливым из всех на земле червяков, — казалось бы, и телеграфный столб мог понять, что он не самый счастливый человек на земле, и вдруг такое заявление! Но это не все. Откуда, как не из той самой «книжки», то есть европейской романтической литературы, которая целиком запрограммировала сознание нашего героя, приходит образ женщины, которая «прежде всего поймет, если искренне любит»? Приход проститутки Лизы к герою очень понятен на реалистическом уровне. Эта молодая женщина в публичном доме всего несколько недель, а тут клиент внезапно проявил к ней необычный интерес, расписал ей всякие чувствительные картинки и пригласил прийти к нему. Как не понять ее, ведь тут, кто знает, может таиться жизненный шанс устроить свою судьбу, — какая женщина не мечтает об этом? Но почему сразу — «любовь»? Герой, впад в панику, полностью теряет способность видеть вещи, как они есть (в предыдущих сценах он замечательно умел видеть себя со стороны). Ситуация слишком притиснула его к необходимости реальной человеческой интерактивности, на которую он мало способен, поэтому он, как нежная устрица, окончательно уходит в привычную раковину фантазий преувеличенного романтизма. «Слово» героя в сцене прихода Лизы невозможно принять всерьез за некое *проницательно реалистическое* слово. Включая, кстати, и его последнее странное утверждение, что после акта совокупления «...она вполне поняла, что я человек мерзкий и, главное, не в состоянии любить ее». Что произошло между ними во время полового акта, что она могла сделать такой романтический вывод? Женщина, униженная своей профессией и видящей в данном мужчине одновременно жизненный шанс и высшее существо, не могла быть оскорблена его половой грубостью или склонностью к каким-то извращениям — она достаточно навидалась всего в публичном доме; а кроме того, это бы их даже как-то сравнивало. Единственное, что могло бы подействовать на нее отрицательно и оскорбительно, это его внезапная потеря мужской силы: мол, спать со мной как с проституткой ты мог, а как с желанной женщиной не можешь? Неужели рассказчик действительно это имеет в виду, но стыдится сказать об этом прямо? Или он все просто придумывает?

Это часто у Достоевского, в особенности в ключевые моменты развития действия: герои, находясь в состоянии крайнего эмоционального напряжения (неважно,

положительного или отрицательного, состояния ужаса или состояния восторга), говорят совсем не то, что им следовало бы сказать, и понимают свою ситуацию совсем не так, как ее следовало бы понять. И за этим всем стоит нечто, имеющее отношение к истине происходящего — и правильно понятое; это нечто раскрывает подспудный смысл произведения во всей его цельности. В чем заключается коренная проблема подпольного человека в его отношениях с миром людей? Он приведет нам десятки примеров своих отрицательных качеств: тут будут и раздражительность, и эгоизм, и претенциозность, и даже злоба, но все это будут следствия какого-то другого качества или качеств, о которых он не говорит. Или говорит мимоходом: «Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. “Я-то один, а они-то все”, — думал я и — задумывался».

Фраза подпольного человека фундаментальна: если он *другой* по сравнению с другими людьми, есть ли смысл судить его согласно тем же критериям, с помощью которых эти другие судят о себе и об остальных себе подобных? Конечно, он неприятен; разумеется, он зачастую претенциозен и смешон, язвителен и зол, — но все это только с нашей, обычной точки зрения, не правда ли?

Подпольный человек смотрит на себя одновременно своими глазами и глазами других людей, и в этом состоит его мука, в этом причина его неспособности хоть на мгновение ощутить беззаботность. Каковы полюса, между которыми мечется наш герой? В каком конкретно смысле «на меня никто не похож и я ни на кого не похож»? Пожалуйста: его единичное «я», его естество заделано таким образом, что ему, может быть, было бы до удивления, до невероятности хорошо, если бы он родился в Шварцвальде и стал там стопроцентным европейским дураком-романтиком, то есть европейским Романтическим Героем. Но, господа, ведь это тоже фантазия, потому что при этом он должен был бы родиться французом или хотя бы немцем! Тут для него как для романтика двойной проигрыш: что он родился в России и что он родился русским. Я не ошибаюсь: в данном случае родиться романтиком в России и родиться русским романтиком — это разные вещи, о чем он сам говорит посредством скрытого (то есть художественного) образа.

Вот судьба романтика, родившегося и живущего в России. При первом же столкновении с миром людей у него происходит конфликт с офицером, который его толкнул в

бильярдной. Тогда он записывает: «Я испугался того, что меня все присутствующие... не поймут и осмеют, когда я буду протестовать и заговорю с ним языком литературным. Потому что о пункте чести, то есть не о чести, а о пункте чести (point d'honneur), у нас до сих пор иначе и разговаривать нельзя, как языком литературным. На обыкновенном языке о “пункте чести” не упоминается». В данный момент романтик, родившийся в России, стопроцентно реалистически видит свою ситуацию со стороны: «Я был вполне уверен (чутье-то действительности, несмотря на весь романтизм!), что все они просто лопнут от смеха...».

Теперь пример того, что значит быть русским романтиком по собственным качествам, без столкновения с неромантическими «они-то все»: «Но у меня был выход, все примиряющий, это — спастись во “все прекрасное и высокое”, конечно в мечтах... Бывали моменты такого положительного упоения, такого счастья, что даже малейшей насмешки внутри меня не ощущалось (то есть он переставал раздваиваться и видеть себя со стороны «чутьем действительности». — А. С.)... Была вера, надежда, любовь. То-то и есть, что я слепо верил тогда, что каким-то чудом, каким-нибудь внешним обстоятельством все это вдруг раздвинется, расширится; вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной, прекрасной и, главное, *совсем готовой* (какой именно — я никогда не знал, но, главное, *совсем готовой*), и вот я выступлю вдруг на свет Божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке».

Образ такого русского романтика — это не изобретение Достоевского. Начиная с Обломова и Манилова, он под кличкой «лишнего человека», набирая силу, проходил сквозь русскую литературу девятнадцатого века и, достигнув прозы Чехова, превращался в ходячий стереотип. Именно: лишний, ненужный и не такой, как все, человек. Лишний для коллективной национальной ментальности, которой романтизм чужд и в которую этот романтизм был насильно привнесен с легкой руки Петра культурной европейской колонизацией. Кто знает, как сложилась бы его судьба, если бы он с момента рождения был окружен хоть чуть-чуть похожими на себя людьми. Подпольного человека нельзя брать как некоего «человека вообще», существующего среди каких-то «вообще людей». Он родился и живет в России, и люди, на которых он так не похож, — это российские, а не

какие-то абстрактно всемирные люди. В «По поводу мокрого снега» (в отличие от первой части «Подполья») нет ничего «всемирного». Первая же сцена (в бильярдной) показывает это, а вторая — обед с однокашниками — расширяет и углубляет ту же мысль.

Обед с однокашниками — это одно из самых блестящих мест в творчестве писателя: дрожащая двойственность бездонной иронии достигает здесь иного уровня. В сцене в бильярдной герой целиком смотрит на себя со стороны глазами «других» и беспощадно издевается над собой и своим романтизмом. То же самое как будто происходит в сцене обеда — но не совсем. Когда подпольный человек предваряет сцену воспоминанием школьных дней, *он, не замечая того, пишет это воспоминание как романтик* и рисует другую картину: «Еще в шестнадцать лет я угрюмо на них дивился; меня уж и тогда изумляли мелочь их мышления, глупость их занятий, игр, разговоров <...> и, ради бога, не вылезайте ко мне с приевшимися до тошноты казенными возражениями: “что я только мечтал, а они уже и тогда действительную жизнь понимали”. Ничего они не понимали, никакой действительной жизни, и, клянусь, это-то и возмущало меня в них наиболее. Напротив, самую очевидную, режущую глаза действительность они принимали фантастически глупо и уже тогда привыкли поклоняться одному успеху. Все, что было справедливо, но унижено и забито, над тем они жестокосердно и позорно смеялись».

Тут поразительное противоречие: до и после этого места он постоянно твердит о своей романтической способности только мечтать и неспособности понимать действительность и жить в ней. Но в этот момент, забыв линию самобичевания, как истинный романтический герой, он восстает против неморального подхода к жизни, когда за высшую справедливость принимается сила только потому, что она сила; и он вносит оценочные слова «жестокосердно» и «позорно», имеющие смысл только в системе ценностей иудео-христианской морали, на фундаменте которой выстраивается романтизм, но которую он не находит в окружающей жизни. И тут же, переходя к сцене обеда, он снова поворачивает в другую сторону и пишет своих однокашников совсем иначе — оказывается, они, эти люди нормальной, каждодневной жизни, которые не хватают звезд с неба, не просто несравненно более симпатичны, чем он, — они вообще (по крайней мере некоторые из них — Симонов,

например, или тот же Трудолюбов) вообще и независимо ни от чего славные, симпатичные люди!

И это, конечно, поразительно. Только что он написал обо всех них без исключения: «В нашей школе выражения лиц как-то особенно глупели и перерождались. Сколько прекрасных собой детей поступало к нам. Чрез несколько лет на них и глядеть было противно». Но как только сюжет обеда начинает разворачиваться, происходит метаморфоза: он больше не видит школьных товарищей *своими глазами*, но видит себя самого *их глазами*: «Симонов даже удивился моему приходу. Он и прежде всегда как будто удивлялся моему приходу. <...> — Разве вы тоже хотите? — с неудовольствием заметил Симонов, как-то избегая глядеть на меня. Он знал меня наизусть. <...> но, верно, я был так смешон, вызывая, и так это не шло к моей фигуре, что все, и за всеми и Ферфичкин, так и легли со смеху...» и так далее и тому подобное. Не будем увлекаться: в сцене обеда он действительно смешон, неприятен, претенциозен, нелеп, ведет себя вызывающе, это *объективно* видно по его же собственному описанию своего поведения.

Но что значит слово «объективно», когда мы говорим не о точных науках, не о законах, которые описывают существование материального мира, но о психологии людей? Когда подпольный человек выставил условие «я-то один, а они-то все», он уничтожил возможность объективного суждения о том, что происходит в повести. «Объективное» в данном случае значит то, как воспринимают события «они-то все», и даже если он соглашается с ними, показывая, как в столкновении с ними он смешон, неприятен, претенциозен и нелеп, все-таки его романтическая высокоморальная точка зрения тоже сохраняется, и нам время от времени напоминают, как эти люди ограничены интеллектуально, насколько их идеалы сводятся к обогащению и успеху у дам.

О да, подпольный человек выставляет дело таким образом, что его желание «доказать себя» выглядит более отвратительно, чем бездуховность срединности «они-то все», но, может быть, следует отвлечься от его самобичевания, отвлечься от психологии и представить, что подпольным человеком движет какая-то странная сила, над которой он не властен. И он снабжает нас ключевой фразой: «— Так вот оно, так вот оно наконец столкновение с действительностью, — бормотал я, сбегая стремглав с лестницы. — Это, знать, уж не папа, оставляющий Рим и уезжающий в Бразилию; это, знать, уж не бал на озере Комо!»

Русский романтик точно оценивает свою ситуацию. Он непрерывно клянет себя за трусость, но напрасно: он пытается «доказать себя» не из эгоизма, но потому что приговорен исполнить ту же миссию романтического героя, которую исполнял Дон Кихот. Только ему несравненно трудней: Дон Кихот нападал на мельницы, потому что был безумен и видел в них враждебных воинов, но подпольный человек знает, что нападает на бесчувственное дерево мельничных крыльев, и все-таки нападает. Противопоставление сторон изумительно: папа, озеро Комо, Бразилия — это все Европа, которая целиком выделала (создала) подпольного человека и где такие происшествия все-таки возможны (в конце концов, они случаются в литературе, следовательно, в них есть что-то от жизни). Но в российской действительности такого, как сказано в параболе об умной русской романтике, не бывает, и потому подпольному человеку суждено быть карикатурой (наподобие того, как всегда были есть и будут карикатурны российские люди, полагающие устроить в России демократию на западный манер).

Вся штука в том, что он умней этих людей и знает, что в лучшем случае его роль — это роль шута а-ля Дон Кихот и что русскому на западный манер человеку никогда не стать настоящим деятелем в романтическом смысле слова. Он зовет себя «деспотом в душе» и рассказывает, как распропагандировал и подчинил себе младшего друга, а потом «возненавидел его и оттолкнул от себя, — точно он и нужен был мне только для одержания над ним победы». В этом «возненавидел» кроется тонкость: возненавидел не потому, что был «деспотом в душе», а, наоборот, потому, что оказался лицом к лицу с *неспособностью быть идеалистическим деспотом, то есть руководителем.*

Тут закольцованный круг, который никому не разорвать. Человек, рожденный в России с душой европейского романтика, видит себя в другом окружении по сравнению с романтиком, родившимся в Европе: «...о пункте чести (point d'honneur) у нас до сих пор иначе ведь и разговаривать нельзя, как языком литературным». Он погружен в российскую реальность, которая со своим «обыкновенным» языком каким-то образом более реальна, чем покрытая лоском литературного языка реальность цивилизованной Европы, и разрыв между романтизмом и реализмом видится ему безнадежным. Какие счастливы эти европейцы! Как случилось (с течением веков, несомненно), что они сумели,

все более и более цивилизуясь, замаскировать от себя истинную реальность реальности того, что такое человек и человеческая жизнь, и сохранить иллюзию, будто восторги романтизма принадлежат реальности, а реальность, в свою очередь, принадлежит к романтическому действию во имя осмысленности истории?

Итак, русский молодой человек, созданный по образу и подобию европейского романтика, в главе «По поводу мокрого снега» сталкивается с неромантической реальностью российской жизни и решает до конца дней уйти в подполье, то есть созерцательное одиночество. Он пишет «Подполье» через двадцать лет после событий, описанных в «По поводу мокрого снега», пишет умудренный этими событиями, и то, что он теперь говорит, проистекает из прояснившейся ему жизненной позиции — единственно возможной, по его мнению, для «умного человека девятнадцатого столетия». Он не называет этого человека «русским умным человеком девятнадцатого столетия», но о ком еще он может говорить? Он говорит, что такой человек должен быть «бесхарактерным», имея в виду *бездеятельным*, а деятельного человека «с характером» презрительно называет «существом по преимуществу ограниченным».

«Подполье» — это замечательное философское произведение; в данный момент, однако, мой интерес сосредотачивается не на горьких и иронических прозрениях героя, но на скрытых причинах, которые формируют его угол зрения на человека и мир людей.

Этот угол зрения формируется прежде всего тем, что в своем одиночестве он несчастлив. Мы принимаем его несчастливость за неоспоримый факт и больше не думаем о ней, — и это ошибка. Нам известно, как много людей уходили и уходят по разным мотивам в уединение и совсем не жалеют об этом; напротив, уединившись и погрузившись в миросозерцание, то ли религиозное, то ли философское, они только тогда и обретают душевное и духовное спокойствие. Но дело в том, что, хотя подпольный человек замечательно умен, он по своей изначальной натуре не созерцатель на восточный лад, но активный романтик на лад западный. Только у него не вышло быть активным романтиком, и в этом его трагедия.

Нет, его трагедия коренится глубже, точнее в другом. Про то, что у него не вышло быть активным романтиком, он знает,

а про другое — нет. То есть не то что не знает, но не хочет знать, потому что если бы узнал (признался себе), то не смог бы жить.

Вот как сам писатель Достоевский. При всем его национализме, при всех его антиевропейских выкриках, при всем его понимании, насколько Европа — это что-то одно, а Россия — это что-то другое, Достоевский все равно не мог допустить последний вывод, который слишком ударил бы по нему и его сокровенным надеждам. Достоевский — вне всех своих идеологических пристрастий — хранил надежду на конечное торжество человеческой общности, целостности (может быть, и потому, что сам был так разодран внутри себя). Достоевский не любил Петра, но однажды записал, что Петр оправдал свою миссию тем, что, открыв Россию Западу, послужил делу всеобщности. Конечная всеобщность России с Европой была идеей жизни Достоевского, и если бы он допустил себя дойти до мысли, что, как он непрерывно изображал, такая «либеральная» идея химерична, он не смог бы жить. Я не говорю, что он покончил бы с собой, такие вещи никто не имеет права предполагать, но — просто потерял бы желание жить, свернулись бы, усохнув, те самые «клеякие листочки», которые помогают нам держаться за нить жизни, вот и все.

Если бы подпольный человек решил сказать себе прямо, в чем его трагедия, он немедленно должен был бы привести имя Петра Великого и проклясть его. Действительно, что такое была русская культура в продолжение семи веков со времени Крещения и до прихода Петра? В каком она находилась состоянии, точнее, какое состояние удовлетворяло ее? Такое состояние, в котором письменность существовала в виде религиозных писаний и летописей, музыка — в виде народных песен и литургии, живопись — в виде народного лубка и иконописи. Русское национальное сознание хранило образы мифических (сказочных) героев, таких как баловень судьбы Иван-дурак или народный защитник богатырь Илья Муромец, но образ активного борца за абстрактные «высокие» идеалы, то есть Романтического Героя, был ему абсолютно не знаком. Фантазировать на тему, какова была бы Россия, если бы не явление Петра, невозможно и глупо, но поражаться тому волшебному повороту, который произошел с российской культурой после того, как Петр забрюхатил ее Европой, следует непрерывно — то есть следует непрерывно думать об этом.

«Подполье» называют нигилистическим произведением, и это, в общем, верно. Но точно так же называют писания Ницше и тогда проводят параллель между двумя писателями, не вникая в суть дела и не понимая, насколько мы тут имеем дело с двумя разными типами нигилизма. Нигилизм Ницше — это героический, наступательный нигилизм. Сказав «Бог умер», он тут же назначает на место христианского Бога нового руководителя — сверхчеловека Заратустру. Нигилизм подпольного человека — это горький нигилизм человека, отдающего себе отчет в тщете любой активности. Мироощущение героя резко отличается от его мироощущения, описанного в «По поводу мокрого снега». Молодой герой там пусть и издевается над собой, но все равно живет в мире романтизма. Между тем человек, пишущий «Подполье», издевается над романтизмом и отрицает его уже полностью, и полностью со стороны. Романтизм — это не просто «высокое» и «прекрасное», которые «надавили» на повзрослевшего героя, — это воспевание благородного действия, ведущего к какому-то положительному изменению в мире людей и во имя людей. Повзрослевший же герой отрицает всякое изменение к лучшему в мире людей: «Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское... И что такое смягчает в нас цивилизация? Цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше... По крайней мере от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже хуже, гаже кровожаден, чем прежде...» Соответственно, он отрицает всякий смысл в развитии истории: «Ну, пожалуй, и однообразно: дерутся да дерутся, и теперь дерутся и прежде дрались, и после дрались, — согласитесь, что даже уж слишком однообразно. Одним словом, все можно сказать о всемирной истории, все, что только самому расстроенному воображению в голову может прийти. Одного только нельзя сказать — что благоразумно». В подпольном человеке живет меланхолическая тоска по возможности устроить хоть как-то по-человечески человеческий мир. Он знает, что «человек есть животное по преимуществу созидающее, присужденное стремиться к цели», но тут же нигилистически низводит эту цель до «куда бы то ни было». Конкретным толчком к гневу и издевательствам подпольного человека над теориями устройства общества послужили доведенные, как всегда у нас

бывает, до идиотизма западные социальные теории; но то, что он говорит, выходит далеко за пределы спора с Чернышевским и компанией: «Человек любит созидать и дороги прокладывать, это бесспорно. Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?» И следует ироническое и, по сути дела, безнадежное уточнение: «Не потому ли, может быть, он так любит разрушение и хаос... что сам инстинктивно боится достигнуть цели и довершить создаваемое здание?» Сорокалетний русский подпольный человек проклинает романтизм и все, что с ним связано, но с тоской вспоминает прошлое, в котором романтизм, несмотря на все его неудачи и крахи, играл такую значительную роль. Он все-таки *жил тогда!* Он говорит, что человек — это не только разум, а сам теперь, как голова без тела, способен только думать и записывать мысли. Другое дело, если бы он был древнегреческий, китайский или индийский мудрец, цель которого — достичь именно такого состояния, но он всего лишь человек, выросший в России и (как та же Россия) околдованный и отравленный Европой, так что для него такое состояние невыносимо: *все его проклятия романтизму произносятся именно от отчаяния потери романтизма.* Именно так надо понимать его разные экстремальные выкрики — и насчет того, что всякий действенный человек обязан быть умственно ограничен и что он сам благодаря своему уму не смог даже насекомым сделаться. Кто назовет Наполеона, который написал французский закон, основал Академию да и вообще создал модерную Францию, умственно ограниченным? Но кто назовет размышляющего отшельника «меньше, чем насекомым», кроме человека, в котором живет идеал благородного романтического действия?

Глава вторая

ЕЩЕ ОДИН НЕУДАЧЛИВЫЙ РУССКИЙ ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИК ДОСТОЕВСКОГО

В «Преступлении и наказании» появляется еще один герой Достоевского, еще одно отражение в ряби российской неподвижности¹ образа европейского романтического героя. Есть французский роман, который особенно соотносится с романом Достоевского: «Красное и черное» Стендаля. Антиподность и, с другой стороны, близость «Красного и черного» и «Преступления и наказания» удивительны: оба романа и оба главных персонажа соотносятся как фотографический негатив с позитивом. Жюльен Сорель, как и Раскольников, блестяще умен и тоже идет по жизни, производя над собой умственные эксперименты. Но в то время как Сорель действительно *идет* куда-то, Раскольников оказывается способен сделать только один шаг, и на этом путь его свершений заканчивается. Жюльен Сорель, точно так же как Раскольников, гибнет, слишком доверившись рационализму (в его случае рационализм лежит в подоснове его честолюбия), но пока он жил, ведомый честолюбием, он шел от одной жизненной победы к другой и оставил по себе в людях яркую память (честолюбие Раскольникова не идет дальше нелепо искаженных представлений о себе). Как истинный романтический европейский герой, Жюльен Сорель находит истину (цельность, гармонию) в любви к женщине, и то же самое как будто происходит с Раскольниковым. Но опять здесь кардинальная разница. Совершив покушение на мадам Реналь, Жюльен преображается — в нем происходит действительный переворот. Теперь он спокоен и, приговоренный к смерти, дает Матильде последние указания на будущее. Эти указания могут показаться некоторым читателям слишком резкими с точки зрения реализма, слишком рациональными и противоречащими стилю тонкого психолога Стендаля: ни малейшего страха смерти, ни малейших колебаний. Жюльен напоминает спокойствием, решительностью и точностью приказов в эти моменты своего героя Наполеона, — но в то-то и состоит задача Стендаля, который не написал бы ни одной строчки романа, если бы не видел Сореля не столько романтическим любовником, сколько трагически гибнущим потенциальным Лидером людей, уничтоженным косным общественным порядком. Трагедия Сореля в том, что он (как и его творец Стендаль) жил во времена исторического отброса Франции в Реставрацию, но Реставрация длилась немногим более продолжительности жизни самого Сореля, а Стендаль не дожил всего трех лет до революции 1848 года.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине «Электронный универс»
(e-Univers.ru)