



Я. Э. Голосовкер
ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ

Я. Э. Голосовкер

ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ

Философская проза



Издательство «ВОДОЛЕЙ»
ТОМСК — 1998

ББК 84.Р1
Г61

Учредитель издательства «Водолей» —
Томская областная научная библиотека им. А. С. Пушкина

В оформлении использован рисунок М. Ю. Лермонтова

Г61 **Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Философская проза.** — Томск: Издательство «Водолей», 1998. — 224 с.

В книгу выдающегося русского философа, писателя, переводчика Якова Эммануиловича Голосовкера (1890-1967) вошли работы, написанные в характерном для автора жанре, являющем собой синтез философии, литературоведения и истории культуры. В своих научных статьях и прозе Голосовкер предстает наследником философской и литературной традиции Серебряного века.

Главный редактор Е. Кольчужкин
Компьютерный набор Е. Шумская
Корректор В. Лихачева

Сдано в набор 06.01.98. Подписано в печать 20.04.98.
Формат 84x108¹/₂. Гарнитура Бодони. Печать офсетная.
Печ. л. 7. Условн. печ. л. 11,76. Уч.-изд. л. 12,84.
Тираж 350. Заказ № 205.

Лицензия ЛР № 070405 от 14 августа 1997 г.
Издательство «Водолей», 634000, пер. Батенькова, 1

Отпечатано с оригинала-макета, подготовленного издательством «Водолей»
Сибирское издательско-полиграфическое
и книготорговое предприятие «Наука»
630077, Новосибирск-77, ул. Станиславского, 25

Г $\frac{4603020101}{M46(03)-98}$ без объявл.

ISBN 5—7137—0099—2



© Шмидт С. О., предисловие, 1998
© «Водолей», оформление, 1998

От издательства

В настоящее издание вошли опубликованные в разное время работы Я.Э.Голосовкера, объединенные общностью жанра философской прозы.

В первое издание труда «Достоевский и Кант», в 1963 г., была внесена редакционная правка, даже стилистическая. Издаваемый ныне текст соответствует машинописи 1956 г. с авторской правкой, хранящейся в архиве философа (находящемся ныне у С.О.Шмидта) и тексту машинописи, переданной автором вместе с публикуемым письмом («Краткая биография моей рукописи...») в Государственный Литературный музей. В настоящем издании авторские разрядки заменены курсивами, а подчеркивания выделены полужирным шрифтом. Некоторые нечитаемые авторские замечания и сноски опущены. Пунктуация приближена к современной. Ссылки на Достоевского даны по изданию Маркса; «Критика чистого разума» Канта цитируется в переводе Н.Лосского (Пг., 1915, 2-е изд.). Научный аппарат унифицирован и приближен к современным требованиям.

«Миф моей жизни (Автобиография)» (впервые: Вопросы философии. 1989. №2. С.110-115); «Секрет автора («Штосс М.Ю.Лермонтова)» (впервые: Русская литература. 1991. №4. С.45-65), «Интересное» (впервые: Вопросы философии. 1989. №2. С.115-142) и «Сожженный роман» (впервые: Дружба народов. 1991. № 7. С.96-128) опубликованы в полном соответствии с текстом рукописей из архива автора и перепечатываются по этим изданиям.

Издательство выражает глубокую благодарность Сигурду Оттовичу Шмидту за предоставленные для публикации материалы и вступительную статью.

О Якобе Голосовкере

В рукописях сочинений и в дарственных надписях писателя и философа Якова Эммануиловича Голосовкера обычна подпись — Яков Голосовкер. Он родился в Киеве 23 августа (4 сентября по новому стилю) 1890 г. Скончался в Москве 20 июля 1967 г. Могильный памятник его на кладбище подмосковного Переделкино напротив захоронения Бориса Пастернака.

Родители — дети коммерсантов («купцов первой гильдии»); отец — видный хирург. В интеллигентной еврейской семье была атмосфера европейской образованности российского склада. В летнее время брат и старшая сестра Маргарита — моя мать, проводили в имении деда по отцу близ знаменитой по Гоголю Диканьки, либо в Швейцарии. Немецкий и французский языки с детства для них стали разговорными. Учился Я. Голосовкер в киевской Второй классической гимназии. Студентом историко-филологического факультета Киевского университета специализировался на изучении античности. Среди профессоров, оказавших на него влияние, выделял позднее классиков А. И. Соини и В. Клингера (после Великой Отечественной войны между ним и жившим в Познани Клингером началась переписка) и философа А. Н. Гилярова. Еще в университете сблизился с молодым преподавателем философии Генрихом Ивановичем Якубанисом — автором работы о древнегреческом философе Эмпедокле (в 1994 г. труды Г. Якубаниса и Я. Голосовкера издадут в Киеве в одной книге)¹. Я. Голосовкер впервые выступил в печати в 1913 г. и как ученый классик (в журнале «Гермес»), и сборником стихов «Сад души моей».

В послереволюционное время перебрался в Москву, где жила уже его сестра. Оказался вовлеченным в сферу деятельности Наркомпроса — был организатором школьного образования (одно время даже руководил бывшей Медведниковской мужской гимназией в Староконюшенном переулке), участвовал в подготовке изданий мирового литературного наследия, был приближен не только В. Я. Брюсовым (надпись его на книге «дружески на память об общей работе» датирована августом 1918 г.), но и наркомом А. В. Луначарским (имя его встречается в дневниках и воспоминаниях тех, кто связан был тогда с Наркоматом просвещения). Затем уехал в Крым (куда перебралась любимая им женщина), где занялся организацией охраны памятников, участвовал в деятельности литературных обществ.

С созданием Высшего литературно-художественного института (Брюсовского института) для обучения литературному мастерству стал там преподавать. Выпускники вспоминали его лекции по античной мифологии². По возвращении из Германии (где, пополняя подготовку ученого-классика, занимался под руководством У. Виламовица-Меллендорфа) преподавал на Высших литературных курсах, во 2-м МГУ и в других вузах, вплоть до 1929 г.: читал

1 Якубанис Генрих. Эмпедокл, Фридрих Гельдерлин, Смерть Эмпедокла. Киев. Синто. 1994 / Опубликован перевод драмы, выполненный Я. Э. Голосовкером, и его статья об Эмпедокле по книге, изданной «Academia» в 1931 г.

2 См.: Брюсовский институт. Воспоминания Б. И. Пуришева // Археографический ежегодник за 1997 год. М.: Наука, 1997. С. 570.

лекции по истории и теории древнегреческой литературы, античной эстетике и философии.

Подобно своим учителям и особо почитаемому им Ф.Ф.Зелинскому Я.Голосовкер мыслил себя «классиком» в самом широком понимании этой ученой специальности — т.е. не только знатоком древнегреческого и латинского языков, но и литературы, философии, культуры античности в целом и античной проблематики в мировой культуре последующих эпох, переводчиком и комментатором древних текстов, сочинителем литературно-художественных произведений на темы античности. Позднее он формулировал: «Античность не была для меня дверью, замыкающей меня в мире классической филологии; она всегда была для меня верхней ступенью для постижения самых сложных загадок жизни и культуры и особенно законов искусства и мысли... Я всегда старался удалить от глаз читателя филологическую кухню, представляя ему только смысл и образ античности, как явлений вечно живых и волнующих душу моих современников... (Античность) стала для меня не только колодезем, из которого я вытягивал мои ведра с живой водой, не только моим путем в литературу, но и преддверием к моему последнему творческому синтезу» (имеется в виду его главный философский труд о логике античного мифа, о роли воображения в развитии культуры). (Слова эти приведены и в блистательно написанной и глубокой по мысли статье 1968 года выдающегося византолога А.П.Каждана «Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера». Автор не раз беседовал в нашем доме с Яковом Эммануиловичем; после кончины его вошел в Комиссию по литературному наследию, ознакомился с рукописями писателя).

Для Я.Голосовкера и после революции 1917 года оставался дорог мир идей, в основе которых были представления, сложившиеся еще прежде. Пафос «социалистического строительства» его мало трогал, а в философии он не принимал материализма в его марксистском оформлении. (И в памяти еще следы споров Якова Эммануиловича с моим отцом О.Ю.Шмидтом — убежденным материалистом в своих философских и научных воззрениях. Они были одноклассниками в последний период школьного учения, в один день получили золотые медали по окончании гимназии; через несколько лет почти одновременно отпустили бороды). Немудрено, что оригинальные прозаические и поэтические произведения Я.Голосовкера казались редакторам тех лет обычно неактуальными. Еще менее он мог рассчитывать на публикацию его трудов по античной философии или о Ницше, почитаемом им великим и особенно близким ему мыслителем (у него на столе стоял глиняный бюстик немецкого писателя и философа собственной работы), из-за их, как тогда выражались, идеалистической направленности. И потому он зарабатывал на жизнь преимущественно трудом переводчика с древнегреческого, латинского, немецкого языков. И в этом плане работал с увлечением, изыскивая способы «передать словотворческое новшество» на другом языке (выражение А.В.Луначарского из отзыва на переведенный Я.Голосовкером текст Ницше)¹. Он был убежден в том, что подлинный художественный перевод — факт современного литературного мастерства и современной художественной (а зачастую и научной) культуры.

1 Литературное наследство. Т. 82. М., 1970. С. 525.

Общаясь в 1920-е — первой половине 1930 гг. со многими литераторами и философами, Я.Голосовкер оставался вне литературно-партийной борьбы, любил тишину читального зала библиотек и одиноких прогулок, более всего дорожил возможностью самоуглубления. Это было — как писал он в 1940 г. в автобиографическом эссе «Миф моей жизни» — «самопожертвование во имя самовоплощения творческой воли»; «пожертвовал всем, за что борются люди: возможностью легкой славы, карьеры, комфортом, положением, ...пожертвовал благоразумием и здравым смыслом трезвых людей», даже любовью. «Любимая женщина была, — по его словам, — из тех созданий, которых в силу сложнейших обстоятельств надо было выкупить у людей. Такую женщину выкупают или золотом или славой», у него «не было ни того, ни другого». Смысл жизни Я.Голосовкер видел «в духовном созидании»¹.

Зачастую он не был легок в общении, слишком занят своими мыслями, а представлялось со стороны, что самим собой, иногда казался нервно-возбужденным. Я.Голосовкер жил холостяком (ранняя смерть невесты в молодые годы чуть не довела его до самоубийства). Но отнюдь не был анахоретом; умел быть остроумным элегантным собеседником, увлекательным рассказчиком, сочинителем пародийных стихов, буриме. С юных лет занимался гимнастикой, по воспоминаниям судя, любил верховую езду; в 1930-е годы играл на бегах, дружил с чемпионом-жокеем А.Бондаревским (приходившимся ему родственником по матери). Среди его близких знакомых — писатели и старших поколений Андрей Белый, И.А.Новиков, Ю.Н.Верховский, переводивший в те годы древнегреческих поэтов В.В.Вересаев, из более молодых — С.Д.Кржижановский, Ю.К.Олеша, С.В.Шервинский — свидетельста тому — надписи на книгах, сочинения самого Я.Голосовкера, ученые (литературоведы Н.К.Гудзий, Б.И.Ярхо, правовед Э.Э.Понтович). Из философов первоначально был близок с А.Ф.Лосевым, постоянно общался с Г.Г.Шпетом, до конца дней с В.Ф.Асмусом, дарившим ему свои труды с надписью «другу-философу». В послевоенные годы чаще других общался с писателями В.И.Язвицким, возвратившимся из Китая В.Н.Ивановым, И.Л.Фейнбергом, К.Л.Зелинским и его сыном Владиком (его выступление на заседании, посвященном памяти Я.Голосовкера, проходившем в Центральном доме работников искусств под председательством Л.А.Озерова 15 апреля 1987 г., стало основой интересной статьи²). В последние перед болезнью годы жизни Яков Эммануилович, завершив свой главный философский труд, стал больше тянуться к людям, особенно к молодежи (и это правильно отметил В.К.Зелинский), но ему трудно было найти с ней общий язык.

Я.Голосовкер полагал, накануне Великой Отечественной войны, что три незавершенных произведения были фазами его творческой жизни, «метаморфозами единого мифа» ее: произведение юности (1910-1913 — 1919 гг.) мистерия-трилогия «Великий романтик», роман-поэма зрелости (1925-1929 гг.) «Запись неистре-

1 Голосовкер Я.Э. Миф моей жизни (Автобиография) // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 111.

2 Зелинский В. Между титаном и вепрем (Памяти Я.Э.Голосовкера) // Голосовкер Я. Сказания о титанах. М.: Высшая школа, 1993. С. 293-318.

бимая» с прологом и с его первой частью «Видение отрекающегося», а «все обусловливающим, все завершающим и все раскрывающим было философское произведение» 1930-1936 гг. «Имагинативный абсолют». В первой части этого труда Я.Голосовкер пытается рассмотреть на всем протяжении роль абсолюта и имажинации (воображения) в философии. Первая линия идет от Аристотеля; вторая, идущая от Гераклита, Эмпедокла, Платона, линия художественной философии, утверждающей «познавательную роль воображения», ближе Я.Голосовкеру. Его понимание философии — «философия как искусство». Во второй части постулируется его теория, основные законы природы и культуры — законы духа как высшего инстинкта. В трагической автобиографии 1940 года, откуда приведены эти цитаты, отмечено, что к середине 1930-х гг. это был «скорее труд предстоящий, чем выполненный»¹.

Отдавая основные силы в 1920-е — первую половину 1930-х гг. своим философским трудам и художественным произведениям, разрабатывая проблемы восприятия античности в новое время, Я.Голосовкер размышлял и над проблемами новой русской и западной литературы и общественного сознания. В начале 1920-х гг. выступал с докладом о Достоевском в московском отделении Вольной философской ассоциации, подготовил для журнала «Россия» эссе «Сократ и Ленин», подбирал материал по теме «Мои современники» (поэты-писатели). Готовил сочинения о произведениях Лермонтова, Л.Андреева.

Из классиков мировой литературы его особо привлекают поэты-философы. В 1920-гг. Я.Голосовкер первым перевел на русский язык сочинения Гельдерлина — роман «Гиперион», трагедию «Смерть Эмпедокла» (изданную в 1931 г.). В 1935 г. в том же издательстве «Academia» вышла книга «Лирика древней Эллады в переводах русских поэтов», подготовленная Я.Голосовкером, включавшая и его переводы. Перевел он и «Так говорил Заратустра» Ницше, сопроводил текст обширными комментариями. Анонсированная на 1934 год издательством «Academia» в серии «Мастера стиля», книга тогда не увидела света. В 1936 г. Я.Э.Голосовкер был арестован за связь с руководителем издательства, который должен был стать ответственным редактором книги. Им был опальный близкий сподвижник В.И.Ленина Л.Б.Каменев, расстрелянный вскоре после первого публичного процесса середины 1930-х гг.

С арестом прервана была работа и по составлению антологии «Античный мир в русской поэзии» (по началу XX века), видимо, тоже для издательства «Academia». Предполагалось, что в первом томе, посвященном Древней Греции, будут разделы «Мифология», «Эллада», «Эллинизм», во втором томе разделы «Рим», «Республика», «Империя». Сохранился высокоинтересованный отзыв виднейшего знатока русской поэзии И.Н.Розанова о составе этой антологии; книгами его знаменитой библиотеки (ныне переданной вдовой ученого в Музей А.С.Пушкина) Яков Эммануилович пользовался при подготовке работы.

Три года Я.Э.Голосовкер провел на каторге под Воркутой. По возвращении получил «минус сто», был прописан в г. Александрове, но часть времени до войны сумел проводить в Москве, а летом на нашей с мамой подмосковной даче. Лишь в 1942 г. ему вернули

право на московскую прописку. (Любопытно, что хлопотал об этом — вероятно, по почину П.И. Чагина — всевластный в мире писателей их партийно-государственный руководитель А.А. Фадеев — его, видимо, подкупало наивное простодушие эрудита-мудреца). Но квартиру в Москве (в новом доме № 2 на Университетском проспекте) Яков Эммануилович получил лишь в годы «оттепели» — до того скитался, меняя адреса переделкинских дач, домов творчества, гостиниц, частных квартир.

Изучение античности в исследовательском плане, особенно отражение античного наследия в творчестве Ницше, стало для Я. Голосовкера в те годы еще более затруднительно. Когда он задумал выступить с докладом о Прометее в античной трагедии и философии и в поэзии западноевропейской и русской (на основании статьи, написанной еще в 1933 г.), Отдел античных литератур Института мировой литературы Академии наук отвергнул это предложение. В выписке из протокола от 21 января 1941 г. читаем: «Ввиду того, что доклад «Прометей и Геракл» т. Голосовкера Я.Э. посвящен преимуществу философскому пониманию образов Прометея и Геракла, Отдел античных литератур не считает возможным ставить его на заседании Отдела или группы мифологии, так как он не относится к тематике работ Отдела, установленной дирекцией Института, а кроме того является спорным по таким принципиальным вопросам (понимание образа Прометея Марксом), которые Отдел не может считать дискуссионными»¹.

По возвращении с каторги Яков Эммануилович познал трагедию гибели от стихии огня своих произведений: живописец, которому он доверил рукописи накануне ареста, умирал, сжег их; а затем во время войны — сгорела и наша дача, где хранились другие рукописи. Я. Голосовкер занялся мучительным восстановлением утраченных сочинений. На основании уцелевших бумаг и по памяти были воспроизведены или написаны заново книга о Достоевском и Канте, эссе о повести Лермонтова «Штосс», сочинения на темы античности и восприятия античности в последующие эпохи. Пытается восстановить текст романа, дав ему новое название «Сожженный роман». В 1940 г. пишет небольшую трагическую по звучанию автобиографию «Миф моей жизни» — об истории и образе своего духа и творчества, о своих погибших и уцелевших сочинениях.

В 1940-е гг. он имел намерение подготовить авторские книги эссеистского стиля «Секрет Автора» и «Античность как романтика и классика». Книга «Секрет Автора» в 12 авторских листов должна была состоять из четырех разделов, а по существу самостоятельных произведений: Секрет смысла или секрет черта (Достоевский и Кант); Секрет сюжета («Штосс» — неоконченная повесть Лермонтова); Секрет формы (мысль и стих в одах Горация); Секрет интимного (эстетика и поэтика Гельдерлина: роман «Гиперион» и трагедия «Смерть Эмпедокла»). Книга «Античность как романтика и классика», в 14 с половиной авторских листов текста с комментариями, должна была состоять из трех разделов и включать 11 самостоятельных произведений. В первом разделе — сочинения об античной литературе и мышлении и «Античный мир в русской классической поэзии». Во втором разделе — три работы о творче-

1 Шмидт С.О. О Якове Эммануиловиче Голосовкере // Русская литература. 1991. № 4. С. 67.

стве Гельдерлина, в третьем — только одно сочинение о «Штоссе» Лермонтова.

Работа над книгами не была завершена. Вероятно, заявка на их издание не встретила поддержки. Соображения о творчестве Гельдерлина нашли воплощение в статье «Поэтика и эстетика Гельдерлина» в «Вестнике истории мировой культуры» (№ 6 за 1961 год), о творчестве Горация — в текстах, сопровождавших издание его переводов. Работа о Достоевском и Канте стала основой книги «Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума», изданной издательством Академии наук в 1963 г. по рекомендации и с предисловием Н.К.Гудзия. Книга вызвала немалый интерес и за рубежом; ее переиздавали и по-русски, и в переводе на японский язык (в 1968 г.). Эта далекая от традиционности книга обязана изданием в значительной мере поддержке академика Н.И.Конрада, пожелавшего познаться и с другими неизданными сочинениями Я.Э.Голосовкера и ставшего после его кончины председателем Комиссии по литературному наследию Я.Э.Голосовкера.

В послевоенные годы Я.Голосовкер известен главным образом своими трудами, связанными с культурой античности. Они обеспечивали ему и материальное существование — в стихотворении «Муза» (1947 г.) он писал:

Не ищу чертогов: мне бы
Тихий уголок,
Где бы я при скромном хлебе
Честно мыслить мог.

Изданы были книги его переводов: «Гораций. Избранные оды» (1948 г.), «Поэты-лирики Древней Эллады и Рима в переводах Я.Голосовкера» (1955 г., второе издание в 1963 г.), с научными комментариями и обоснованием принципов перевода — Я.Голосовкер старался, чтобы в переводах его и подготвленных с его помощью «филологическая сторона» не преобладала над «литературно-художественной».

В 1940-1950-е гг. ведется работа над «Большой античной антологией». Это — антология переводов древнегреческих и римских поэтов на русский язык, охватывающая почти полтора тысячелетия античной культуры и одновременно двести лет искусства перевода на русский язык — от Ломоносова до современников. Яков Эммануилович сумел привлечь к переводческой работе Б.Л.Пастернака и других поэтов. В период, когда бездомный Яков Эммануилович жил преимущественно на писательских дачах подмосковного Переделкино, создается (в середине 1940-х гг.) Горацианский кружок, где под его началом занимаются античной поэзией. Туда оказались вовлеченными С.П.Бобров, Ю.Н.Верховский, Б.Л.Пастернак (сохранились письма его к Я.Э.Голосовкеру по этому поводу, современные записи его), О. Румер, И.Л.Сельвинский, М. Столяров, А.А.Тарковский, В.И.Язвицкий¹. В переплетенных томах машинописи около 2000 стихотворений (включая лирику, выявленную в драмах), написанных 135 античными поэтами в переводе 84 рос-

1 Брагинская Н. О Голосовкере // Голосовкер Я. Сказания о титанах. М., 1993. С. 289. См. также: Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996.

сийских литераторов. Около 350 стихотворных переводов подготовлены к печати впервые. В машинописи 1860 страниц стихотворного текста (около 33500 стихотворных строк) и еще 12 листов текста «Мифологического словаря», новаторская статья о ритмелодике, где обосновывается принцип перевода, основанный на теории благозвучия и чтения эллинского метрического стиха, теории, направленной против подстрочного буквалистского перевода слов, а не смысла.

Сохранилось немало положительных отзывов об этом монументальном труде — и академиков-антиковедов А.И.Белецкого (оценившего его как «литературно-культурный подвиг») и И.И.Толстого, и философа В.Ф.Асмуса, литературоведов, писателей. Однако взгляды Я.Голосовкера, отличавшиеся от общепринятых (на отбор материала, его систематизацию, истолкование, приемы перевода), вызывали противостояние в Институте мировой литературы и на филологическом факультете Московского университета. К такому мнению склонились и редакторы Гослитиздата, где подготовлена была уже корректура издания. Не помогло и вмешательство (в 1960 г. руководителя писательской организации и академика) К.А.Федина, «возмущенного» этим делом¹, — Якову Эммануиловичу уплатили полностью гонорар, но... труд его не напечатали.

Возобновил Яков Эммануилович попытки подготовить и антологию «Античный мир в русской поэзии». Сохранился рекомендательный отзыв академика А.И.Белецкого 1944 года. 1951 годом датирована его заявка в издательство на включение в план издания «Античные мотивы в русской поэзии 19 и 20 вв.», упоминающая и об отзыве Д.Д. Благого.

А.П.Каждан отмечает, что «тяга к целостному воспроизведению прошлого» составляла суть поисков Я.Голосовкера, «поисков, в ходе которых он пришел к убеждению в невозможности путем серии логико-систематизирующих операций проникнуть в святая святых древнего общества... Порядок, заявлял он, идеал аптекаря, а не исследователя; исследователь же наделен дивной способностью воспринимать мир «в его бесконечной динамической глубине», в его противоречивой сложности и цельности. Так, в упорядоченную систему классической филологии внедрялась фантазия — не как средство развлекательности и забавы, но как инструмент познания. Именно этот принцип лежит в основе книги «Сказания о титанах», выпущенной по иронии судьбы Детгизом; ученый смело экстраполирует, воссозданная им антитеза двух миров — титанов и олимпийских богов — далеко не в каждом слове может быть обоснована ссылками на бесспорные свидетельства источников, но зато мифологический мир греков обретает ту жизненную силу, ту диалектику, которая начисто вымыта из бесчисленных классификационных пособий и систематизированных пересказов эллинских легенд и преданий»².

Регулярная работа над фундаментальным сочинением «Античная мифология как единый миф о богах и героях» началась в 1944 г. Первая часть — теоретическая — «Логика античного мифа» и догомеровы варианты мифов о героях. Вторая — в форме повест-

1 См. об этом: Воронков К. Страницы из дневника М., 1977. С. 39.

2 Каждан А.П. Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера (1890-1967) // Вестник древней истории. 1968. № 2. С. 224.

вований о «героических сказаниях» древних эллинов. Я.Голосовкер был убежден в том, что «эллинская мифология дошла до нас переработанной и сложившейся под углом зрения ревнителей Олимпийского пантеона». Консолидация эллинских племен и осознание себя единым народом потребовали такого единого пантеона. Мифология доолимпийских богов с их окружением исчезла, и образы доолимпийских богов, «обезображенные, предстали в виде темной силы перед лицом светлой силы — Олимпийцев... Позади этого принципа принижения мифологического образа лежит историческая судьба побежденных, истолкованная под углом зрения победителей». В ходе исследовательской работы созрел замысел восстановить и выразить в литературно-художественной форме утраченные сказания, «отражающие самое раннее детство творческой мысли эллинов». Это слова «от автора» к написанной ритмической прозой книге «Сказания о титанах», дважды изданной Детгизом (1955; 1967), напечатанной и примыкающую к ней по содержанию книгу «Сказания о кентавре Хироне» (1961).

Книгу традиционной научной формы, восстанавливавшую «из осколков предания», «отрывочных упоминаний и намеков» древне-эллинские сказания о мире титанов, у Я.Голосовкера не было надежды издать. Тратить время на диссертацию Яков Эммануилович не считал допустимым; присвоить ученую степень по совокупности написанного ему не предлагали. А необлеченному ученым званием отступнику от знакомого не приходилось рассчитывать на поддержку публикации его труда в научном издательстве. Художественное же произведение нашло читателя и в юношеской среде, и среди взрослых. К нему возвращаются: только в недавнее время было три переиздания в издательстве «Высшая школа» в сопровождении статей о книге и авторе ее. Сочинение это молодой читатель воспринимает в одном ряду с «Песней о Гайавате».

Главным своим философским трудом Я.Голосовкер признавал «Имагинативный абсолют» — сочинение о существе и механизме творческого мышления, о творчестве как феномене природном и историко-культурном. Он полагал, что «воображение — высший разум и что воображением познают непонятное уму». Именно «воображение», по его убеждению, «спасает культуру от вакуума мира и дает ей одухотворенность. Поэтому торможение воображения, торможение его свободы познания и творчества всегда угрожает самой культуре вакуумом, пустотой. А это значит: угрожает заменой культуры техникой цивилизации, прикрываемой великими лозунгами человеческого оптимизма и самодовольства, а также сопровождаемой великой суетой в пустоте, за которой неминуемо следует ощущение бессмыслицы существования со всеми вытекающими отсюда следствиями: усталостью, поисками опьянения, скрытым страхом, нравственным безразличием и прочими продуктами цинизма и свирепости».

Философские сочинения изданы — и то далеко не в полном виде — лишь в 1987 г. под названием «Логика мифа». Издание подготовлено Н.В.Брагинской и Д.Н.Леоновым и сопровождается статьей Н.В.Брагинской «Об авторе и книге». В приложении напечатан и отзыв о рукописи академика Н.И.Конрада, датированный январем 1968 г. Всемирно знаменитый ученый-гуманист и классик востоковедения увидел в Я.Голосовкере «одного из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени — своеобразного, неповторимого», книга которого «поражает и увлекает оригинальностью и

глубиной мысли, художественностью ее выражения, остротой постановки проблемы»¹. В парижском журнале «Символ» (№ 29, сентябрь 1993 г.) Н.В.Брагинская напечатала «Имагинативную эстетику» Я.Голосовкера, также сопроводив ее статьей. Еще ранее в журнале «Вопросы философии» (№ 2 за 1989 год) появилась статья Н.В.Брагинской «Слово о Голосовкере» при публикации его произведений «Миф моей жизни» и «Интересное». Имя Я.Э.Голосовкера все в большей мере входит в сонм выдающихся оригинальных мыслителей нашего столетия. И, соответственно, обретает и статус Учителя мысли. Ибо — как он сам заметил — «все подлинные философы — учителя: даже, когда они не хотели ими быть и ненавидели учительство»².

Оригинальные художественно-литературные сочинения Я.Э.Голосовкера также оставались ненапечатанными при жизни (большая часть их не издана и поныне). Лишь в 1991 году, в № 7 московского журнала «Дружба народов» увидел свет «Сожженный роман» — видимо, основное прозаическое сочинение его. Публикация сопровождается статьями готовившей ее знатока архивных материалов Я.Голосовкера Нины Брагинской об истории создания этого произведения и литературоведа Мариэтты Чудаковой, сопоставляющей только еще вводимое в обиход культуры сочинение со знаменитым романом Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Но многое в судьбе рукописи (или рукописей) романа остается неясным (и это подчеркивается в статьях). Что было сожжено в конце 1930-х годов — цельное сочинение или фрагменты, наброски его? Какие первоначальные части текста уцелели и когда автор это обнаружил (найдя «утерянную главу», он знакомил с ней в 1950-е гг. близких ему писателей — поэта Илью Сельвинского и других — не мистификация ли это)? Пытался ли автор после 1940 г. восстановить сочинение целиком или только части его? сохранился ли при этом прежний замысел или привнесено было новое (в частности, эпизод с сожжением рукописи)? Тут все наводит на размышления о фантазмагории нашего бытия. Слишком многое совпадает в жизни автора с действием произведения, порожденного его воображением: и рукописи были сожжены, и он сам окончил жизнь душевнобольным (страдавший от мании преследования), впрочем, как и особо любимые им писатели, сочинения которых переводил — Гельдерлин и Ницше.

Но, даже если произведение и подверглось переработке в 1950-е гг., в нем слишком явны приметы времени, характерные именно для конца 1920-х гг., и особенно для мировосприятия, круга ассоциаций, системы образности литераторов-интеллигентов, родившихся на рубеже двух последних десятилетий XIX века. Не случайно сразу приходит на ум роман современника автора Булгакова «Мастер и Маргарита»...

Свидетельств о знакомстве Я.Э.Голосовкера и М.А.Булгакова нет, хотя они оба в юности жили в Киеве, и в одни и те же годы обучались в соседних гимназиях. Но известно, что среди знакомых Булгакова был профессор Борис Исаакович Ярхо — знаток средне-

- 1 Напечатано в кн.: Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 183.
- 2 Из статьи Я.Э.Голосовкера «Некоторые указания на мой Метод» (апрель 1960 г., машинопись).

вековой литературы, которого признают прототипом одного из героев ранней редакции романа Булгакова, впоследствии замененного Мастером. Я.Голосовкер был в очень близких отношениях с Ярхо, глубоко переживал его арест, даже пытался — по нанятым — выволить его. Когда, по возвращении с каторги он какое-то время жил в нашей квартире, брат Б.И.Ярхо, Григорий, посещал его. Можно полагать, что Б.И.Ярхо знал о сюжете «Записи нечтребимой», или даже читал этот текст. Поэтому соображения исследователя творчества Булгакова М.О.Чудаковой, не исключая знакомства Булгакова с рукописью Я.Голосовкера — «и иницирующего воздействия ее на поздние редакции романа» середины 1930-х гг., представляется небезосновательным. Но, вероятно, самое существенное то, что оба писателя жили в схожих сферах социокультурных интересов и наблюдали одну и ту же общественную и собственно литературную среду. Многие сможет разъяснить, если удастся обнаружить экземпляры рукописи, переданной Я.Э.Голосовкером (по его поздней записи) — видимо, на рубеже 1920-х — 1930-х гг., двоюродному брату Иосифу Биллигу, жившему тогда уже за границей.

Небольшое произведение Я.Голосовкера не во всем соответствует общепринятому представлению о романе — сам он называл его иногда «поэмой» (впрочем, явно влиявший на его творчество Гоголь называл поэмой «Мертвые души»). Это художественно-философское сочинение (местами даже публицистическое) и о себе, и о сумасшедшем доме, и о России периода утверждавшегося тоталитаризма. Здесь и о духе творчества (излюбленная автором идея о роли воображения), и о том — допустимо ли зло убивать злом, и об образе Ленина и крови Кремля, и ассоциации с Иисусом «Двенадцати» Александра Блока, но в то время, когда пришло уже ощущение, что коммунистическая идея заменяет религию, экспроприруя идеалы человечества. Естественно полагать, что роман обращен был прежде всего к читателю-современнику. И в то время прозрения его вызвали бы особо сильное впечатление. Мы же с ним знакомимся на исходе века. Но — увь! — такова уж судьба настоящей русской литературы сталинской эпохи!

Предстоит еще уяснить место «Сожженного романа» в контексте и времени его создания (и воссоздания), и наших дней. Но и сейчас уже очевидно, что сочинение это очень своеобразно — и по форме, и содержанием, и по мировосприятию.

Впрочем, странным казалось — судя по литературе и бытовашим анекдотам — и житейское поведение его автора¹, одержимого своими идеями, не ведавшего, что такое дипломатия в отношениях с людьми, вышестоящими на лестнице карьеры и прижизненной славы. Непонятной оставалась его неуступчивость.

Я.Э.Голосовкер сосредоточен был на своем творчестве, более всего дорожил своей свободой, независимостью духа. Необычна была и его внешность. Об этом образно писал академик Н.И.Конрад, много способствовавший изданию трудов Я.Голосовкера: «Все мы — писатели, ученые в меру образованы, в меру талантливы, но

1 См. новеллу Л.Н.Мартынова «Поиски абсолюта» в кн.: Мартынов Леонид. Черты сходства. М.: Современник, 1982. С. 167-172. О Я.Э.Голосовкере последних лет жизни см. также статью В.К.Зелинского.

обыкновенны. Он же — ученый, писатель — необыкновенен. Как и его внешний облик: голова Маркса с глазами Тагора¹.

Признание к Якову Эммануилувичу Голосовкеру приходит лишь посмертно. Сочинения его переиздаются («Сказания о титанах», перевод трагедии Гельдерлина и статья об Эмпедокле, отдельные переводы), другие наконец дошли до читателя. Публикация эссе «Секрет автора («Штосс» М.Ю.Лермонтова)» в журнале «Русская литература», № 4 за 1991 год сопровождается статьей, основанной на архивных материалах, со сведениями о жизни и творчестве Я.Э.Голосовкера, «Соженный роман» переведен на немецкий, польский, французский языки. Французское издание 1991 г. тоже предварено моей статьей об авторе.

В 1995 г. издан и выполненный еще до середины 1930-х гг. перевод великого творения Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра». Это писательский подвиг переводчика. Подготовивший издание выдающийся филолог А.В.Михайлов признал в статье «Вместо предисловия» перевод «необыкновенным и неповторимым...памятником мысли и стиля», конгениальным оригиналу — «сходство восприятий, мыслительных ходов, эстетических реакций — это родство и позволяет с уверенностью и с убежденностью следовать за каждым витком отпечатлевающейся в слове мысли, даже за каждым странным вывертом ее, и глубоко верить в образный строй книги и каждого ее отрывка, каждой фразы. Родство это простирается от малого до великого, от порывов чувства и той формы, какую они принимают, до целого — до того мифотворчества, в какое облекается все движение мысли»².

Публикуются, как уже отмечалось, и философские труды Я.Голосовкера. В серии изданий сочинений классиков российской философии XX века готовится полное издание подготовленного автором к печати текста «Имагинативного абсолюта». Статьи о Я.Э. Голосовкере появились в периодических изданиях, в энциклопедиях — и не только в дополнительном томе Краткой литературной энциклопедии (т. 9. М., 1978. Стб. 235), но и в недавних, в частности, в специальных справочниках по философии: в книге «Философы России XIX-XX столетий. Биографии, идеи, труды» (М., 1993. С. 50). «Русская философия. Малый энциклопедический словарь» (М., 1995. С. 137-138). Ссылки на его сочинения все чаще встречаются и в научной и в популярной литературе. Томское издание в русле этой доброй традиции культуры.

До посмертного издания сочинений Я.Э.Голосовкер как оригинальный автор — употребляя его же выражение о Гельдерлине — «значился в примечаниях к истории литературы». Теперь можно уже говорить не только о теме «Я. Голосовкер о русской и мировой литературе и философии», но и «Я. Голосовкер в русской и мировой литературе и философской мысли».

*Академик Российской Академии образования
С. О. Шмидт*

1 Русская литература. 1991. № 4. С. 70.

2 Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра. Стихотворения. М.: Прогресс, 1994. С. 4-5.

МИФ МОЕЙ ЖИЗНИ

(Автобиография)

Вот что побуждает меня рассказать и раскрыть миф моей жизни — историю и образ моего духа, творчества.

В первый год моей каторги — 1937 — inferнальный художник, хранитель моих рукописей, собственноручно сжег их перед смертью. Безумие ли, страх или опьянение алкоголика, или мстительное отчаяние, та присущая погибающим злоба-ненависть к созданному другими, или же просто ад темной души руководили им — итог один: вершинные творения, в которых выражены главные фазы единого мифа моей жизни, погибли.

Моя жизнь осталась неоправданной. Мое отречение, самопожертвование во имя самовоплощения моей творческой воли завершились трагедией и сарказмом. Я достиг, воплотил, — но злость, мстительность, самовлюбленность, зависть, трусость, самолюбие приспособившихся и безразличие пустоцветов не только не захотели спасти, но наоборот захотели уничтожить то, что было создано вдохновением, страданием, любовью, напряженной мыслью и трудом для них же. Остался пепел — пепел моего дела, пепел того, что уже не принадлежало ни мне, ни им, принадлежало всем — человечеству, человеку, векам.

Так считаю я себя вправе расценивать то, что сожжено безумцем, и что не было спасено далеко не безумными. Как всегда: страх, немного подлости, много глупости и невежества — а в итоге зло и гибель благого дела.

Это было трагедией для меня, вернувшегося с каторги. Это была вторая каторга — каторжнее всякой каторги. Мне осталось только воображение — память, в которой живет мучительно то, чего уже нет и что безвозвратно. Я вижу рукописи, я вижу страницы, предо мной, как призраки, проносятся былые мысли; возникают и тут же куда-то ныряют созданные мною смыслы целого, вычерчиваются отдельные профили, но воплощенного (материального), облеченного в форму того, что жило словом, образом, ритмом, что было сплавлено в целостность замысла — этого нет. Я остался бездетным.

Удар постиг меня в предзакатные годы: мне полвека. И если б даже быт, тело и люди обусловили мне благоприятное грядущее, все же то, что сожжено, не восстановимо. Иные слова, иной ритм, иные образы, иное зрение, иной пробир-

ный камень опыта у меня сегодня. Это трагедия самосознания, — но не только самосознания. Это трагедия для всей моей, теперь неоправданной жизни. Но нуждается ли жизнь в оправдании? Да, нуждается: ибо всякая жизнь нуждается в осмыслении, в осуществлении ее цели, ее смысла. Дело не в душевной боли. Моральные угрызения тоже боль. Здесь совершено убийство: убито то, что я породил, и я вправе сказать: здесь убита радость мыслителя и поэта. Люди, лишенные творческой гордости, но не лишенные житейского тщеславия, могут торжествовать. Тщеславным я никогда не был. Я скрывал то, что создавал: не предавал свои сочинения гласности, не организовывал общественного мнения, не создавал для себя ореола при посредстве друзей или маклеров славы. Честолюбив я никогда не был. И если я был в каком-то плане горд, то моей гордостью было только мое творческое дело, моя цель: создать наисовершенное, наивысшее — то, что мы по-земному именуем бессмертным. В этих словах нет никакого пафоса. Их надо принять просто. Я пишу искренне. Так мыслит и хочет всякий подлинный художник и мыслитель — даже сквозь лицемерие показной скромности.

Я пожертвовал всем, за что борются люди: возможностью легкой славы, карьеры, комфортом, положением. Короче говоря: я пожертвовал благоразумием и здравым смыслом трезвых людей. Но это еще небольшая жертва. Я пожертвовал наслаждением «вкусно пожить»: питаться и сладострастничать — я пожертвовал радостью тела. Это уже нечто от аскетизма, хотя аскетом стал я поневоле. Аскеты — лицемеры (почти всегда), если они не маньяки или не гениальные неудачники. Это была жертва себе в ущерб. Но я пожертвовал гораздо большим, я пожертвовал любовью — любовью в том смысле, в каком я понимал подлинную любовь. Я любил, любил, как, быть может, не умеют уже любить в XX веке, но еще умели любить в XVIII — и я отдал любимую женщину в жертву пошлости, банальности, комфорта. Я стоял пред выбором: или любимая женщина или мое дело. Она была из тех созданий, которых в силу сложнейших обстоятельств надо было выкупить у людей. Такую женщину выкупают или золотом или славой. Горькое признание. У меня не было ни того, ни другого. Я долго боролся, даже слишком долго и пожертвовал ею только тогда, когда она стала между мною и моим делом. Это была большая жертва — жертва счастьем, жертва душой. На некоторое время я околел, чтобы пережить разлуку. Такая жертва должна была быть оправдана. Она не оправдана. Моя нужда, нищета, одиночество, покинутость — не оправданы. Вот почему моя исповедь не мораль, а жизнь.

К этому надо еще прибавить мщение духа. Дух часто мстит человеку за то, в чем он не повинен, а повинны другие:

за то, что уничтожено самовоплощение духа. Дух требует для себя бессмертия — и я обманул его.

Дух требует, — вот почему я рассказываю и раскрываю миф моей жизни: неведомое пусть станет ведомым. Войдет ли оно в мир, придет ли к людям, или, быть может, снова злой волей или безразличием людей будет сожжено или затеряется и погибнет, что могу я? Сейчас я только исполнитель внутреннего веления.

* * *

Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творения такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда только одним словом, выражением, фразой. Это слово и выражение суть только пуант или ядро словесного контекста, пятно на фоне. Затем тема развивается (красной нитью). Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек — в явный сюжет. Так возникает мифотема. Она мелькает среди иных сюжетных тем, иногда особенно отчетливо возникает на срывах при жизненных коллизиях. То она скользит волной среди волн, а еще чаще скользит под волной, как автобиографический подтекст, то она вычерчивается предметно. Она становится заглавием, лозунгом. Наконец, она воплощается в полное творение: возникает развитие мифотемы. Теперь мифотема становится целью и смыслом. Она получает лицо, она материально живет как форма-творение. Она тело. Это обычно первое большое вершинное произведение юности, апофеоз ее фазы — романтики. Итак, раз эта мифотема есть раскрытие мифа самой жизни автора, самого духа автора и некое предвиденное его судьбы, то произведение такое выступает как первообраз мифа его жизни. Далее мифотема претерпевает многие метаморфозы, меняя свои образы и имена¹.

1 Так, мифотема Леонида Андреева есть миф о молчании хаоса-ночи. Она проходит через ряд метаморфоз. Сперва возникает образ стены (рассказ), затем образ «глаз Елиазара» и «скульптуры Аврелия», — затем образ именуемого «некто безмолвный» в сером, затем, «врата вечности» (Анатема) и, наконец, Черные тени. Так раскрывается миф жизни Андреева. Миф един. Серия образов — его метаморфозы: стена — глаза Елиазара — скульптура Аврелия — Некто в сером — врата вечности — Черные тени.

Так мифотема Фридриха Ницше есть миф о воле к мощи. Этот миф проходит немало фаз-образов. Через отрицательный образ сократического человека, перевоплотившегося в христианина-раба, через образы Сверхчеловека — Антихриста — Заратустру — Диониса — антиморали-

* * *

Среди созданных мной произведений, вполне и не вполне завершенных, три произведения являются такими фазами — метаморфозами единого мифа моей жизни — моей мифотемы. Первое — это:

1. Произведение моей юности: мистерия-трилогия «*Великий романтик*» (1910-1913-1919). 2. Роман-поэма моей зрелости «*Запись Неистребимая*» с его прологом и его первой частью «*Видение отрекающегося*» (годы 1925-1928). 3. Все обусловливающим, все завершающим и все раскрывающим было философское произведение последних десяти лет моей жизни до каторги (1928-1936 гг.) — «*Имагинативный Абсолют*».

Мистерия «Великий романтик», «Запись Неистребимая», «Имагинативный Абсолют»

Образ моего первого творения, Мечтателя Сатаны, юного титана, сына матери-Земли, прекрасного и невинного благожелателя человечества (мистерия «Великий романтик») сменяется образом моего второго творения, Иисуса, Отрекающегося от учения, навязанного ему людьми, но не от любви, и образом героя романа Орама, требующего от Иисуса такого отречения (роман «Запись Неистребимая»). Оба эти образа титана Сатаны и Иисуса завершаются в моем третьем творении положительным утверждающим учением о духе как о высшем инстинкте, как о побудителе к символическому бессмертию во всех ипостасях его воплощения, как о стимуле к совершенству, к вечности, к идеалу — т. е. как о стимуле к культуре. Таково учение о духе как о творческом воображении-имагинации, как о высшем верховном даре нашего разума, как о создателе идей («Имагинативный Абсолют»). Великий романтик — Видение отрекающегося — Имагинативный Абсолют — три книги. Две из них сожжены: «Запись Неистребимая» и «Имагинативный Абсолют». У третьей книги не хватает частей: они также сожжены. Чтобы восстановить миф моей жизни, чтобы создать хотя бы ее мнимое оправдание, чтобы исполнить требование моего внутреннего голоса, — я пишу эти строки.

«*Великий романтик*» — произведение двадцатилетнего юноши. Его первая дата — дата окончания одной из его частей: 1910 год. Это трагедийная мистериальная трилогия.

ста — злобного человека — нового философа воплощается этот миф. И три произведения суть три фазы этого мифа, три вершинные точки духа Ницше: 1. «Рождение трагедии из духа музыки» (Аполлон и Дионис). 2. «Так говорил Заратустра». 3. «Воля к мощи». Все прочее, что написал Ницше, есть прелюдии и комментарии — до и после. Миф един.

У нее есть Пролог, или Предварение, и Эпилог: они самостоятельные части. Первоначальное общее заглавие целого всей трилогии: *Ступени Сатаны*. Каждая трагедия трилогии — Ступень. Следовательно, их три. Три ступени суть три явления Сатаны человечеству. Пролог носит заголовок «Мифотема». Идея мифотемы пересказана в предварении. Здесь действующих лиц — три: мать-Земля, Сатана — ее первородный сын — Титан, Греза — ее первородная дочь, бывшая Титанида. Все — аллегория.

1. Мифотема: — Сатана, Великий романтик, есть воплощение вечного стремления человека к неведомому счастью. Он есть дух земли, астрально чистый при своем возникновении и отягченный бременем познания (жизни) при своем закате. Отсюда его вечная вера и вечная скорбь. Основной смысл его образа в том, что не он, Сатана, передает людям свое инстинктивное познание, а, наоборот, люди (самый процесс жизни с ними) делают Сатану мудрым. Но мудрость эта горька. Для Сатаны жизнь была сновидением, и, когда он пробуждался, жизнь казалась ему прекрасным творчеством. Но люди в лице мудрых, т. е. разума, постигшего все, кроме тайны жизни и смерти, требуют от него подвига и жертвы и накладывают на него ответственность за все то их прошлое, которое привело людей к вратам непостижимого, где разум признает себя бессильным (Кант). Это прошлое людей, как Атлант небо, взваливает на себя Сатана и постепенно становится старым в недобрым.

Придя дать людям ему самому неведомое счастье, он постигает, что счастье не дается извне как чудо, путем откровения, которого и жаждет человечество, а приобретается изнутри, путем возвышения помысла и осуществления его цели в жизни. Свобода — отказ от власти как насилия — есть первое требование духа. На пути к возвышению человечества стоят его человеческие иллюзии, вековые приходящие обманы-утешения или греза о счастье, грядущем с неба: поэтому надо отвергнуть небо. Небу противопоставляется земля. Человек обязан признать себя всецело земным, ни на что не надеяться, кроме как на себя, ибо все его силы суть силы земные. Но человек, перенеся все свои чаяния с неба на землю, не может расстаться с жаждою чуда и начинает ждать чуда уже не с неба, а от земли. Раз тайна жизни и смерти, а следовательно, и счастья, скрыта здесь в земле, то Сатана обязан передать им власть над этой тайной, открыть им тайну. Но раскрытие тайны жизни есть смерть, и победить ее можно только выходом из оков жизни: таков Зал Света.

Мудрые (т. е. совокупность всего прошлого человеческого опыта, его знание) могут постигать только посредством строгих законов. Для них возвыситься над жизнью значит получить власть над жизнью, приказывать ей. Они трезвы и

точные. Сатана же — романтик. Как романтик, сделавшись вождем людей, он лишает их этой власти над жизнью и поэтому должен быть изгнан. И не тревожить более своими снами человечество. Он должен быть изгнан так, чтобы человечество перестало в него верить, его ждать и на него надеяться, чтобы оно отрелось от него и все свои чаяния возложило только на свой здравый разум — на Мудрых. Этот разум Мудрых, дойдя до пределов постижимого, воздвигает на Земле каменную стену, чтобы отделить разумно постигаемое от непостижимого, от бездны вечности, куда заглядывает беспечный, по их мнению, романтизм. Замкнувшись в пределах разумного, постигаемого, т. е. здравого смысла, человечество под руководством Мудрых перестает стремиться вперед и самоограничивает себя механической конструктивной однообразной действительностью — системой концентрических кругов. Отсюда праздник Великих Кругов, на которых человечество, разделенное на касты-профессии, пляшет по кругам. Все то, что человечество искало вне пределов земли, оно перенесло на землю, превращая духовные ценности в механические. Покой механизированной жизни становится их судьбой: он выражен в образе «Старухи Жизни», в которую превратилась былая титанида Греза, возлюбленная Сатаны. Происходит строгая дифференциация человечества: во главе стоят Мудрые; далее идут люди разумного рационального творчества — наука и искусство: они (вполне) строго закономерны и замкнуты. Собственно говоря, творчества нет, ибо нет порыва. Есть только действие механических законов логики. Масса людская делится на людей разумного дела — Серые плащи, и на Могильщиков — тех, которые принимают изжитые материальные ценности и превращают их в утиль. Серые из этого утиля вновь создают ценности, — и так без конца. Прогресс есть, но смысл жизни — движение маятника. Он символизируется качаниями хороводов в день праздника Великих Кругов.

Первая Ступень Сатаны есть первая трагедия: «Великий Романтик». Это центральное произведение. Вершинная точка мифа, о котором я упоминал — дата создания «Великого романтика»: 1913 г. Ее новая редакция возникла в 1919 г. Она почти восстановлена. Поэтому ее сюжет я не передаю.

Вторая ступень написана до первой. Их разделяют три года. <Рукопись обрывается. — Прим. Н. В. Брагинской.>

Третья фаза мифа моей жизни «Имагинативный Абсолют».

У этой книги есть своя биография. Если она третья фаза мифа моей жизни, то одновременно она и фаза истории. (Она возникла из созвучия двух голосов: из внешней и из внутренней необходимости — из моего существа и из мира.) Сегодня сдвиг культуры слишком стремителен. Табель вышних духовных ценностей, вся система идеалов, надтресну-

тая во многих местах, рухнула и разбилась в осколки. Само слово «дух» стало непонятным. Слишком обнажились низшие инстинкты — вегетативный и сексуальный. Слишком уверенно заговорил логический механизм рассудка (по сути своей всегда технический аппарат сознательности, ограниченного поля зрения), претендуя свою машинообразность дать в качестве руководства инстинкту. Так понимали идею господства над природой. Дух, отвергнутый, кое-где грубо изгнанный, кое-где нестерпимо оболганный, скитался каким-то отверженным чужеземцем, изгоем, укрываясь в катакомбах и в норах одиночек.

Необходимость рождения имажинативного абсолюта была в человеке одновременно голосами культуры и природы — разорванных, враждебных, ненавидящих друг друга и тем не менее предчувственно томящихся друг о друге, ищущих взаимного соединения вне меня при неразрывности внутри меня.

Обнажение физиологических функций культуры и логического механизма этих функций, исчезновение смысла жизни, — как это всегда бывает при больших катастрофах, когда гибнет самый критерий оценок, — и подмена смысла жизни насыщением низших инстинктов, ложным смыслом, некультурным, сто раз оболганной природы вызвали требование создать этот смысл или хотя бы указать путь к нему, чтобы вырвать человечество из вакуума якобы культуры. Надлежало припомнить, что природа и культура не два начала, а одно: они — одно, осуществляемые через человека его духом.

Надлежало положить конец лжи сознательного рационализма, безразлично, закутан ли он в символическую мантию материальной или идеальной субстанции. Надлежало вернуть духу его место в единстве природы и культуры. Так само собой стало для меня очевидным, что дух не что иное, как *инстинкт*. Это было то искомое, которое открывало новую страницу в истории человеческого духа и философии. Положение — дух есть инстинкт — легло в основание той системы философии, которую я назвал *«Имажинативный Абсолют»*: дух как высший инстинкт.

Заголовок есть термин, и он требует раскрытия. Почему сохранено слово «Абсолют», и в каком смысле он имажинативен.

* * *

«Имажинативный Абсолют» в узком смысле термина запечатлен второй частью книги.

I-я часть — негативная, критическая. Ее первая тема: роль абсолюта в философии — на всем ее протяжении. Дана критика и одновременно апология абсолюта как необходи-

мого условия философии и культуры. Ее вторая тема: роль имажинации в философии. Даны анализ и движение двух потоков философии научной, антиимагинативной, отрицающей познавательную роль воображения и враждебной ему, — и потока философии имажинативной, в частности художественной, утверждающей познавательную роль воображения. Один поток, примерно: Аристотель — Фома Аквинат — Декарт — Спиноза — Лейбниц — Кант — Энгельс — Гуссерль — — —

Другой поток, примерно: Гераклит — Эмпедокл — Платон — Плотин — Раймонд Люлли — Бруно — Шеллинг — Фехнер — Шопенгауэр — Ницше — Бергсон — — —

В конце концов, первая часть есть историческое предвращение к системе. Завершается эта часть моим пониманием философии: *философия как искусство*.

2-я часть — часть постулирующая — теория — основные положения системы — основные смыслы. Это собственно и есть Имагинативный Абсолют. Здесь сформулированы основные законы природы и культуры — законы духа как высшего инстинкта.

3-я часть: «гносеология воображения». Раскрытие имажинации как высшего органа познания и как центра творческой силы. Эта часть есть скорее предстоящий труд, чем труд выполненный. Погибли собранные за годы материалы и заметки. По существу, работу над ней надо начинать сызнова.

1940 г.

СОЖЖЕННЫЙ РОМАН

ПРОЛОГ

Юродом

В апрельскую пасхальную ночь, в годы Нэпа, в Москве, из Психейного дома таинственно исчез один из самых загадочных психейно-больных, записанный в домовой книге под именем Исус. Его настоящее имя и фамилия, если таковые у него когда-либо имелись, не были известны ни пожизненным жильцам, ни обслуживающему персоналу, тоже пожизненному, этого высокого по своему культурному содержанию Дома. Дом именовался «Юродом», т. е. дом юродивых. «Психейным домом» окрестили его многозначительно сами обитатели дома, и лукаво-добродушно — народ. Считался исчезнувший жилец самым молодым и самым таинственным среди почетных обитателей Юродома: не поэт, не писатель, не философ, — а так: некто и нечто — духовидец на материальной почве. Всегда замкнутый и безмолвный, он не участвовал в общей духовной жизни прочих психейно-больных, редко выходил при других на прогулку, и даже пищу ему носили в его палату-келью, называемую алтарной и расположенную в верхнем приделе здания.

Это была старинная церковка, у скрещения двух переулков недалеко от Кремля, переделанная уже трижды или четырежды, если не более, из первоначальной старинной домовой церкви при боярском доме времен Бориса Годунова. XVIII-ый и XIX-ый века приложили к ней свои руки, расширяя ее и пристраивая к ней новые части, но все решительнее отделяя от нее жилые помещения. Зато XX-ый век понял свою задачу по-своему и, заручившись всей решительностью революции, обратил церковку в жилое помещение для жильцов особого порядка. Начиная от глубоких каменных подвалов до самой колокольни она была разбита на отдельные малые палаты, служебные и сборные помещения, вроде столовой, сцены, библиотеки, аудитории и других культурных потребностей, в том числе и ручной типографии. Канцелярии в здании не имелось. Она помещалась где-то на стороне. В этой церковке, теперь внутри двухъярусной, внизу исстари было несколько приделов с алтарями. Третий же, небольшой алтарь сохранился наверху. Он-то и

считался самым старинным и именно в нем находилась та палата-одиночка, откуда исчез психейно-больной по имени Исус.

Церковка помещалась за высокой острозубой железной оградой с неизменно запертой калиткой, вооруженной огромным висячим замком и ржавой цепью. Над оградой тянулись рядами железные тернии проволоки. Рядом с калиткой — сторожка с собачьей будкой, где проживали пожизненно безногий сторож-звонарь-на-культяпках с Другом — неизвестного возраста лохматым, когда-то рыжим, теперь бурым, хрипящим псом. Друг был строг: на входящих не лаял — лаял только на выходящих и никого не выпускал обратно за ограду, будто он знал строку из «Божественной комедии» Данта

«Lasciate ogni speranza voi ch'entrate».

«Оставь надежду навсегда».

Несомненно, Друг понимал Данта. Он был цепным псом, но цепь вольным концом ни к чему не прикреплялась, а свободно волочилась за ним, когда он выходил торжественно на прогулку приветствовать «основоположников» и «сменщиков» Юродома.

Юродом представлял собой автономную республику.

Жильцы Юродома пользовались полной — и не относительной, а даже абсолютной свободой — в пределах ограды, но за ограду, т. е. за пределы автономной республики, выход для них открывался только в почетную урну. И когда наступал день почета, Друг серьезно принюхивался к телу удостоенного такого почета, и затем, круто повернувшись, отходил, как бы вычеркивая в своей памяти уже ненужный ему обонятельный образ. Погодя, он также серьезно принюхивался к новому жильцу, пришедшему на смену выбывшего и именуемому в отличие от жильцов основоположников — сменщиком. Таким сменщиком и был исчезнувший жилец. Его исчезновение, небывалый выход за пределы мира ограды, но не в урну, Друг, хотя никто ему об этом не сообщал, как-то по-собачьи, нюхом ощутил и сидел сконфуженный. Он дважды поднимался вместе со звонарем-на-культяпках в алтарную палату для обследования, тщательно обнюхивал фреску с изображением явления воскресшего Христа ученикам, — о которой еще речь впереди, — и, подняв морду, жалобно выл, обводя понимающими глазами не понимающих чего-то главного, вокруг него столпившихся людей. Казалось, он один догадался, как и куда исчез таинственный жилец алтарной палаты.

По вызову знаменитого психиатра, поставленного во главе Юродома, прибыли в алтарную палату лица чрезвычайной и даже самой чрезвычайной бдительности, явно чуждые

кунктации, но догадаться, как исчез таинственный сменщик, не смогли. Зато вечером Друг, беседуя по-своему, очевидно по этому же самому поводу со звонарем-на-культапках, такое сообщил ему с завыванием, что звонарь, закрутив козла, просыпал махорку и трижды всплеснул руками, высказавшись чрезвычайно уважительно по отношению к псу:

— Ишь ты, рыжая тварь, чего понял! Так оно и есть, и не иначе: ушло тело, гуляет.

И когда после этого жильцы в его присутствии заводили меж собой разговор о неведомо куда канувшем обитателе Юродома, звонарь-на-культапках неизменно повторял то, что истолковал ему Друг:

— Ушло тело. Гуляет.

Трижды в день звонил звонарь в церковный колокол: к утреннему завтраку, к обеду и к вечерней трапезе. И когда на культапках он поднимался на колокольню, его обитые железом коленные дощечки сперва гулко звенели о каменные плиты ступеней, ведущих к порталу, а затем о железные ступеньки витой лестницы, и уже весь Юродом знал, что на колокольне скоро ударит колокол, называемый психейно-большими «компан-било», и тогда хрипло залает, приветствуя колокол, Друг.

Психейно-больные Юродома, как уже сказано, были людьми особого порядка, отчасти человеками бывшего искусства, или, лучше сказать, человеками бывшей возвышенной мысли: поэты, философы и прочие мудреные писатели, именуемые исключительно для вечности, то символистами, то мистиками, то иными, некогда возвышенными, а ныне не совсем приличными словами, каким, например, являлось в те годы слово «дух». Потому-то жильцы Юродома и числились, как психейно-больные, под рубрикой «духовидцы».

Но случилось и так, что звонарь-на-культапках поднимался по лестнице за полночь, к заутрене, и звонкий стук его дощечек по железным ступенькам лестницы будил жильцов или, вернее, пугал и заполнял тревогами их бессонницу. Тогда весь Юродом вздыхал и казался жилищем духов, вызываемых в ночной полет над красной Москвой.

И вот, в час ночной тишины, звонарь ударял в колокол, возвещая о наступлении новой эры человечества, и тогда все психейно-больные понимали глубокое и роковое значение этих торжественных и торжествующих ударов, пробуждающих дремных и спящих. Происходила эта ночная месса не по регламенту, а неожиданно — по вдохновению звонаря-на-культапках, потерявшего когда-то на войне ноги, которыми ходят по земле. Юродомовцы чтили вдохновение и понимали святость этих ночных ударов в колокол.

В такие ночи, когда все слова лживы и только звуки колокольной меди возвещают всем понятную, но никем не достигаемую правду, звякая и цепляя за ступеньки цепью,

поднимался на колокольню вслед за звонарем Друг и лаял с ее высоты в промежутки между ударами колокола.

В ночь исчезновения жильца алтарной палаты, именно в эту ночь, звонарь-на-культяпках и Друг поднялись далеко за полночь на колокольню. Над Москвой стоял колокольный перезвон и никто не расслышал в общем гимне и плаче колоколов слабого голоса колокола Юродома и тревожного лая Друга. Когда знаменитый психиатр расспрашивал звонаря, почему он в эту пасхальную ночь поднялся на колокольню, что было не в его обычае, звонарь-на-культяпках пояснил:

— Позвалó.

Кто или что «позвалó», допытываться было тщетно, ибо позвать его могло только «оно», а «оно» с точки зрения науки есть бред. Уход звонаря и Друга от калитки никак не мог способствовать бегству психейно-больного, записанного в домовую книгу под именем «Исус». Замóк и цепь калитки, шипы колючей проволоки над оградой, железные решетки в окне алтарной палаты и запертые входные двери портала исключали уход из Юродома путем общечеловеческим. Других же, не общечеловеческих путей, как известно, не бывает. Это знаменитый психиатр знал, как таблицу умножения. Усомниться во всемирной правильности таблицы умножения могли психейно-больные, за что они и попали в автономную республику Юродома. Но знаменитый психиатр, возглавляющий Юродом, в ней усомниться не мог.

Однако во всем этом загадочном происшествии с бегством из алтарной палаты было одно обстоятельство, которое будто должно было полностью раскрыть тайну исчезновения жильца и которое как раз особенно запутывало и сбивало с толку всех обитателей Юродома, как самых ясновидящих, так и самых здравомыслящих, так сказать, логиков. К их числу по-видимому принадлежал и знаменитый психиатр, возглавляющий Юродом. Обстоятельство это состояло в том, что на столе алтарной палаты после взлома двери была найдена рукопись под крупным заголовком, написанным ярко-красным карандашом:

«ВИДЕНИЕ ОТРЕКАЮЩЕГОСЯ»

Очевидно, автором рукописи был исчезнувший жилец. И в Рукописи (будем писать это слово с прописной буквы) один из двух ее центральных героев, некий Орам, был представлен, как обитатель той самой алтарной палаты, в которой проживал ее автор, и по ходу фабулы романа герой романа тоже исчезал из этого же Юродома и при этом потайным ходом, точно указанным в Рукописи и тем не менее не найденным в действительности. События поэзии и действительности совпали. Для проверки действительности при-

шло бы ломать капитальную каменную стену верхнего алтаря, — теперь палаты-одиночки, — ту самую, на которую рукой какого-то старинного замечательного мастера, несомненно, опасного еретика или сектанта, была написана фреска, дышущая всей прелестью итальянской школы, с изображением Явления воскресшего Христа ученикам, которое отнюдь не отвечало каноническому Евангелию. Конечно, исчезновение героя романа могло быть выдумкой бредового воображения психейно-больного или же обычной творческой выдумкой автора фантастического романа, так сказать, поэтическим вкладом воображения, на что автор, особенно если он жилец Юродома, имел полное право. На последнем положении, на выдумке творческой, поэтической, убедительно настаивали «духовидцы», жильцы дома, на первой же догадке, т. е. на бредовом воображении, настаивал знаменитый психиатр, как бы там ни было, но мысль разбить для проверки стену, т. е. фреску, вызвала общий протест юродомовцев. Исключение составлял только Друг, бурый пес, считавший в данном случае гипотезу — истиной, а поэзию — действительностью.

Стену не разбили, но она все же подпала под подозрение, так как образ Иисуса, написанный на стене, играл решающую роль в оставленной автором Рукописи.

Сперва, на переднем плане фрески полуотвернувшись, почти спиной к зрителям, так что лицо было видно только в профиль и то не вполне, стоял во весь рост в белом покрове, с босыми ногами, Иисус. Его глаза устремлены в левый угол горницы, где в испуге с приподнятыми руками, обращенными ладонями к Иисусу, сбились в кучу апостолы, его ученики, как бы закрываясь и отводя от себя видение воскресшего Учителя. Справа на заднем плане бросалась в глаза отдернутая в сторону и полусорванная занавеса, открывающая полукруглый вход в темный коридор, словно во мрак туннеля. Оттуда, из мрака, отчаянным усилием рвется к Иисусу полубогаженная женщина, — Магдалина, с протянутыми к нему руками. На ее груди, властно ее обнимая, лежит сильная с растопыренными пальцами темно-коричневая рука: она гнет женщину обратно во тьму. Над плечом Магдалины полукругло видна мрачная тускло-рыжая взлохмаченная мужская голова — Иуды. Очевидно, Иуда удерживает Магдалину от светлого воскресшего Иисуса и тянет ее к себе во мрак.

Фреска немного поблекла и в одном месте была выщерблена, скорее всего ногтем какого-то любопытствующего скептика-колупателя. На картине царил великий покой, присутствующий стеной живописи и завершенности. Но ощущение какого-то проникающего ее трепета, скорее мысли, чем жизни, какого-то неисчерпаемого трагизма, невзирая на полное спокойствие кисти мастера, не позволившего себе

никакой недоделки, никакого декоративного красочного эффекта, никакой излишней детали или узорчатости, оставляло у зрителя такое впечатление, что, раз увидя эту картину, он уже никак не мог ее забыть, но видеть ее вторично почему-то не стремился. Потому ли, что он боялся при вторичном рассмотрении что-то потерять от первого впечатления или потому, что его безотчетно пугала какая-то тайна, скрытая в картине этой старинной церковки, ставшей Психейным домом, местом любопытным, но все же несколько жутким и странным, — разрешить этот вопрос нелегко, но одно было несомненным, а именно то, какое непрерывное потрясающее впечатление должна была произвести эта фреска на человека, постоянно живущего вместе с нею и видящего ее непрерывно перед глазами и при этом неустанно переживающего трагический замысел художника, столь изумительно и вольнодумно истолковавшего древнюю легенду.

Какова же сила впечатления от фрески должна была оставаться у человека еще вдобавок психейно-больного, страдающего весьма серьезно духовидением. Последнее обстоятельство было в письменной форме подтверждено знаменитым психиатром и не отрицалось иными из обитателей Юродома, страдающими порой или хотя бы только отчасти тем же недугом. Замечу, что этот недуг вызывал у них втайне даже скрытое высокомерие, иногда под маской унижения.

Несомненно, что не одно только впечатление от замысла художника, но и еще какой-то особый секрет, скрытый во фреске и не открытый следствием, но зато ставший известным жильцу, определил его исчезновение.

Было еще одно загадочное явление или некий факт внутри здания, который издавна интриговал его обитателей и хотя получил объяснения на достаточном основании, — о чем ниже, — но все-таки будоражил умы психейно-больных и поневоле навязывался на сближение с наличием фрески и с происшедшим в Юродоме событием, т. е. с бегством обитателя алтарной палаты. Здесь имеются в виду хоры с балконом, высоко нависающим над одним из притворов церковки. Тот притвор был теперь перегорожен и превращен в театральную сцену. Эти хоры находились как раз вблизи палаты-кельи сбежавшего жильца. Хода на хоры не имелось ни снизу, ни сверху, и даже во времена, когда еще в церковке служили, — а это было совсем недавно, — хоры все же неизменно пустовали и вызывали удивление у молящихся и любопытных. Никогда не доносилось оттуда пение певчих, и не появлялась над барьером балкона неведомая особа, имеющая на хоры особый доступ.

Пояснение всему этому делу, т. е. наличию хор, давал безногий сторож звонарь-на-культапках, но пояснение такое, что оно скорее походило на затемнение, чем на разъяснение. Лестница на хоры, — по словам безногого, —

существует, но как он слышал еще от отца и деда, а последний от своих предков, она при перестройках была некогда замурована в очень широкообъемном, четырехугольном столпе, еще и ныне поддерживающем церковные своды. Внутри столпа было пусто и в этой его пустоте, как в полости, и дремала века лесенка на хоры боярской церковки. В доказательство истины звонарь стучал палкой в массивную стенку столпа:

— Гул ходит. Пусто там. Все равна как в трубе слышно.

Оспаривать такой факт никто не решался, тем более что возможность нахождения в этом месте лестницы на хоры не была исключена с точки зрения зодческой. Но смущало неожиданное добавление безногого, утверждавшего, что «Он», т. е. исчезнувший жилец, там на хорах бывал и что видел его безногий на этих хорах даже после его исчезновения. Никаких дальнейших объяснений звонарь-на-культяпках не давал, да их и неоткуда было брать. Он только добавлял в качестве аргумента:

— Спросите Друга, он знает.

На что Друг снисходительно вилял хвостом, что случалось с ним не часто.

Знаменитый психиатр имел по этому поводу со звонарем особый разговор с глазу на глаз, что также бывало не часто, однако результаты этого разговора не были преданы гласности, если не считать презрительного замечания знаменитого психиатра:

— Бред!

Однако бредовое состояние было обычным не только для всех психейно-больных, высоко ценящих вдохновение, но и для всего персонала Юродома, высоко ценящего диагнозы.

Я забыл упомянуть, что найденная Рукопись была прочитана почти всеми жильцами и персоналом Юродома и добавок была тщательно изучена особой, тут же образованной, редакторской комиссией из компетентнейших и даже в свое время весьма прославленных знатоков мысли и пера, ныне числившихся психейно-больными. Ни одна деталь, ни один намек таинственного сочинения не ускользнули от их внимания, в том числе и использованная автором старинная легенда о существовании подземного хода, ведущего из одной из башен Кремля под дном реки путанными переходами куда-то за город в овраги, где некогда в речном затоне были скрыты всегда готовые для бегства или для тайного поручения суденышки. Связь между фреской, между одиноко повисшими на высоте хорами и подземным ходом была в Рукописи выражена неясно, быть может даже нарочито неясно, но тем не менее она существовала, хотя с действительностью никак совпадать не могла и, по мнению знатоков, была введена исключительно с целью заинтриговать читателя. Ибо какая связь, в самом деле, могла существовать

между кремлевским подземным ходом под дном реки и стоящей в стороне старинной церковкой — с ее фреской, хорами и лестницей, скрытой в столпе, — да еще в нынешнем XX-м веке после Октябрьской революции? — Существовать могла только романтическая связь — для завлекательности романа, в то время как в данном случае от автора требовалась бы строго научная документальная историческая проверка такой связи на археологической почве. Ведь исторический роман по своей сути является той же научной, только образно выраженной диссертацией, а не ничемной фантастикой, да еще психейно-больного. Признаться, я подозреваю, что в этой точке зрения Редакторской комиссии юродомовцев был скрыт некоторый сарказм, и, так сказать, уступка науке и революции. Впрочем, такого рода подозрение, конечно, несущественно.

Найденная Рукопись была помещена Редакционной комиссией внизу, в библиотечной комнате, на особом столике, где она постоянно и лежала. Читать Рукопись можно было только за этим столиком, перед которым справа и слева были поставлены визави два удобных кресла. Уносить Рукопись к себе в комнату воспрещалось, и это решение было принято безмолвным вставанием на особом заседании всех жильцов Юродома. И до сих никто ни разу запрета не нарушил.

В эти, самые тревожные для чувств и ума дни, и разразилось событие, столь неожиданное и столь потрясающее для всего Юродома, а пожалуй, и для всего мира, — если таковым считать мир читателей, — что это событие, действительно, можно сравнить разве только с землетрясением —

И Лиссабона, и Мессины.

На место, освободившееся от одного психейно-больного, удвоенного почетного переселения в урну, в его палату-одиночку въехал новый психейно-больной жилец, еще не старый, художник-маринист, последователь замечательного художника Чурляниса, необычайно сильно изобразившего расщепленный, в виде зигзага молнии летящий по воздуху обломок деревянного креста, вырванного вихрем из могилы. Новоприбывший считался тем не менее русским самородком. Был он человеком новой эпохи, но старой эры. Такое сочетание в годы Нэпа возникало нередко. Может быть поэтому он и оказался психейно-больным. Во всяком случае, новоприбывший представлял собою явление. Явление было крайне костляво, геометрически прямоугольно в плечах и походке, с несгибающимися длинными ногами, и щеками до того впалыми, что их вообще как бы не существовало: только скулы торчали на необычайно узком лице с губами более чем тонкими. От углов рта — сплошь складки и при этом сплошь по вертикали, и по ним коричневатые пятна на серо-зеленом фоне: больная кожа, мертвая, словно с того света.

Удивлял в художнике его очень высокий, интеллектуальный, тоже геометрически прямоугольный, словно кем-то приставленный лоб с продольными, резко врезанными морщинами и множество мелких морщинок, тоже продольных, между ними. Прямые склеенные поседевшие волосы словно прилипали пробором к черепу со срезанным затылком и тоненькой шейей при торчащем зобе. Из-под лба по-скифски, щелками — колючие зеленые и глубокосядящие гляделки, очень зоркие, со злой точкой посредине. Когда он всматривался в человека, всегда будто со стороны, тайком, и к нему обращались неожиданно с вопросом, губы художника растягивались в нехорошую черту, а пергамент его щек образовывал от губ и носа до подбородка гармошку или некое «гофре». И улыбался он при этом как-то весьма двойственно — пренебрежительно и вместе с тем подобострастно: двойной человек — из скважины.

Болеет он туберкулезом, — притом окончательным, хотя в баночку не плевал. Говорить почти не мог, во всяком случае, чрезвычайно затруднялся и при этом покашливал: кхекал. Лопатки и ключицы у него торчали и весь он казался окостенелым.

Новый жилец постоянно зяб и в его палатке-келье сложили времянку, весьма жаркую, возле которой он обычно грелся, потирая с улыбочкой ладонь о ладонь. Слушая чей-либо рассказ или разговор, он бывал необычайно серьезен, как свидетель, хотя, кто его знает, слышал ли он что-либо из того, что рассказывали. Когда же он сам пытался что-либо рассказать, то у него это выходило крайне косноязычно, причем он вдобавок тихонько хихикал и хмекал, как будто думая про себя что-то совсем не то.

История с таинственным бегством жильца алтарной палаты, особенно история с находкой рукописи его чрезвычайно заинтересовала, равно как и сама личность исчезнувшего предшественника по имени Исус. С ним будто бы он когда-то встречался — не то у себя в мастерской, не то не у себя, хотя печени у них, — по словам художника, — были разные: у исчезнувшего печень была как будто добрая, а у художника — злая. Однако, кем был этот исчезающий по имени Исус и какого он рода-племени, художник не знал.

Все это казалось далеко не достоверным: скорее всего это было высказано для отвода глаз. Рукописи он сам не читал. Ему, как больному вдвойне, — по законам природы, и по законам общества, — ее прочли вслух, и он ее всю выслушал не шевелясь, безмолвно, так сказать, не моргнув глазом и не двинув бровью. Зато после этого он часто останавливался у столика в библиотеке, где лежала Рукопись, подолгу простаивал перед нею, не отрывая от нее взгляда, и при этом опять-таки непрестанно потирал руки. В алтарную палату не поднимался и посмотреть фреску отказался наотрез:

— Знаю ее, — говорил он и вел себя так, будто он на самом деле ее когда-то видел и навсегда запомнил.

Катастрофа, как это ей и свойственно, разразилась и на самом деле катастрофически слепо. Однажды утром Рукописи на ее обычном месте не оказалось: столик был пуст. Перерыли весь Юродом, расспросили всех и каждого: в особом порядке и в неособом, — а так, вообще, между прочим, что иногда дает лучший результат. Но розыски и расспросы оказались тщетными: Рукопись исчезла так же таинственно, как и ее автор, жилец алтарной палаты. Юродом был в тревоге, в панике, даже в ужасе. Психейно-больные распахивались на этот раз более чем когда-либо. Некоторые даже пришли в экстаз. Других охватил небывалый энтузиазм. (Как известно, экстаз и энтузиазм, в научном смысле — вещи разные: при экстазе — полностью выходят из себя — (экс!), как бы взрываются и куда-то вырываются, а уж затем воссоединяются со всеобщим; при энтузиазме — как раз наоборот: в х о д я т в с е б я — (эн!); и все в себя вовлекают, т. е. опять-таки воссоединяются, но уже не снизу вверх, как при экстазе, а сверху вниз).

Такое чрезвычайное состояние психейно-больных не мог не заметить обслуживающий персонал: поэтому сам персонал психовал больше всех. Даже у знаменитого психиатра возникло в голове именно то крайнее возбуждение, как бы некий шиворот-на-выворот, который он именовал, весьма осуждающе, бредом и которое никак не должно было возникать. Одним словом, весь Юродом бредил.

И было с чего. Все разошлись по палатам додумывать и раздумывать, а вернее всего, восчувствовать, чем напрасно у нас пренебрегают и что даже презирают, ввиду отсутствия у многих этого «восчувствования» и умения им пользоваться.

Предположения и догадки о том, кто мог похитить или утаить, или куда-то заложить Рукопись, сбились буквально с ног, перегоняя друг друга в головах у наиболее изобретательных и остроумных из юродомовцев. Самой правдоподобной догадкой представлялась, как всегда, самая маловероятная, а именно та, что Рукопись забрал обратно не кто иной, как сбежавший жилец, т. е. автор романа «Видение Отрекающегося».

Разгадка последовала той же ночью.

Поздно за полночь внизу запахло гарью, как будто горела бумага и, очевидно, горела уже немало времени. Многие из психейно-больных поднялись из постелей и как-то, вместе с прибежавшим по случаю запаха псом, Другом, оказались у двери новоприбывшего сменщика. Чад, запах горелой бумаги, шел оттуда, из-за двери. Это подтвердил и Друг, который, мотая головой и чихая, требовательно царапался когтями в дверь психейно-больного художника. Художник дверь не открывал. Тогда двое из самых высоких юродомовцев,

пригнувшись, подняли на плечах третьего, легковесного. Тот заглянул сквозь узкое верхнее дверное стекло, защищенное изнутри железными прутьями, — и увидел: художник, сидя на скамеечке для ног перед времянок, сжигал в печи исписанные листы. Сомнения не было: это была она — Рукопись. Дверь пришлось выломать. Однако слишком поздно: Рукопись была уже сожжена. Выхватить из огня успели только отдельные недогоревшие листики. Но почему-то две разрозненных главы романа и еще отрывок какой-то другой главы безумец сохранил. Их нашли у него под матрасом с водяными следами на бумаге: то были следы слез. Он плакал, читая эти страницы, и на время отложил их казнь. Конечно, просто сказать в объяснение: «душа не позволила сжечь». Но тут было нечто более сложное: очевидно, что-то жестокое, даже зверское, в сочетании с умилением.

Мне по этому случаю вспомнился рассказ об одном каторжанине, старике татарине, на Сахалине, осужденном на пожизненную каторгу за убийство уже не помню скольких, — 19-ти, что ли, — беременных женщин на сносях. Он не грабил, не насиловал, а убивал умиления ради: разрезал женщине живот, — нечто вроде кесарева сечения ей делал, — усаживался перед ней на корточках и любовался с умилением тем, как лежит младенец во чреве матери, и даже от умиления плакал, до того казался ему трогательной поза младенца. Очевидно, старик татарин испытывал при этом такое духовное наслаждение, что оно вытесняло в нем все человеческое или, быть может, именно проявляло это человеческое в самой его иступленно-жесточкой форме, которая любого тигра-людоеда привела бы в трепет. Рассказывая об этом, татарин казался добродушным скромным стариком.

Безумца уложили в постель. Он тотчас повернулся лицом к стене и натянул на голову одеяло. На вопросы не отвечал. При нем попеременно дежурили двое — из числа мэтров духовиденья, имена которых обычно с уважением называл знаменитый психиатр и даже цитировал им иногда, для приятности, строки из их былых сочинений. При этом он многозначительно добавлял: «Жизнь все выдержит, sic!»

Остаток ночи и все утро почти до самого завтрака к преступнику входили — то поодиночке, то по двое или по трое, — жильцы других палат, как к явлению удивительному и на что-то явно дерзнувшему. Подобно герою древней трагедии, он переступил дозволенную смертному черту и теперь был во власти рока. Хотя юродовцы ходили в туфлях на войлочной подошве, безумец, очевидно, улавливал иногда их шаги и тогда из-под одеяла раздавался тяжелый вздох. Иногда он даже стонал: но для себя — а не для других, потому что тотчас подавлял стон. Все понимали, что он мучился, мучился жестоко, скрытно, про себя, тайком,

т. е. той мукой, помочь которой может только большая любовь. Но такой любви не было. Когда кто-то при нем сказал с намеком: «Герострат!», он тотчас высунул голову из-под одеяла и фыркнул, как кот:

— Пфф! Брысь, брысь!

В часы завтрака, после того как прозвонил колокол, он лег на спину с открытым лицом и натянул до подбородка одеяло. Пищи не принимал. Его губы были плотно сжаты, мышцы лица жестоко напряжены, глаза зажмурены. Только одно веко чуть-чуть подрагивало и иногда полукоткрывалось, чтобы выразить презрение. Но презрения не выходило. Он вел себя так, как будто после долгой борьбы, сомнений и усилий выполнил какую-то чрезвычайную миссию — высокую, одному ему предназначенную и сильную, до которой не доросло понимание других, и в то же время чувствовалось и даже замечалось, что он порой испытывал ужас от чего-то им совершенного, и боялся этого ужаса, и гнал его от себя, забронировавшись от него сознанием им выполненной миссии.

По записке, им заранее посланной, какая-то старушка просунула сторожу, т. е. звонарю-на-культяпках, сквозь щель полуотворенной калитки, через цепь, бутылку кагора, попросив передать жильцу, что это вино: «Бывшее церковное — целительное».

Звонарь подумал минуту и сказал:

— Лекарственное! — Такое можно.

И передал.

С этого дня безумец больше не вставал. Еды ему не требовалось. Твердую пищу он уже глотать не мог. Только отпивал изредка скупыми глотками кагор, рюмку в день, и делал при этом хитрое лицо, — но опять-таки, для себя и мира своего, а не для окружающих. Психейно-больные не досаждали уходящему в урну назойливыми визитами. Они уважали у х о д, потому что считали его частью жизни, но отнюдь не лучшей, вопреки мнению знаменитого психиатра, который считал ее лучшей частью жизни и наиболее подлинной, с точки зрения микробиологии. Знаменитый ученый не любил обманываться.

И безумец ушел почетно в урну, не открыв своей тайны: зачем он сжег Рукопись.

Догадок об этом «зачем» у психейно-больных родилось немало и многие из них были близки к истине, т. е. были верны, как верны человеческие идеалы. Одна догадка гласила: «Религиозная мания». Другая: «Вендетта инакомыслящему». Третья гласила: «Зависть к гению». Четвертая была кратка: «Гад». Знаменитый психиатр также определил свою точку зрения: «Маниак на почве алкоголизма», — и сам выпил в этот день у себя в кабинете двести чистого спирту, сказав: «Sic transit...»

И никто не догадался, как это выяснилось много позже, что акт сжигания Рукописи был мстью умирающего свету грядущей жизни. Но одновременно, это была жестокая, низкая, черная и тупая любовь к якобы оскорбленному Иисусу: он мстил от злобы, не постигая всей великой любви, тающей в сожженной им Рукописи. Примирить противоречивость чувств у убийцы Рукописи задача напрасная и ненужная.

Как бы там ни было, юродомовский Герострат сжег Рукопись и прозвище «безумный», данное ему психейно-больными, означало ту пропасть, которая лежала между ним, темным, и ими, хранителями и благовестителями света.

Редакционная Комиссия юродомовцев тщательно собрала и с благоговением поместила в особую папку все остатки сожженной Рукописи, и тут же приняла решение, одобренное всеми психейно-больными, самим изложить основные мысли первой части прочитанного ими романа «Видение Отрекающегося», и по возможности изложить основные события романа, имевшие место в течение трех пасхальных ночей хождения Иисуса по нэпмановской Москве и завершившиеся его Исходом. В Рукописи «Исход» кончался уходом из Юродома героя романа, Орама, столь совпавшим с исчезновением из Юродома самого автора оставленной в алтарной палате Рукописи.

В этом совпадении скрывалась тайна и эту тайну надо было разрешить.

И вот среди споров, прозоров, логических выводов и алогических интуиций возникла одна увлекательная мысль или, скажем, одно далеко идущее предложение: совокупно отдаться при реставрации самой сути Рукописи на волю воображения, удержавшего в памяти фабулу и смысл сожженного романа, и таким образом, мыслью, как мыслил его автор, и воображая, и переживая так, как воображал и переживал, создавая роман, сам автор, прийти к тому же выводу и к развитию тех же поступков или к той же заключительной мысли, к которой пришел автор сожженной Рукописи. Пусть само воображение выведет их, реставраторов, к истине, если не только в мире, но и в голове поэта-творца существуют законы, по которым воображение создает и творит.

Такая мысль была восхитительна: **п о з н а в а т ь в о о б р а ж е н и е м .**

Действительно, если воображением познают, то познают и они, юродомовцы. Психейно-больных охватил тот высокий восторг, который создал человеку искусство и предугадал величайшие идеи знания. Кому, как не им, духовидцам, разрешать такие задачи. Они нашли свою родину.

В Юродоме среди психейно-больных настал праздник.

Только два жильца Юродома занимали здесь скептическую позицию и иронически улыбались: знаменитый психиатр и рыжий, теперь бурый, пес — Друг. Не знаю, как насчет улыбки знаменитого психиатра, — но Друг умел улыбаться и знал почему.

Энтузиазм юродомовцев был столь велик, что к работе над рукописью решили приступить безотлагательно. Было заранее известно, что по мнению знаменитого психиатра, — а оно было весьма и весьма авторитетно, — исчезнувший психейно-больной страдал расщеплением личности. Психейно-больные Юродома высоко чтили «личность», как таковую и столь же высоко чтили ее расщепление на две личности и никогда не путали «расщепление личности» с «двуличием», т. е. с обладанием двух личин при полном отсутствии какого-либо лица, хотя бы даже двусмысленного. Обе расщепленные личности исчезнувшего психейно-больного, записанного в домовой книге Юродома под именем «Исус», воплотились, — по мнению знаменитого психиатра, — в его сожженном романе, где одна личность именуется О р а м , а другая — тоже И с у с .

Однако не все обитатели Юродома разделяли мнения знаменитого психиатра. Как это ни странно, они имели свои собственные мнения о мире и людях и не признавали людей-без-своего-мнения лучшими людьми в мире, что, по-видимому, и послужило началом их психейной болезни. Наоборот, они любили различия во мнениях, споры за мнения и видели в этом нечто такое, что иному человеку даже дороже жизни: с в о б о д у . Поэтому республика юродомовцев и обладала полной автономией, т. е. свободой внутри ограды.

Тем не менее, наличие двух героев по имени «Исус», т. е. Исуса, автора романа, беглеца из Юродома, и другого Исуса, героя сожженного романа, порождало недоумение у Редакции, разрешить которое могло бы только восстановление первой части погибшей Рукописи. И силой вдохновения жильцов Юродома, психейно-больных, первая часть рукописи — под заголовком «Видение Отрекающегося» — была восстановлена.

Отмечу кстати, что по мнению Редакции Орамом именовал себя, конечно, про себя, не только герой романа, но и сам исчезнувший жилец алтарной палаты, записанный в домовой книге под именем «Исус».

ЧАСТЬ I

Видение Отрекающегося

Орам шагал из угла в угол своей кельи, палаты-одиночки, изредка бросая взгляд на фреску. Уже несколько дней, с самого начала страстной недели, его беспокоил образ Иисуса. Ему казалось, что фигура Христа на картине слегка колеблется и даже как-то изменила позу. Голова Иисуса как будто чуть-чуть отвернулась от апостолов, сгруппированных в левом углу фрески, и теперь обращена в сторону окна за железной решеткой и стоящего под ним стола, — т. е. как бы повернулась немного к Ораму. Это почти неприметное колебание фигуры Иисуса и поворот его головы, которые заметил Орам, изумляло и волновало его. Предчувствие чего-то необычайного даже для психейного дома, в котором необычайности не такая уж редкость, продолжало тревожить и глубоко потрясать его, и чем глубже за окном вечерело, и чем темнее и загадочнее, как это бывает при наступлении сумерек, становилось в комнате, тем все сильнее охватывала его тревога. Ожидание не только необычайного, но и чего-то чрезвычайно важного и решающего для всей его жизни как-то неудержимо обращалось в уверенность, что это произойдет именно сегодня. Но что именно произойдет, он еще точно не знал, а только осязал незримыми щупальцами души и мысли.

Стемнело быстро. Мгла вливалась в палату неуловимо, неощутимо, но с той спокойной уверенностью в своей необходимости, хотя, быть может, и ненужности, с какой протекает жизнь иного очень умного и даровитого человека, даже, пожалуй, ему на горе, слишком умного и даровитого, — (что пошлаки всех мастей часто называют зауимем), — и оттого несчастливого, независимо от его удач и неудач. Такие случаи бывают во все эпохи историй, именуемые переходными, которые всегда почему-то переходят и никак не могут до конца перейти и организовать для длительного гармонического существования. Впрочем, до сих пор таких гармоничных эпох земля, в сущности, не знала. Она их только чаяла.

Орам пытался незаметно, уголком глаза, следить за фигурой Иисуса на картине, чтобы улавливать неуловимые изменения в ее положении и как бы, в некотором смысле, оживлении. Последнее могло, конечно, объясняться неровностью полусвета и игрой светотени, которая появляется в помещении, когда на улице еще ранние сумерки и почти светло, а в комнате уже наблюдается растворение последнего света в зыби оседающей мглы.

Орам присел на полувольтеровское кресло, полагающееся каждому из обитателей Юродома, и пригвоздился глазами к железной решетке окна, выходящего в безлюдный переулок. Сколько времени он там просидел и который был сейчас час, он не помнил, но ощущение какого-то изменения в комнате, словно присутствие какой-то ему неведомой силы, к о г о т о ; — хотя он никого пока не видел, — до того настойчиво овладевало им, что он встал и начал пристально вглядываться сквозь полутьму палаты в направлении фрески. Фреска тонула во мраке, но перед ней что-то словно маячило в виде вертикально поставленного длинного блика, пока еще не принимая определенных очертаний. Орам взял машинально со стола продолговатый предмет и также машинально положил его обратно, с легким броском, чтобы услышать какой-нибудь звук. Он вслушивался, пока звук не отзвучал. В отдалении зазвонили колокола. Сперва звоны доносились как-то одиноко, то с одного, то с другого края Москвы. Но вскоре колокола стали переговариваться меж собой вполголоса, как бы стесняясь сумерек, в ожидании света уличных фонарей или сверканий звезд на ночном небе.

И вот тогда-то замеченный Орамом блик стал отделяться от фрески и медленно, оплотняясь, приближаться к Ораму.

Орам выпрямился. Он уже знал: сейчас произойдет то, что должно было произойти в эту страстную ночь, — их встреча. Она неминуема. Ждать дольше нельзя. Надо решить.

Они стояли друг против друга: Исус в белом покрове и Орам в белом больничном халате, похожем на балахон, оба — одного роста, одного возраста, пытливо и глубоко всматриваясь друг в друга, еще не произнося ни слова, но уже понимая, что главное свершилось.

— Ты звал меня? — послышалось Ораму.

— Звал. Не отрекаюсь: з в а л .

— Я вышел, чтобы выслушать тебя.

— А разве ты заранее не знаешь, что я Тебе скажу? — спросил испытующе Орам.

И вновь ему послышалось:

— А ты сам знаешь? То ли ты хочешь мне сказать, что скажешь? — И Исус печально посмотрел на Орама.

— Знаю. То.

— Знаешь? — спросил Исус. — Так говори. — И все тот же печальный взор.

— Скажу. Но ты не вправе так смотреть на меня, как ты сейчас смотришь. Не жалею. Ведь и я тебя не пожалею. Ты оскорбляешь твоей жалостью. Уж лучше ненавижь. Ах, если бы ты умел ненавидеть! Тогда бы я не сказал тебе: «Ты или Мы?»

Орам помолчал, все также прямо смотря в глаза Исусу:

— Ты должен все узнать, — сказал он, — Ты, великий Ребенок. Иные дети пришли в мир. Не для себя — для них, для новых детей и только ради них я вызвал тебя.

И снова слышалось Ораму:

— Не для себя? Ты это твердо знаешь, что не для себя, а только для них? — И снова с той же жалостью и грустью Исус посмотрел на Орама.

— Только для них. Я, мы теперь — уходящие. А может быть, мы уже ушли.

Орам нахмурился:

— Опять жалеешь! Неужели не понимаешь, что твоя жалость сегодня смешна. Так слушай.

Он чуть отступил от Исуса.

— Ты хотел и ты обещал человеку истребить зло добром. Ты уверил человека в том, что несмотря на все его злодейства, свирепость, глумление над добрым и добром, он все же по природе добр и полон любви, даже тогда, когда топчет любовь ногами, и плюет ей в сердце, и гадит на все, что любит и любил человек. За твое добро и любовь тебя распяли. Теперь об этом вспоминают со скукой и даже не хотят больше вспоминать, до того превзошли люди твою Голгофу и крест такими голгофами и сверхголгофами, что твой гефсиманский сад, и чаша скорби, и гвозди, вбитые в тебя, кажутся невинным капризом детской фантазии по сравнению с этими новыми сверхголгофами гуманности сегодняшнего дня. Тебя распяли. Но все же многие тогда уверовали в твое слово, в твое добро, и в то, что сам человек добр по природе, и две тысячи лет гибли и губили во имя твое и твоего добра. Какие только личины не одевали на себя поверившие в твое добро и свою доброту, чтобы проповедовать его, обманывая себя, и как беспощадно расправлялись они со всеми, кто пытался с них сорвать их обманные личины или хотя бы только указать на эти личины, усомниться в их доброте. Узввленное самолюбие доброго, когда усомнятся в его доброте и высокой цели добра, намного страшнее задетого самолюбия злейшего-из-злейших. Оно мстило и еще как!

Были среди последовавших за тобою и нежнейшие из душ человеческих. Они думали, как ты, не умея победить зла добром. И многие из них запутались и уже сами не знали: где добро и где зло.

Ты смотришь на меня безмолвно, как будто все это знаешь и даже знаешь еще нечто большее. О, это твое большее! Сколько раз оно спасало тебя в душе человека, уже отчаявшегося в тебе и понявшего всю тщетную чудесность твоей мечты о добре и добром человеке, — но только мечты. И когда он это понял, он, отчаявшийся, решил, что земля, родив человека, родила только интересного зверя; самого интересного из всех зверей на земле, который вовсе не хочет никакого добра, и никакого зла, и вовсе не хочет их борьбы, а хочет только интересно жить, жить и жить, ликуя и смеясь жизни, — и это все. Он даже не прочь

поохотиться на другого интересного зверя и если бы мог, охотился бы даже на самого себя, как это ни смешно. А впрочем, кое-кто на себя же и охотится: ведь встречаются же и такие, которые сами себя подстреливают.

Но он не смог так жить, как хотел. Жить только интересно вне добра и вне зла, потому что среди его породы возникали звери еще интереснее, чем он, которые изобретали еще более интересные земные забавы, чем прежние, и среди этих забав особенно интересной оказалась забава «добро», и даже забава «в веру в добро»: сначала — детская, прелестная, а затем самая кровавая забава. Эти забавы были так занимательны и так нравились, что все другие забавы становились по сравнению с ними скучными. Это вызывало ненависть и опасение у ставших скучными. И тогда эти скучные, бывшие интересные, стали охотиться на новых интереснейших зверей, играющих «в добро». Таким интереснейшим зверем был и Ты, «человеколюбец», ставший богом.

Ты прибавил к игре «в добро» еще любовь — к человеку, которая могла увлечь за собой тьмы человекоч. И вот тогда-то бывшие интересные звери, ставшие скучными, сговорившись, превратили твою «живую любовь» в «жертвенную любовь», в новую забаву для человека, — и распяли тебя.

Так решил про себя отчаявшийся в добре.

Я знаю, что ты не был забавником, что ты на самом деле хотел истребить зло добром, не постигая всей хитрости охотников на интересного зверя. И что же! — за 2000 лет ты этого не сумел, — пусть не ты, пусть это христианская культура не сумела истребить зла добром. Но она наскучила, эта христианская культура, и человек отвернулся от тебя и твоей жертвенности. Теперь человеку остался второй путь. Забава ли это или новая попытка всерьез — но человек от сего дня спросил себя:

«Если зло не истребимо добром, то нельзя ли зло истребить злом?»

О, это желание «истребить зло злом», стало сегодня его мечтой и он решил эту мечту осуществить.

Он решил: если преодолением зла добром руководила любовь, твоя любовь, — то истреблением зла злом должна руководить ненависть. И на лбу XX-го века — как каинова печать, загорелась заповедь — страшный девиз, лозунг новой эры, эры высшей гуманности:

Ненавидь, если ты человек.

Разве здесь в слово «человек» не вложена высшая гуманность и надежда!

Эта ненависть врывалась по-разбойничьи в умы, вползала в сердце и впускала в него свой яд. Она лежала, притаившись в темных углах нищеты и коек больниц, скользила под теплое одеяло будуаров, ворочала тела в мягких постелях и таилась вором под кроватью. Она валялась под заборами с

пьяным выкриком охрипшей глотки, всходила на кафедры и амвоны, гудела в фабричных гудках и паровозах, свистела свинцовыми наконечниками плеток и дубинок. Она захлестывала петлей виселиц горло и взрывалась бомбой под лимузином. Мириадами микробов она вселялась в бумагу, принимая обличие букв и слов, шепталась на явочных квартирах и в ночь гремела по лестницам под звон шпор сапогами. Она вспыхивала пожарами усадеб и целых деревень, обрушивалась на вековую скорбь глаз, века ждущих избавителя, белыми клыками набрасывалась на черные тела и черными и коричневыми кулаками на белые, и тот, кто все это совершал, кто умел так ненавидеть, считался ч е л о - в е к о м . Она была непобедима, потому что вооружилась с самого начала оружием, сильнее и страшнее которого на земле нет: И д е е й . Именно И д е я и вырезала на своем щите тот девиз — лозунг высшей гуманности:

Ненавидь, если ты человек!

и потребовала от человека воплотить этот девиз в жизнь — но воплотить целесообразно: и с т р е б и т ь з л о з л о м .

Вот она, та И д е я , которая покорила сегодня человека.

И пришли те, которые эту целесообразность восторженно приняли и стали целеустремительно осуществлять.

Но для осуществления нужна власть. Ты сам знаешь, что наибольшей властью над человеком, над его умом и душой, обладает сила, которая таится в надежде. И та надежда живет в мозгу человека, именно, в его И д е е , о которой я тебе только что сказал. Она, эта Идея — чудовище, и нет в мире чудовища жесточе, беспощаднее и кровожаднее И д е и . И чем она кажется возвышеннее, жертвеннее и святее при своем зарождении, и чем большее число голов идет под ее знаменем, тем больше у нее рабов и тем кровожаднее становится она в своем триумфе. Впрочем, где тебе, Великому Ребенку, знать, что величие Идеи измеряется на земле трупами и тот, кто оставил позади себя наибольшее число трупов, тот в глазах человека наиболее велик.

Да, они это знали, но они знали и то, что человек самое слепое создание на земле и что ему нужна Идея для того, чтобы прозреть и в свое прозрение поверить. На самом же деле она нужна ему, чтобы ослепнуть до конца. Разве твоя любовь не ослепила до конца человека слепой верой в то, что добро победит зло? Ты сам не имел идеи: Ты просто любил. Но те, кто овладели твоей любовью, те ослепили человека «идеей любви». Но живая любовь и идея любви не одно и то же. Знай же, не ты — а твоя любовь, как идея любви, победила, и 2000 лет длилась якобы ее победа, но человек не стал ни более любящим, ни более зрячим, а стал намного более слепым, чем был до тебя. И в слепоте своей он сокрушил ту земную красоту, которая была зрячее и умнее его ума: язычество Эллады.

Теперь пришли те новые, все это знающие — истребители твоей любви. Они сказали, что сегодня Идее еще нужно особое знание: з н а н и е - о т - у м а , и что такая вооруженная знанием-от-ума Идея есть та идея, которая сделает слепого зрячим. Они назвали это особое знание законами истории и решили эти законы осуществлять.

Впрочем, что тебе законы!

Орам задумался.

— Видишь ли, — сказал, он, — кроме их знания есть еще иное знание, неразложимое на их законы истории: знание п о н и м а ю щ и х . Ты тоже был п о н и м а ю щ и м , но ты понимал только сердце человеческое, а т е п о н и м а ю щ и е понимают ум человека: самый ум, а не только его идеи, — и не только понимают ум человека, а и ум вещей всего сущего. Но это одиночки, и осуществлять знанием добро, которое они называют истиной, могут только для очень немногих и то по-смешному. Поэтому о пути понимания и понимающих я умолчал, хотя для истребителей зла лом они опаснее других и некоторых из их числа даже истребляют в корне, но только тихонько. Ибо истребители зла лом хотят победить, но при этом не прослыть злыми.

Они положили скота во главу угла и по-скотскому творят суд и расправу. Были до тебя и после тебя равные им по жестокости. Но то были только забавники, а эти — целеустремительны в мировом масштабе для конечной-из-конечных целей. Они экспроприировали все, что уворовали одни у других за века и века, и отдали добычу этому чудовищу, созданному мозгом человека — И д е е . Сегодня эта идея носит имя «г о с у д а р с т в о », завтра она переменит имя и будет называться иначе, но суть ее останется та же: все пожирать и властвовать.

Может быть так и нужно.

Они провозгласили собственность воровством и экспроприировали ее, отдав ее во власть этого государства, этого самого прожорливого дракона, какого породил панический страх человека перед человеком. Но собственность — это пустяк по сравнению с другими сокровищами. На самом деле, они экспроприировали совсем другое: а именно — и д е а л ы ч е л о в е ч е с т в а , самые его высокие солнечные чаяния, все целиком, до последнего: в том числе и т в о ю л ю б о в ь . О, они хитры, очень хитры!

Они провозгласили любовь-к-человеку своей неотъемлемой и им единственно принадлежащей моральной собственностью и лозунгом, а всех прочих, не-своих, изблещили как не любящих человека и подлежащих уничтожению. И во имя этой своей «и д е и л ю б в и », а вовсе не ж и в о й л ю б в и , твоей «любви», они готовы терзать, убивать, уничтожать тысячи и миллионы людей, якобы мешающих им любить человека и основать царство одних только любящих

друг друга. Пойми же, что Ты сейчас гол, что ты ноль, что ты сейчас «безыдеен». То «твое», что составляло некогда тебя, у тебя взято, по-скотски взято, но все же взято. Правда, оно взято только как «идея», но объявлено, будто оно взято как «живое». Это несправедливо — но зато сильно. Да, быть может, справедливость на земле и можно только добыть силой несправедливости.

Они положили скота во главу угла и по-скотскому творят суд и расправу, но держат перед собою щит, где сияют все идеалы человечества, ограбленные ими у веков, и вместе с ними там сияет твоя любовь к малым сим — простым человекам. Зная, что человек жаждет ослепления, чтобы во что-нибудь верить, они ослепляют его сиянием идеалов на своем щите, чтобы он уверовал в то, что зло можно истребить злом, уверовал так, как когда-то уверовал в то, что зло истребимо добром. Не мешай им. Дай им завершить свое дело. А вдруг им удастся то, что тебе, человеколюбцу, не удалось со всей твоей всечеловеческой любовью. Может быть, ты слишком рано пришел и слишком рано стал идеалом Совершенства, нестерпимым для земли.

Может быть, только неумолимым, скотам удастся осуществить то неосуществимое, что не удалось нежнейшим-из-нежнейших и тончайшим-из-тончайших созданий, чтобы после могли существовать на земле эти нежнейшие и тончайшие — самые уязвимые ангелы земли, вознесенные мечтою в небо.

Я до этого не додумался и Ты тоже. То, что ты не додумался, это понятно. Но я! — я бы мог додуматься. Я — тоже экспроприатор.

Орам необычайно оживился:

— Знай, я не мешаю им. Пусть выполняют. Пусть...

Но для намерения человека истребить зло злом имеется еще и сегодня одно препятствие. Это — камень преткновения — Ты: твой образ Совершенства, совершеннейшего человека. Пусть гуманность XX-го века отбросила от себя христианство, пусть твой образ Спасителя утратил для многих, — а их уже тьмы! — свою героику и святость, пусть вообще образ «святого» стал карикатурой, но и де я тебя, Исуса, Спасителя человек, самый идеал «совершеннейшего-в-любви» еще живет в сознании культуры и мешает осуществить новую высокую цель: истребить зло злом. И поскольку твой образ Совершенства есть последнее препятствие на пути истребления зла злом, то его надо вырвать из сознания человека. Однако уничтожить этот образ Совершенства, ставший голосом совести в человеческой душе, не в силах никакая наука, — только Ты, только Ты сам в силах истребить себя, свою любовь, свою веру в то, что зло истребимо добром: истребить свой тысячелетний смысл Спасителя. Эта вера, хотя в нее уже как будто никто не верит, тем не менее все еще живет — бессмысленно, но неискоре-

нимо. И Ты сам должен искоренить ее, угасить свой образ Совершенства. Может быть, когда-нибудь, когда зло уже истребится злом, ты сможешь вернуться и вернуть человеку свою любовь, если она еще понадобится ему. А сейчас — уйди.

— Ответь: Ты уйдешь?

Орам ждал. Ответа не было. Он продолжал говорить:

— Ты по-прежнему стоишь безмолвный и смотришь мне в душу. Я знаю, ты видишь в ней все. Иначе Ты бы не вышел ко мне. Пойми: я пока не искушаю тебя. Я сам ужасаюсь своим словам. Но Ты знаешь правду человека, а я знаю истину о человеке, и эта истина сегодня говорит: «Отрекись от своей любви к ближнему. Она мешает сегодня истребить зло злом. Может быть, без нее удастся, может быть...»

Орам безотчетно присел на край стола и опустил голову, словно не в силах был высказать видению Иисуса то, что было самым важным, но невыносимым и до того тягостным, что наступило мгновение, когда слова уже не смеют звучать, не смеют высказать себя, а оно, то самое важное, зверино кричит в уме человека мыслью, страшным воплем мысли, которая требует голоса и слов.

Орам снова встал перед Иисусом.

— Я выскажу, — выговорил он, — я не могу не высказать этого тебе, и Ты знаешь, что я не могу не высказать, но не знаешь, не можешь знать, что я скажу тебе. Я буду искушать твою любовь и ничем иным, как твоей же любовью так, как никто еще не искушал тебя. Я буду, я должен это делать — ради ненависти, нужной сегодня человеку. Я сказал тебе, что никто и ничто не в силах истребить тебя: только ты сам можешь себя убить в человеке. Для этого ты должен всей своей правдой признать свое бессилие любящего и доброго человека в опыте двадцати веков — и сам совершить зло: убить любовью свою любовь — убить не символически, а фактически. Ибо современному человеку для убеждения нужно не слово: ему нужен акт. Только убив сам, сам пролив кровь, убьешь ты свою любовь человеколюбца — свой смысл, самого себя, как идеал совершенства. О, не смотри на меня с таким нестерпимым состраданием. Перестань жалеть и — убей!

Он прошептал это слово, не отрывая глаз от Иисуса, в ужасе и восторге, и повторил еще раз:

У б е й !

Убей, — повторил он, — все равно кого и за что, хотя бы даже меня, вот сейчас, — и тогда Ты сам убит, и навеки избавлен от тебя человек. Только сам, только ты сам это можешь.

Иисус, как бы защищаясь от жестоких слов Орама, протянул вперед удивленно-недоуменно правую руку ладонью

вверх. Но Орам, распахнув халат, уже обнажал перед Исусом грудь и нащупав в полумгле левой рукой посреди стола им недавно брошенный туда предмет — старинный испанский, очень узкий нож, служивший ему для разрезания бумаги, положил нож на ладонь Исуса острием к себе:

— Убей, — повторил еще раз Орам, — едва шевеля губами, почти неслышно, но исполненный какого-то иступления, — сюда, сюда, — указывал он пальцем себе на сердце, — сюда!.. Ах, да разве ты можешь... убить, ты, с твоей бесконечной жалостью! Хорошо, не убивай совсем, до конца. Ты только колыни, чуть-чуть, самым кончиком... только прикоснись ко мне им, — и тебя уже нет, и ты уже не образ Совершенства, и ты уйдешь из сознания и сердца живых.

— Ну же, посмей, — молил он Исуса, — сожми пальцы... чуть-чуть... во имя твоей любви к человеку. Полюби же еще сильнее, чем ты любил до сих пор. Ты еще мало любил, дав убить себя. Теперь ты сам убей, — и вот тут-то я и поверю в твою великую любовь к человеку и в подвиг твой.

Образ видения-в-белом не шевельнулся.

— Не хочешь? — выпытывал Орам у Исуса. — Послушай, разве так трудно пролить одну крохотную, совсем неприметную каплю крови? Подумай, ведь ради тебя, во имя твоей любви столько крови было пролито за века. Знаю, Ты не хотел ее, не предвидел. Ты сам принял такие муки! Так прими же еще одну: самую большую, самую страстную, вот сейчас, в эту секунду, — Ты только двинь рукой, — вымалывал он, весь дрожа, у Исуса. — Пожалей человека и истреби себя сам.

И Орам почти вплотную приблизил свою обнаженную грудь к кончику лезвия ножа:

— Покусись на меня, покусись!

Спазма сдавила ему горло. Он задышался.

Из-под плинтуса пола, из норки под фреской, выбежал, может быть впервые, маленький, голенький, еще совсем розовый мышонок. Он повел розовым носиком по сторонам и уставился бусинками глаз на что-то поблескивающее в полумгле комнаты на очень большой для него высоте.

Нож лежал на протянутой бледной ладони Исуса, и казалось, что ладонь недоумевает: зачем лежит на ней такой странный человеческий предмет, и также, по-прежнему недоуменно, смотрел на него сам Исус. Невольно его рука чуть наклонилась ребром ладони книзу. Поблескивающий предмет косо скользнул по ладони и звонко ударился о каменный пол. Розовый мышонок вздрогнул, весь сжался, на мгновение замер и юркнул испуганно обратно в норку под плинтус.

Нож, еще слегка подрагивая, теперь поблескивал у ног Исуса, а Орам, с обнаженной волосатой грудью, вцепившись пальцами в отворот разодранной рубашки, стоял и вслушивался в тонко замирающий звон от падения ножа.

— Не можешь? — снова одними губами прошептал Орам. И тут он увидел, как образ видения-в-белом стал медленно отступать от него, пятясь к стене, теряя очертания и плотность, и, коснувшись фрески, безмолвно снова вошел в картину.

— Не хочет. — шептал Орам, — Он не может. Он любит.

Наступила следующая ночь — страстная суббота, и Иус снова вышел из картины и предстал перед Орамом, и снова слышалось Ораму:

— Я пришел к тебе.

— Сегодня я не звал тебя, — сказал Орам, — но я знал, что Ты придешь. Ты не мог не придти. Ты убежден, что Ты нужен человеку: а раз так — значит, Ты нужен и мне.

Он сложил крестом на груди руки и отступил на шаг от Иуса:

— Вчера я молил тебя всем двухтысячелетним страданием человека не мешать Сильным и Нужным истреблять на земле зло злом. Но Ты предпочел остаться с твоим ненужным добром и твоей бессильной любовью. Вчера я потребовал от тебя, чтобы Ты отсекся от твоей любви к человеку. Ты не отсекся. Ты мне не поверил. Хорошо, пусть я не прав, а прав Ты, как знающий больше. Выйди же отсюда и узнай: нужен ли Ты сегодня человеку. Пройди по улицам, войди в дома. Испытай и убедись, и испытав и убедившись, возвратись снова ко мне и расскажи мне все, что Ты познал. Я буду ждать тебя здесь. Я сам хотел выйти отсюда к человеку. Но мне нужно, чтобы Ты вышел прежде меня и и с п ы т а л . Я подожду. Иди и помни: только Ты сам...

От редакции

После исчезновения Видения-в-белом, т. е. после отказа Иуса от самоистребления и его, быть может, выхода на улицы Москвы, начиналась вторая часть сожженного романа: хождения Иуса по мукам, его испытания и мытарства или «История Ненужного», озаглавленная

«Запись Неистребимая».

Тут-то и возникало смущение умов, так сказать, психейная путаница по причине смещения плана идеального и реального — т. е. выхода на улицы Москвы образа Иуса из фрески и такого же выхода на улицы Москвы Иуса, беглеца из Юродома, т. е. автора романа, — причем оба плана, как идеальный, так и реальный, оказались по-существу воображаемыми, т. к. Рукопись была сожжена.

Согласно Рукописи, прочитанной членами Редакционной Комиссии, Иус выходил каждую пасхальную ночь из Юродома, чтобы испытать: нужен ли он жизни. Орам же оставался в алтарной палате и ждал возвращения Иуса —

теперь — Ненужного. Ход событий романа распределялся по эпизодам хождений Иисуса. Всякий раз, по завершении ночных эпизодов, Иисус возвращался к Ораму в Юродом и всякий раз, выслушав рассказ Иисуса о событиях этой ночи, Орам предлагал ему осознать свою ненужность и отречься от любви к человеку. Эти ночные встречи Орама и Иисуса носили в Рукописи заголовок — «А н т р а к т». Хождения же назывались — «Э п и з о д ы».

Согласно же, так сказать, историческому ходу вещей в первую пасхальную ночь из Психейного дома исчез не образ Иисуса, изображенный на старинной фреске, и не Орам, герой романа, а исчез психейно-больной по имени Иисус, который оставил на столе алтарной палаты Рукопись, возможно, свой Дневник с описанием своих же собственных хождений по Москве, и не только по Москве. Выходил он из алтарной палаты таинственным путем и также таинственно возвращался обратно, пока не исчез совсем.

Юродом волновался. Перед Редакционной Комиссией юродомовцев стоял, таким образом, двойной образ Иисуса: галлюцинаторный образ Видения-в-белом, вышедшего из картины и образ психейно-больного беглеца, дублирующего образ «Видения» в глазах людей, живущих в эпоху Нэпа.

Кто же бродил по улицам Москвы: герой романа, Видение-в-белом или же автор романа — сбежавший психейно-больной? Кто же из них двоих — воображаемый образ и кто реальный?

ЧАСТЬ 2

Запись неистребимая (изнанка)

Эпизод 1-й

Первая пасхальная ночь

1

По переулкам Москвы по ночам шаги прохожих четки. Редко цокнет подкова, редко взвояет машина и прошипит мимо.

Есть переулки, где шаг гулко звучит, как набат, сам с перепуга пугая стекла. В домах все окна спят, но одно не спит. И то одно окно, всегда только одно — слепым желтым глазом сторожит шаги. И тот, кто живет за этим окном всегда тоже о д и н : бродит по переулкам Москвы из ночи в ночь.

И в эту первую пасхальную ночь под гуд колоколов по переулкам Москвы проходил некто один, для иных, ни кто, кому имя было Иисус. Быть может не тот, и никак не он, но каждый, увидя его в эту пасхальную ночь, подумал бы так или иначе о Нем.

Иисус шел, и рядом вдоль стен домов скользила тень Иисуса, выбегая вперед, убегая назад — впереди короткая, позади длинная, и вместе с Иисусом его тень ныряла в туман.

По тротуарам Москвы отдавался звонко стук деревянных сандалий Иисуса. Моросил дождь и в сетке дождя Иисус казался видением. И тот, кто верно знал, что Он был, и тот, кто еще вернее знал, что Он не был, слушали звон колоколов над красной Москвой. Колокола заглушали шаги Иисуса.

Кто-то столкнулся с ним, кто-то задел плечом, кто-то наступил ему сослепу на ногу, кто-то ахнул, наткнувшись на него, протер глаза — и отмахнулся, буркнув: «Черт!» И тут же обиделся на фонарный столб.

Иисус или кто бы он ни был, вышел на площадь к Иверской и как раз из-под Иверских ворот, где часовня, выбегала к Охотному ряду орава мальчишек, а за нею залпом парни. Налетев на Иисуса, орава гикнула на лету и метнула в него метко частушку:

Как у Иверских ворот
Сам Иисус Христос
Выпивает водки штоф
Положительно.

Мальчишки причастились частушкой и запрыгали, заерничали вокруг него, заглядывая в самое лицо Иисусу, и с гиком и гоготом унеслись. А за ними — парни. И тут же прошуршало им наперерез черное авто к Кремлевским воротам — одно, и другое.

2

Эпизод 1-ый

Рассвет — расстрел

Смертник сидел сгорбившись, сцепив пальцы рук меж коленей. Вечерело. Он не думал. Он знал: до рассвета ждать — и все. В камере высоко под потолком — окно в железе. Поиск выхода тщетен: значит, все. Звон колоколов доносился и сюда: глухо, но все-таки. Что-то вспомнилось, зашевелилось в далеком, в забытом. Удлиняло ненужно время, как бы сжатое до мига, в точку — пальцами меж коленей:

— Волю! в железо взять волю! Не сдаваться! Волю! —
Нависающая полумгла странно закачалась перед глазами. Под звон колоколов замершилось детство:

— Не надо детства!

И все же что-то рванулось из души криком:

— На волю! На волю!

Заклоченный подался телом вперед. Что-то маячило перед ним в полумгле: что-то... кто-то... приближался... в белом — в халате — длинноволосый...

Смертнику послышалось, как из его гортани вырвалось само собой:

— Кто? Поп?.. А! Попался... тоже. Как ты сюда попал? Привели?

И смертник криво улыбнулся.

Исус приблизился еще на шаг.

— Ты? — в необычайном удивлении почти выкрикнул он, откинувшись от видения туловищем назад. — Да разве ты был?.. Морока! Это не ты! Вздор! Подстроили спектакль. Это они могут, комедианты!

Он вскочил с койки и встал во весь рост перед Видением-в-белом. Бледное лицо Исуса оказалось на уровне его лица.

— Я к тебе, — сказал Исус.

— Ко мне? Зачем ко мне? Ведь тебя не было. Я это твердо знаю.

Исус молчал.

— Не было, не было! Фарс! Тебя не могло быть. Это научно доказано. Ты — выдумка рабов, жрецов, — для отвода глаз, чтобы покорять и властвовать. Впрочем, разве ты поверишь науке? Ты — мечта, фантом!

Смертник снова сел на койку и сжал руками виски:

— Позор! Слабость. Галлюцинирую. Как это постыдно. Детские бредни вспомнил. Все это проклятый колокольный звон, такой же как в детстве, замутил мне голову.

Он протер глаза. Глубоко вдохнул в себя воздух. Видение оставалось на месте. Смертник снова взгляделся в него и напрягая дергающиеся мышцы лица, вдруг ставшие тугими, глухо спросил:

— Кто тебя подослал?

— Я сам пришел, — сказал Исус.

— Сам? Странно. Так ты что ли вправду был? И даже теперь здесь? Не может быть. И это перед тем самым... финалом... на рассвете? Впрочем, такое на многих находит, когда *finita la commedia*. Но ведь я неверующий, понимаешь, не признаю, не признавал и никогда не признаю тебя.

Вдруг он хлопнул себя по лбу:

— А!.. Понимаю, понимаю, — тебя, как когда-то к Джордано Бруно, для исповеди ко мне подослали — оттуда. Ловко. Даже смешно, что ты в белом, а не в красном:

«Он не был больше в ярко красном», как в «Балладе Редингской тюрьмы».

Смертник попытался засмеяться, но не смог.

— Впрочем, еще целая ночь впереди, так сказать, вечность — до рассвета. Что ж, есть время: можно высказаться. Давай, что ли?

Он чуть отодвинулся на койке.

— Что же ты стоишь? Ты сядь. Вот здесь, — указал он Иусу место. — Садись.

Иус шагнул и сел рядом со смертником.

— Гха! — гортанным звуком вырвалось из горла у смертника, — с попом помирать веселее, говорит народ.

— Я не поп, — сказал Иус.

— Это сейчас неважно. Извини меня. Это я так, по привычке говорю, как многие другие: историческая необходимость словаря.

Они помолчали.

— А ты что: плоть? — спросил, приглядываясь к Иусу, смертник и коснулся рукою колена Иуса. — Да, плоть. А ну-ка, дыхни. — Дышит. Ну что ж, очень хорошо. Значит, вместе... до рассвета? Это камера смертников. Других сюда не сажают. И вообще, в одиночную камеру перед самым тем фактом не принято впускать к смертнику чужого. Может быть помещений не хватило?

Он помолчал.

— Ты по какому делу сюда попал? Ах, да, вспомнил: по этому, голгофскому, что ли? Да, да, что-то такое у меня в памяти мерещится, но я детали позабыл. Впрочем, это тоже сейчас не важно. Важно другое, совсем другое: только сформулировать сейчас не могу. Ты меня понимаешь?

Иус кивнул головой.

— Странно, как это я не заметил, когда тебя сюда впускали, раз ты плоть. Ты же не смог войти невозможным способом? или ты...?

— Я проник, — сказал Иус.

— Факт. Тем хуже для фактов. Но раз ты проник, то ты для чего-то проник. Быть может, ты не знаешь, кто я?

Он отодвинулся от Иуса на самый край койки.

— Я — анархист, террорист. Подготавливал взрыв — с жертвами. По банковскому делу: банк ограбить хотели — государственный. Это — не для тебя дело. Ты — тихий. Хотя... — и анархист даже поднял палец вверх — помнишь, как ты мытарей, так сказать, финансистов из храма выгнал. О тебе много наврали, что ты тихоня.

— Много, — сказал Иус.

— Ну и я такой же, как и ты. Только я в порядке экспроприации. И зарвался. Меня выдали — твои, Иуды. Пускай. Теперь все равно. Это тоже деталь. Тебя тоже предали. История повторяется. Легенда тоже повторяется. Все повторяется. Факт! — по спирали заворачивается. Или по-твоему: это не факт, а фатум. Факт и фатум сейчас одно и то же. Пускай, фатум! Сейчас для нас двоих это уже

неважно. Так все же, зачем ты проник сюда ко мне? Ты же неорганизованно проник, сам от себя, так сказать, самотечком или как кустарь-одиночка. Но я — атеист, т. е. не верую на научном основании: Дреус, Ренан, Бакунин, Эльцбахер и прочие..., как анархист, понимаешь? Ах, да, — спохватился он, — ведь ты тоже анархист, тоже антигосударственник. Теперь все ясно. Не совсем — но ясно. Значит, — до рассвета?..

Смертник посмотрел на окно и с тоской обвел глазами камеру.

Были полные сумерки.

— Тебе не кажется, будто немного стемнело? Впрочем, это естественно, даже более, чем естественно. Теперь мне все, все понятно — до конца.

Исус тоже оглядел тревожно сумрак камеры и, пригнувшись к смертнику, положил ему на колено руку.

— Убери, убери руку! — весь вздрогнув, закричал заключенный. — Я — смертник, я — анархист. Ты воспользовался моей минутной слабостью. Ты не имеешь права класть на меня руку. Я — не твой. Я иду — «анти» Тебя. Понимаешь: анти!

И сбросил со своего колена руку Исуса.

— Впрочем, извини за грубость. Я даже тыкаю тебе. Быть может это не следовало бы, поскольку я иду против тебя. Еще, пожалуй, пригруппируют тебя ко мне: группа, мол, — и тоже привлекут за взрыв: на этот раз, за взрыв мирового банка идеалов, т. е. тоже за экспроприацию. А ведь это было бы замечательно! — два анархиста, ты и я, сгруппированы по двухтысячелетнему признаку — за экспроприацию идей: крест и бомба вместе. Вот бы такой факт, — да в кино! И представить нас мировому зрителю на этой же самой койке: Ты да я — перед рассветом... Так и назвать сценарий: «Двое перед рассветом», или еще лучше: «Рассвет — расстрел».

Исус встал и прошелся по камере, к чему-то прислушиваясь. Потом осторожно коснулся концами пальцев противоположной стенки камеры, как будто нащупывая что-то рукой, и снова прислушался.

— Ты что? — спросил тревожно смертник. — Обиделся? Уйти хочешь? Я не хотел тебя обидеть моим «Ты». Это с моей стороны не пренебрежение. С революцией все друг друга тыкают, т. е. тыкаются. Да, да, все на всех и на все тыкают. Ведь это у нас черта народная, русская. Так ближе к правде, к природе. Ведь звери на «ты» друг с другом. Вот ты, как известно, космополит. Скажи, разве лай собачий бывает на «Вы»? Даже за границей, где всё на «Вы», — и то там собачьего лая на «Вы» не бывает. Впрочем, ведь и ты привык к «Ты»: это я с детства помню, что ты всем говорил «Ты». Почему же ты обиделся? Вежливость не для распинаемых и распинающих. И после распятия когда воскресают.

тоже не «выкают» — а «тыкают». Зачем же тебе уходить? Знаешь, мы здесь с тобой не надолго и менять обращение уже не стоит. Я даже как-то сжился здесь с тобой немного...

Его голос внезапно снизился:

— Что, идут?

Смертник сорвался с места и впился в дверь камеры глазами.

Он ошибся: никого.

Исус уже возвращался и снова сел рядом с опустившимся на койку смертником. Оба долго молчали. Зато примолкшие было колокола возобновили перезвон. Полночь миновала.

— Тебе пора, — сказал Исус. — Подул ветер ночной. Встань и иди.

— Что? — изумился, еще не понимая, смертник. — Как это: «иди»? Куда идти?

— Мы сменимся одеждой. Ты выйдешь отсюда, — сказал Исус. — Один ты пройдешь: тем же путем, что и я.

— Каким, тем же? А ты?

— Я... здесь.

— Вот как, — очень медленно прошептал смертник. — Здесь останешься? Так, так. А я выйду — выйду вместо тебя...

Исус уже распахнул одежду, похожую на белый больничный балахон, и стал ее сбрасывать с одного плеча, высвобождая левую руку.

— Не смей! — как-то воплем выкрикнулось из смертника, вскочившего разом с койки и ухватившего Исуса за полы балахона. — Ты не смеешь так со мною!.. Хочешь опять повторить то, что тогда там: снова на крест и муку... за меня? снова — жертвенно? А я-то как после этого жить буду, приняв твою жертву? Ты об этом подумал? — В подлецах, в трусах жить, как те тогда, как твои фарисеи!

Он дрожал от негодования, от злобы, от стыда, от нестерпимого оскорбления, нанесенного ему этим неведомо откуда явившимся спасителем, ему, террористу, его совести революционера, готового своей кровью ответить за чистоту грядущей правды.

— Так вот ты какой человеколюбец, — бросал он уже с ненавистью в лицо Исусу, — своей любовью мне в лицо плюешь. Я тоже, как и ты: «за человека». Но что же скажу я человеку, если спасусь, подставив твою голову под пулю, под петлю? Скажу: «Лес рубят — щепки летят». Тебя-то причислю к щепке, а себя — к очистителю-топору? Да ведь человек мне за это в лицо плюнет. Ты что же думаешь: что ты чист, а я не чист? Я бы сам убил и тебя, и себя, если бы знал, что великая анархия свободы от этого восторжествует во всей своей высокой чистоте. Да разве я грабитель? Бандит трусливый? Негодяй? Разве я жажду власти и соглашусь кровь твою пролить, чтобы только... Я — анархист, я

ненавижу власть. Она мне не нужна. Но ненавижу сейчас и тебя за то, что ты пришел искусить меня своим самопожертвованием ягненка. Уйди! Уйди! Ты любишь жалко, не умея ненавидеть. Я — всей ненавистью моей люблю — мир, человечество и может быть потом... и тебя.

Смертник на мгновение умолк.

— Да что же это! исповедуюсь перед тобой, что ли, — выкрикнул он в гнев:

— Уйди! Ты не нужен мне такой. Ненужный ты! Ненужный! Прочь! Прочь! Прочь!

Смертник упал лицом на койку и сжал локтями голову.

Еще долго стоял в безмолвии над смертником Исус, снова натянув на себя балахон. Перезвон колоколов не умолкал. В окошке за железом решетки мгла, фиолетовая от ночного света, стала как будто сереть. В камеру проникала бледность. И с этой бледностью слилось видение-в-белом. Его не стало.

Смертник, приподнявшись, присел на койку. Там, в конце коридора, где железная дверь без ручки вела к железной витой лестнице, послышались приглушенные шаги. Шаги стихли у двери. Что-то звякнуло: приклад или ключ в замке.

За окном рассветало.

Эпизод 2-й

За дарма́

(«Кафе» на Тверской)

Дым сизыми спиралями поднимался от столиков к потолку, загадочно повисал вопросительными, даже очень вопросительными, знаками в воздухе, качаясь, носился туда и сюда клубами и ниспадал сверху завесами, рождая в этом подвале-притоне под низкими сводами мир призраков, некое подобие шабашу бесов и ведьм средневековья. Там собиралась с вечера лихая Москва деляг и шпаны, нужных и лишних: и та, что валом валит по улицам и прет из вагонов, и та, что пробирается в одиночку с оглядкой и разом шаст за угол, и та учрежденская, что только приступила и вскоре вырастет и обретет личину и штамп-словарь, и бывшая-былая наполеоновская — из последышей, и нынешняя хамелеоновская, попугаечная, и та шепотная, черно-биржевая мозговая, и та, что басит с хрипцой и икает, и утробно гогочет —

Тут она вся,
Не разбой-голова,
А линий-трава, —

тут и люди стародавние, ныне брандохлысты-тотошники, потому что некуда податься, тут и на-все-наплевицы, передовики, и просто трюнь-трависты, и парни с балалаечкой: у кого в руке, у кого в голове, только бы бренькало.

А кругом за столиком такие дамочки, и просто девки, и Махно-маруси, и такая дуся под шалью, и такие у нее губки в помаде, что прямо на поцелуйную выставку. И рядом черная вуаль на-пол-лица: прежде Алочка, а теперь Алка, и тут же всякие интеллектуалочки, — и те, что только любознательны и никак не больше, ни-ни, и перерожденки, в особом смысле до конца обсоветизированные, в доску, потому что совесть выдуманна, а стыд — отсталость; тут и те, что в первый раз, на риск, и тут же еще одна — такая, что все отдай и то мало, и другая: носик распухший, кокаин в ноздре шариком, синева под глазами колесами, лицо — матово-бледное, и — вдруг матом с опухших губок: княжна! А рядом такие бока!

— Ишь, сало, на два стула расселась. Бедрa убери! — свирепел один в смокинге не по плечу. А другой, во френче, с ухмылкой — в ее защиту:

— Не трюнь мамашу. Она дочку привела.

Когда кто-либо с улицы входил в это «Кафе» по Тверской, — почему-то «Кафе», а не кабаk, — у него перед глазами все кругом ползло и расползалось в дыму, и выныряло на мгновение из дыма хохочущими головами, и тонуло обратно, и вновь выныряло — многотелое, многоголовое. Оно проглатывало запрокинутыми ртами рюмки, разрывало, зверея глазами, птичьи тела — ножки цыплячи, сквозь соломинку тянуло, словно из души тайну, прохладительное — всякие гренладины, и ломая соломинку в зубах, орало, визжало, галантереяло, похабило, донага раздевало душу, и без того уже раздетую и, отъедаясь за всю свою волчью голодуху былых годов, пожирало м г н о в е н и е, — все равно, кто: спекулянт, бандит, примазавшийся ловкач, агент или сотрудник чего-то государственного, или просто оголтелый малый, или мира шалый преобразователь.

И в это «Кафе», именно в это, вошел Исус.

Он мелькнул видением-в-белом в дыму большого зала, скользнул неприметно, призраком, среди прочих призраков эпохи или дня, и прошел за портьеру, где скромно укрывалась одностворчатая дверь в коридор с кабинетиками для особо солидных или важных гостей. А за кабинетиками — номерочки в пристройке барачного типа с выходом во двор — для с в о и х, завсегдаеv. Там в номерочках спальный диван у досчатой перегородки. На перегородке обои лоскутьями свисают и она щелится: приложишь глаз и все видно, что там разделявают. Зато есть задвижка на дверях и добавок крючки дверные.

Как раз перед тем, как Иисус вступил в этот коридор с затемненными краской лампочками, в один из номерков вошли двое видных мужчин и с ними девчонка с улицы, беспризорница, лет одиннадцати или чуть-чуть побольше: глаза широко распахнуты, в волосах с рыжим пламенем своя республика: расчеши их — гребенку сломаешь, — носик вздернутый, веселый, с веснушками, ножки — еще веселее, рот дерзкий — сдачи даст без запинки и зубами, гляди, вцепится. Зато взгляд звериный, но опытный, с детства взрослый: будто он уже все знает, все понял. А вся она в целом — Муська. Поманили ее пальцем, и пристала добровольно к тем двум важным, к дядькам.

Иисус вошел в приоткрытый темный чуланчик, когда-то для чайников при буфетной, а теперь для посудного лома, тут же кучей наваленного на полу. Свет в чуланчике не горел, но сквозь щель проникал из соседнего номерка, где сошлись те двое и Муська.

Муська засунула в рот узкую плитку шоколаду, что ей один из дядей дал, и, сидя вразвалку на низком мягком стуле, болтала ногами, будто равнодушная, а на самом деле вся исходя любопытством к роскошным мужчинам. А те двое, навалившись на диванные пружины и сблизив головы, шептались о чем-то очень деликатном.

Иисус слышал о чем.

Из какого-то кабинетика и из других номерков доносились голоса и отдельные восклицания. Кто-то восторженно выкрикивал:

— Ах, ты, скалапендра! Ну, поцелуй, босячка.

И в ответ — кокетливый хохоток, почти буфетно-салонный:

— Ах, нет!

И потом, после паузы, так же кокетливо:

— Совсем задушили.

Из-за другой двери доносился разговор весьма приличный, общественный:

— Смотри, Степа, настоящая она кивь-кивь. Все, — дрыг-дрыг, дрыг-дрыг...

И женский голос:

— А вот вы и не знаете, что такое кивь-кивь.

— Как это не знаю! У нас мерин был, все головой кивал. Его и прозвал ветеринар, весьма образованный дохтор: кивь-кивь.

— А кивь-кивь — австралийская птица, а вовсе не мерин, — парировал женский голос.

— Вот и врешь, что птица. Уткунос — то птица австралийская, а кивь-кивь — мерин. И не спорь, а то осерчаю. Ученого учит, заноза. Сразу видать, что ты за птица. У тебя все «контра». Только и знаешь: дрыг-дрыг, дрыг-дрыг...

Потом послышался женский визг и голос, задыхающийся от смеха:

— Отпусти ногу! Совсем вывернешь, черт пузатый! Ай!
 И мужской голос:
 — Дери ей, Степа, вторую. Мы из нее кивè-кивè сделаем.
 Гаси свет!

Двое за перегородкой продолжали шепотный разговор. Говорил, собственно, один, тот, который был помоложе, подчеркивая чистосердечным признанием и мимикой свое благородство. Другой, который был постарше, ограничивался репликами для уточнения позиционных преимуществ, прикрывая невозмутимостью тревожные мысли и кой-какие подозрения. Тот, который был помоложе, заразился дурной болезнью, здесь же, в одном из номерков «Кафе»: сам не помнит от кого. Женщин было много. Устроили хлыстовское радение во тьме, вповалку. Потом обнаружилось. Благородство потерпевшего заключалось сейчас в том, что он заботливо предупредил приятеля о факте, с выводом, что тот с Муськой будет первым: не то еще схватит и него через Муську чего-нибудь такого. Поэтому сам благородный решил быть вторым: по крайней мере совесть у него чиста будет.

Тот, кто был постарше, принимал благородную жертву заботливого приятеля, но все же подозревал здесь лукавство: ведь девчонка еще мала; ясно, тот с себя на него, как на первача, вину спихнуть хочет, если невзначай какой-нибудь казус возникнет: мало ли что бывает. Может быть про свою болезнь тот все и выдумал. Но выхода не оставалось: а вдруг он и на самом деле болен? Быть вторым тут никак не годится.

О Муське из них двоих никто не подумал. Девчонка не в счет.

Муська из шепотного разговора ничего не расслышала.

Слышал только Исус.

Удачливый мужчина вытащил из кармана вторую, слегка уже размягченную от тепла шоколадку и поманил Муську к себе на диван:

— Давай-ка сюда, — сделал он ей рукой знак и протянул девчонке шоколадку, но так, что та достать ее не могла и подмигнул ей:

— Тебя как звать: Лизка?

— Муська!.. Ишь какой, «давай-ка ему сюда», — чуть обидчиво и насмешливо передразнила его Муська. — А как порядились, ты, дядька, позабыл? — И, не вставая с места, нацелилась на шоколадку, чуть пригнувшись туловищем вперед.

— Пойдешь в кино, пойдешь, — ласкательно сказал удачливый мужчина, отдавая ей шоколадку. — Не забыли. — И указал глазами заботливому приятелю на бутылку

наливки и рюмки, стоявшие на столике рядом с бутылкой сидра. Тот вскочил и, обойдя девочку, стал наливать в рюмки апельсинового цвета жидкость. Муська, чуть повернув голову к столику, следила за процессом наливания.

Момент был удачен, и удачливый мужчина, улучив его, ухватил с дивана девочку у локтя и притянул ее к себе, ласково спрашивая:

— Любишь сладенькое, любишь? Ты такую пила?

— Видала, — бесшабашно брякнула Муська и попыталась вывернуться из рук роскошного мужчины, но оказалась неожиданно у него на коленях.

— Пей, — поднес ей рюмку наливки заботливый виночерпий, опуская глаза: — сладкое.

Но Муська вдруг ловко боднула рюмку головой, облила себе лоб и лицо пахучими струйками и, вырвавшись из рук ласкового дяди, отпрыгнула на середину комнаты:

— Усыпить хотите, а после драла, как усну. Хитрые. Вперед плату давайте, — звонко выкрикнула она и слизнула языком и пальцем несколько капель наливки со щеки у рта, а после слизала и с пальцев.

Виночерпий рассерженно пригнулся к выскочившей из его рук на коврик рюмки, а ласковый расхохотался и явно зажженный девочкой, порывисто двинулся к ней и, подняв на воздух, отнес ее на диван не совсем уверенными шагами.

Муська на мгновение от неожиданности притихла. И тут кто-то сильно раз, другой, дернул дверь. Дверь держалась на крючке.

Муська и мужчина на диване обернулись. Дверь снова задрожала и несколько раз подряд дернулась. Кто-то рвался в комнату.

— Чего там? — спросил сердито благородный. — Тут занято.

— Отпустите девочку, — раздался голос. — Отворите. — И дверь снова несколько раз дернулась.

Благородный, встав с колен, подошел к запертой двери и, навалившись на нее всем телом, пытался запереть ее дополнительно на задвижку. Но язычок задвижки не попадал в петлю.

Муська теперь стояла коленками на диване, вся как кошка, настороженная, но отнюдь не выражая желаний бежать. Она даже чуть прижалась к сидевшему мужчине и вовсе не как к врагу, а скорее как к защитнику. Ее лицо выражало острое любопытство.

— Отдайте девочку, — раздалось вторично за дверью.

Голос был четкий и взволнованно-требовательный.

Мужчины переглянулись.

Кое-где уже отворялись двери номерков. Слышались восклицания:

— Кто скандалит?

— Надо официанта вызвать.

— Тут не официант, тут врач нужен. Не видите, что ли?

Скандал в «Кафе» дело обычное и для завсегдатаев не новость. Но на этот раз завсегдатаи и даже гости из кабинетов были явно заинтересованы чем-то для них неожиданным, так как говор и шум нарастали. Что за странность! Перед дверью спиной к зрителям стоял человек-в-белом и требовал вернуть ему девочку. Они не видели его лица, но весь образ человека и голос вызывал удивление и тревожные вопросы.

Удачливый мужчина привстал с дивана и, оставив Муську, тоже шагнул к двери.

— Отвори, — сказал он, нахмурившись, и нажал кнопку электрического звонка, сигнализируя официанту.

И в то самое мгновение, когда первый из мужчин вынимал крючок из петли, дверь сама распахнулась от резкого рывка и перед двумя завсегдатаями и стоящей коленками на диване Муськой предстал неведомый им человек в белом балахоне. Такого никто не ожидал. Гости, столпившиеся у порога своих кабинетиков и номерков, в одиночку и группами, поспешно подходили к отворенной двери. Толпа нарастала.

Исус, заметив Муську, вошел в комнату. Но Муська при виде невиданного дяди в белом халате ловко спрыгнула на пол и, обежав кресло, спряталась за спины мужчин, высунув из-за их спин голову. Она не приняла вошедшего ни за санитаря, ни за повара, ни за кондитера. Те тоже в белом, но они были совсем другими — не чудными. А этот для глаз и мысли Муськи был чудным.

Уже из зала «Кафе» к центру события бежали гости растревоженного мира призраков и официанты. Все столпились у двери номерка, еще не понимая в чем дело: кто тут такие и кто на кого, — когда для всех ушей так четко прозвучал голос Исуса, обращенный к девочке:

— Пойдем со мной.

Муська метнулась в сторону, в надежде выскользнуть из комнаты, чтобы уйти от чудного монаха или кто его знает кого, но дверь была забаррикадирована телами людей, и она не успела. Невольно девочка обернулась лицом к Исусу, зная, что где нельзя бежать, там надо нападать, — и все же не напала. Исус, пристально смотря ей в лицо, в самые ее широко распахнутые глаза, и подойдя к ней вплотную, взял ее за руку:

— Пойдем, Мария, — сказал он.

Имя «Мария» ее удивило и понравилось ей, — даже польстило. На мгновение она от гордости даже задрала нос. Но странный облик и наряд человека-в-белом Муська принять не могла. Он показался ей опасным, и, выдернув руку из руки Исуса, она ухватилась за рукав ласкового дяди и орызнулась:

— Чего тебе до меня?

— Уйди от них, — сказал Иусу. — Иди со мной. — И снова протянул к ней руку, чтобы увести девочку от беды.

— С тобою? — подозрительно переспросила Муська, окидывая глазами Иусу с ног до головы. — Ишь ты! С ним иди. Они богатые, они мне на билет в кино дадут. А ты — белохалатник.

И уже вовсе вызывающе посмотрела на Иусу.

— Идем, — еще раз повторил странный человек-в-белом. — Я не покину тебя.

— Не надо мне тебя, — отрезала Муська и с презрительной гримаской, оглядывая его рваную туфлю на странной подошве, бросила:

— Ишь, какой! За дарма́ хочет! Босота!

И вдруг выражение ее лица изменилось, и разжав ладонь другой руки, в которой совсем размяк огрызок шоколадки, неожиданно протянула его царственным жестом Иусу:

— Конфету хочешь?.. На, ешь, — и всунула огрызок шоколадки ему в руку, запачкав белизну балахона.

Толпа теперь заполняла почти всю комнату, с любопытством наблюдая за диковинным поединком человека-в-белом с беспризорной девчонкой и за ее явной победой. Двое видных мужчин, зачинатели действия, почти затерялись в массе сбежавшихся зрителей, хлынувших из «Кафе», куда проникли слухи о необычайном происшествии. Мир призраков дымного царства ожил и засуетился. Образ человека-в-белом обсуждался, оценивался, истолковывался. О его взаимоотношениях с девочкой строили предположения, так сказать, гипотезы разных уровней и оттенков: от возвышеннейших до самых низких. Но личность самого Иусу оставалась неприкосновенной.

Первым нарушил неприкосновенность официант на пружинных ногах, выдавший всякие виды. Он потянул Иусу за рукав балахона и, сохраняя ту особую наглость вежливости, свойственную вышколенным лакеям, которая в любой момент может перейти в жест вышибайлы и в утонченную корректность дипломата, предложил ему выйти в коридор:

— Пожалуйте-сь, — говорил он, используя в то же время напор толпы, чтобы незаметно вытеснить, как бы само собой, неведомого и явно неподходящего посетителя из номерка в коридор — поближе к выходу. И пока Иусу вытесняли, со всех сторон высказывали вопросы и ответы:

— Девчонка, — дочь его что ли?

— Какая там дочь! Она уличная.

— Наша и есть.

— Карету бы скорой помощи вызвать. Видать, что он того, больной.

— Не больной, а святой в ад попал, — сострил кто-то.

— В очередь за грехом встал, да черт грешить не дает, — переигрывал его остроу дугой.

— А девчонка-то малолетка. Привел в вертеп не напрасно.

— Не он привел — он спасать вздумал.

— Он или не он, а милицию вызвать надо.

— Вызывай! — послышался голос. — Пошли с нами, духовный товарищ, а то сцапают, — и, расталкивая плечами толпу, двое кудрявых направились в сторону зала в мир призраков, приглашая жестом Иисуса следовать за ними.

Однако Иисуса, вытесненного в коридор, публика не зажимала, как других толпившихся гостей. Наоборот, каждый пытался хоть немного отстраниться от него, как от чего-то инородного, а также в силу безотчетного чувства, что это не свой брат, а нечто иное и при этом необъяснимое.

Оказалось, что за милицией уже послали раньше. В коридор через внутренний вход со двора вступил молодой милиционер и, протискиваясь сквозь толпу, подступил вплотную к Иисусу.

Толпа чуть раздалась, освобождая в каком-то фокусе пространства маленькую арену для нового поединка: теперь уже между властью и духом. Иисус и милиционер оказались центром зрелища, того мирового значения, которое неведомо как и почему обретается в каждой, даже самой забубенной душе человека.

— Нарушаете? — строго произнес автоматически милиционер. — Ваши документы.

Иисус обвел глазами толпу людей в поисках девочки и, не найдя ее, посмотрел на милиционера.

— Документы есть? — еще автоматичнее вторично спросил милиционер, не имея пока никакой точки зрения на Иисуса, но инстинктивно понимая, что тот — начало особое, существующее вне инструкции.

Иисус не отвечал.

Этот человек-в-белом имел такой вид, как будто для него нет ни этих любопытных зрителей, вынырнувших из призрачного дымного мира, ни милиционера, ни самого «Кафе», словно он здесь один и вокруг него никого.

— Паспорт при тебе? Предъявите, — уже упрощенно, сменяя «ты» на «вы» и обратно, спросил милиционер, осознавая себя властью, ввиду молчания при опросе, что превращало Иисуса из человека в обвиняемого. И он окинул взглядом всю фигуру виновного.

Сбоку в кармане балахона что-то слепо выпячивалось. Милиционер нащупал пальцами твердый предмет и, немного неуклюже засунув руку в оттопыренный карман, вытащил оттуда маленькую книжку, формата записной, в переплете. Зрители вытянули головы. Кое-кто встал на цыпочки.

Милиционер поднял книжку на уровень глаз, и все, кто мог, увидели на ее голубеньком переплете вытесненный крест.

— Вот и паспорт нашелся, — отметил какой-то субъект и фыркнул, — для прописки в царствии небесном.

— Ваша, что ли? — спросил Иисуса милиционер.

— Его, его, а то чья же, — зазвучало с разных сторон. Голоса повеселели. — Сам писал.

— Я не писал этой книги, — просто сказал Иисус. — Я не знал ее.

Его серьезный и спокойный ответ еще сильнее раззадорил толпу.

— Где проживаешь? — спросил уже строго милиционер.

— На бирже труда зарегистрирован?

— Да где ему жить по документу! Он — безработный плотник, — выскочило как-то само собой изо рта у одного из зрителей первого ряда с актерским — когда-то лицом, а теперь физиономией.

Коридор захохотал. Милиционер не выдержал и тоже усмехнулся:

— Факт, — сказал он.

— Отправить его надо, — пренебрежительно посоветовал один из тех вышколенных молодчиков, без которых государство во все времена лишается той тонкости слуха, которая обычно приводит после к опасной для него глухоте. Милиционер повел глазом в сторону молодчика и решительно сказал Иисусу:

— Ну, пойдём. Там выяснят.

Он повернулся, даже не взяв Иисуса за локоть, скомандовал: Следуйте, — и направился к выходу из коридора во двор, очевидно, вполне уверенный в своем пленнике. Поединок власти и духа явно был выигран властью.

Иисус молча последовал за ним. Они вышли со двора на Тверскую и зашагали по тротуару вверх. Ночь была лунной, но хмурая туча закрыла луну. Улицу не оживляло, как встарь, праздничное ликование и вольная легкость движения, когда с сердца и мысли сброшен и гнет веков, и тяжкая забота дня и когда трагедия прошлого превращается в радость освобождения духа человека.

Что-то прощальное, словно грусть воспоминания о том, что больше не вернется, чувствовалось на лицах, в словах и встречах людей. И хотя иные улыбались, поздравляли друг друга с праздником, перебрасывались поспешными словами, связанными с этим тысячеугольным, по традиции радостным днем, или бродили сильно навеселе, горланя надрывно песни, чувство подавленного вздоха ощущалось во всем человеческом этой пасхальной ночи.

Милиционер и Иисус шли молча и не спеша. Неожиданно милиционер завернул в узкий, темный, кривой переулок и, пройдя шагов тридцать, круто повернулся к Иисусу. Оба разом остановились друг против друга: одинокий человек-в-белом и парень в темной шинели с кобурой у пояса, словно два мира, которые могут столкнуться и могут пройти мимо, не соприкоснувшись. Милиционер решительно всунул книж-

ку, которую вынул прежде у Иисуса, ему обратно в карман балахона, но так неловко, что она застряла боком и теперь торчала углом наружу. Он коротко сказал: — Иди. Тебе туда, — и подтолкнул безработного плотника, не зарегистрированного на бирже труда, немного вперед, — туда, в даль темного переулка.

Повернувшись по-военному, он зашагал, не оглядываясь, прочь от Иисуса, обратно к Тверской и исчез за углом дома.

Милиционер смутно понял: безработный плотник был не ф а к т .

Эпизод 3-й

На пустыре

По пустырю, где городские огороды, меж рекой Москвой и монастырской стеной ночью в эту пору года редко проходит человек в одиночку.

Есть кое-где за пустырем жилье: домишко, навоза куча, ветхий сарай, а иногда и забор. Поздно в ночь не светится в домишке огонек. Зато лает пес, и если ночь ветрена, то ветер свистит, и вот только и есть жизни, что пес да ветер.

И бывает так, что не на шаг человека, и не на гул города, и не на гудок паровоза, а именно только на ветер лает из домика пес. И уже другой пес, отзываясь, лает на лай из двора при другом домике, а за ним третий пес, и еще, и еще, и пойдет далеко по пустырю лай на ветер:

— Ооу! Ооу — Ооу! Ооу!

А ветер — на псов:

— Уоо! Уоо! Уоо!..

В эту пору года в пасхальные ночи бывает холодно, и человек не катается по реке, и грузов не возят меж двух речных запруд. Потому, когда кто идет берегом и ночь лунная, — одиноко ему и жутко идти: оглядываться надо на кучи песку, на бревна, сложенные на берегу, на безлюдный простор: а вдруг кто!

Только на том другом берегу кто-то проедет, пройдет, промелькнет и голос подаст: перекликнется для форсу.

Да еще поезд товарный пройдет, гремя версту, другую, по насыпи и нагудит на сто верст. Но и поезд редко проходит. Пуст далекий пустырь, как воспоминание о любви, когда-то чóдной и оболгавшейся больше всех богов на земле. И тогда сердце человека — такой же пустырь.

В эту вторую пасхальную ночь вышел сюда на пустырь меж рекой Москвой и монастырской стеной человек — Иисус. Он шел в белом балахоне, простоволосый, под встречный ветер с реки, не зная, куда, на чей зов, и рядом, словно зная

куда, шагала, качаясь под месяцем в бледности ночи по пустырю его тень.

Неслышно шагал Иус, не тревожа псов, вдали от домишек. Лишь изредка дребезгнет у него под ногой обрезок жести или обломок коробки от консервов. — да мало ли от чего. Было на том пустыре свалочное место, и дети, и псы растаскивали оттуда отбросы города — кто куда.

Иус шел. Уже далеко от него монастырь и древний огляд с башен со стен, уже далеки и домишки, — только гряды с гнилью овощей и прелый запах, и нигде кругом не видать человека: один Иус.

И вдруг крик в ночи. Не обман, — крик: живой, прямо от берега, высокий, человеческий — вопль о помощи: женщина кричит. Она крикнула раз, другой, третий, все пронзительнее, потом глуше, как-то взвизгнула, застонала, — и снова криком зовет:

— Спаси-и-те!

И уже ветер выхватил у берега громкий покрик мужской, передрагу голосов, хохот и брань и бросил эту симфонию на ликование псам. Псы залились.

Крик не умолкал. На берегу шла борьба. Человек звал на защиту от зверя человека.

По пустырю, по загаженным грядам огородов, затрепетал под ветром белый балахон и рядом заскакала гигантом вплохах тень — туда, на зов о помощи, к реке Москве: Иус бежал, — зовут.

Их было четверо, — нет, пятеро — на берегу, на влажном песке апрельской ночи: пятый бежал куда-то в сторону и кричал истошно:

— Сейчас приведу! — А трое бороли женщину, зажимая ей ладонью рот. Они барахтались на земле все четверо, — такие забавники ночные! — Отдавшись с упоением игре, где трое сильных парней распластывают на земле женщину, и непременно на спине, и непременно оголенную, — а женщина, сильная девушка, им не дается: она пытается приподняться, сгибает ногу в колене, поворачивается на бок, вся извивается, выskalзывает, — а ее тискают, мнут, срывают с нее пальто, терзают платье на груди, даже одну ботинку уже стянули с ноги и сотнями щупов впиваются в ее тело: распластали, — и вот уже победоносно навалились на это тело тремя сопящими мясами, а она, задыхаясь, стонет и кого-то из трех за руку зубами...

Тут-то и возник перед ними лунный призрак с взлохмаченной головой: человек-в-белом.

Иус запыхался от бега. Слова не выговаривались. Он только вытянул руку к девушке, к клубку тел. Бледный под бледностью месяца, с глазами-пещерами, в гриве нависающих на лоб и на плечи волос, стоял он с этой вытянутой рукой, и губы Иуса дрожали.

А парни?

Они не сразу заметили его. Только девушка, уловив смутно чей-то образ, словчилась еще раз высвободить голову из объёма локтей и простонала окровавленным ртом:

— Помогите...

На мгновение в том стоне глаза Иисуса и глаза насилуемой встретились. Но он увидел не глаза, а две огромные дыры, будто два жерла вулканов, давно выдохнувших весь огонь и лаву и теперь застывающих черными кратерами, и в тех кратерах-дырах так же, как тела на земле, склублились: гнев, оскорбление, стыд и дурман в тусклом ужасе желанья.

И как раз в это же мгновение один из парней выдрал победно у девушки повыше голого колена что-то разодранное, клочок — длинный лоскут с кружевом, белый, как одежда Иисуса, быть может последнюю преграду, — и полуобнажаясь, победитель прохрипел:

— Я! —

Но это «Я» перебилося выкриком другого борца, тоже парня-победителя, поднявшего голову, чтобы глотнуть воздух:

— Га, глянь!

Головы глянули: над ними с вытянутой рукой стояло какое-то чудило в белом. И парни онемели: как так? — но только на миг. И уже тот, кто выкрикнул «глянь», вскочил, дал телом в сторону и с рукой наотмашь, головой-тараном вперед, подскакивал к Иисусу, чтобы долбнуть его под грудь и... и не долбнул. Парень, лежавший на девушке, предупредил его криком:

— Брось, Ванька! Не видишь, что ли...

И тоже вскочил.

Ванька застопорил. Всмотрелся дельно в бледное видение и веско высказал свою Ванькину правду:

— С Канатчикиных дач сбежал.

Иисус и два парня-наильника, втроем, стояли, словно вскочив с разбега на исполинский пружинный трамплин и, казалось, доска трамплина под тяжестью прыжка вот-вот слетит вниз, чтобы вновь с силой распрямляющихся пружин взлететь вверх и метнуть куда-то толчком замершие тела Иисуса и парней.

Третий паренек, с виду подросток, не поднимался. Распаленный страстью, он лежал ничком, вцепившись в ногу девушки и, всасываясь губами в мякоть тела, не отпускал ноги, а девушка судорожно глотала воздух, открыв месяцу, ветру, реке и любым глазам опущенный рыжеватыми волосиками девичий стыд. Так лежала она перед Иисусом. Внезапно по ее ногам пробежала дрожь. Девушка дернулась, села и так ловко сразу до крови хрястнула парнишку в лицо под челюсть:

— Гада!

Оба поднялись рывком на ноги, еще не отпуская друг друга, двумя мгновенными ненавистями, с обидными словами на губах, чтобы тотчас уставить, как и те два прежних парня, в Исуса: кто это? что за явление?

И тут вторично глаза Исуса и девушки встретились. Казалось, она вот-вот поймет того, кто ее спас, кинется к нему, к спасителю, и тогда увидится ею та алмазная нить, та незримая вековая связь меж царапиной у ее чуть разодранной губы от ногтя зажимавших ей рот пальцев — и человеком-в-белом, — и вот тогда капелька крови у зазубрины на нежной щеке девушки откроет ей древнюю тайну и смысл этого явления-в-белом. Но девушка не кинулась к Иусу, и прочь не побежала, оглашая воплем пустырь, где жути уже заползли под лунные блики, будто так ничего и не случилось на том обнаженном пустыре у берега Москвы-реки. А Москва-река захотела как раз быть большой серебристо-чешуйчатой рыбой-угрем: так переливалась река серебром под луной.

Насильники переглянулись.

То были обычные встречные парнишки — те же, что вчера у Иверской, тесно, звеном, валили во всю ширину тротуара, напирая на пасхальную ночь, на Исуса, и им, веселым, скуластым, вольным уступил тогда Иус тротуар — сам сосступил на мостовую. Двое из них стояли сейчас без кепок. Кепки тут же черными грибами росли на песке рядом с брошенной ботинкой девушки, рядом с лужею и женским распластанным пальто.

Только у третьего, с виду подростка, с носом-вопросом, того самого, что в ногу вцеплялся, кепка приплюснулась ко лбу, и эта кепка, расщепляя оторопь обалдевшего парнишки, выбросила как бы от себя:

— А ну, ребята!

И уже снова Ванька мимически скривился, готовый долбнуть тараном-головой Исуса под грудь, и уже шептал ему на ухо предостерегающе второй паренек:

— Может он бешеный: укусит? Ты смотри, у них сила припадочная. Гляди, Ванька.

Вдруг послышался гомон, топот ног, свист и зык толпы. Вдоль по берегу во главе с тем пятым, убежавшим парнем, что кричал истошно: «Сичас приведу», неслась гурьба новых парней-кепок, но не просто кепок, а фертов, и кто-то из них на берегу орал:

— Шпарь ее, недотрогу! —

подскочил и встал столбом, а за ним и вся банда встала, упершись глазами в Исуса:

— Фу!

Иус с девушкой очутились в живом полукольце. Полукольцо в десятка полутора парней тревожно сомкнулось, оторопев, как те трое прежних, при виде Исуса, чтобы тотчас

забросать наперебой вопросами этих троих по поводу явления-в-белом:

- Кто такой?
- Кончили?
- Не дал.
- Который?
- Да этот.

Парни были свои. Глаза живого круга исподлобья напряженно глянули на Иисуса, на препону их делу, и один из них: быколобий, с разинутым ртом — силище, ножище, кулачище — уже ждал нужного возгласа, жеста, обоснования написанному праву. — и тут бы он двинулся, чтоб двинуть, а за ним бы и Васька, — фью!

Уже кто-то толкнул девушку плечом, уже заметно нажимали на нее и другие, вздваивая круг, уже сзади бодрили, пока еще неуверенно, голоса:

— Чего стали! —

и ночные жуты в ожидании уже высунули безголовые плечи из-под лунных бликов: не пора ли?

Тогда человек-в-белом приблизился на шаг к девушке и его рука легко легла ей на плечо:

— Отпустите ее, — сказал Иисус.

Он оказался лицом к лицу с парнем, идеалом валяй-парней, будто выскочившим из овала тех самых разменных, всем нужных, шуршей-бумажек, именуемых «чем-наши-хуже-ваших», и физиономия у парня — квадрат квадратов, совершенство: скулы — граниты, бровь рассечена под прямым углом, глаза — шелки с прищуром, губы — зажимы, углами вверх, и складки у губ воловьи, — только держись! — и подбородок — карэ, твердь, — парень что надо для пустырей — во!

Квадраты, углы, складки на лице парня напряглись, еще жестче отвердев от слова и движения Иисуса. Ноздри парня чуть дрогнули, а сбоку быколобий, как бы найдя то, что искал: основание для... — повел вправо и влево бычьей шеей и рыкнул скошенным ртом:

— А! Дивчат наших трогать! —

и мгновенно уже не девушка, а Иисус стал тем делом, для которого прибежали сюда ночью на пустырь за городом эти парнишки в кепках. Его образ лунного призрака, чудила, которого не след трогать, затмился и в сознании парней выперся иным: препоной их озорной правде, и эту препону надо снять. Что он им за препона! Что за рука на плече у девчонки! А ну-ка...

Но девушка разом сместила фокус их вывода. Безмолвная пока, она не кинулась к Иисусу под защиту и не бросилась бежать. Движением плеч она сметнула с своего плеча руку Иисуса и мотнув веселым золотом змеек на голове, таким ангеловым ореолом пушистых волос, удивленно, даже чуть презрительно-жалостливо бросила Иисусу:

— А ты тут зачем? Тоже спаситель!

И расхожавшись, просунула ладонь и локоть под руку парню с лицом идеала валяй-парней и прижалась к нему плечиком. Упавшая рука Иисуса недоуменно повисла. А девушка, заметив эту смущенно повисшую руку, словно устыдилась безжалостности своих слов и, всей горстью стягивая на груди разодранную в луну блузу, изъяснила как бы в свое оправдание Иисусу:

— Это наши парнишки — не чужие.

И еще раз окинув взглядом фигуру лунного видения, прибавила:

— Какой тощий!

А парнишки, «наши», сразу поняв, что ихняя правда, настоящая, взяла верх и что, значит, она выше правды иисусовой, этого чудила, радостно гыгыкнули, и парень квадрат-квадратов, теперь новый защитник девушки, надменно усмехнулся и по-приятельски подмигнул Иисусу: вот, брат, каково наше дело, — и тут же, уже начальственно, приказал:

— Не трожь его! Пусть идет... Тип!

Он сказал «идет», а не «катится», отличая этим Иисуса от прочего брата. И все разом переменялось.

Жути смылись. Быть может, они поскакали в воду, темную у глинистого берега, или уползли в гниль грядок, подальше, к болотцу за монастырем, или еще дальше — в душу вдруг завывшей на луну собаки.

Парнишки меж тем затеснились вокруг избранной пары, повернувшись спиной к Иисусу и слегка отталкивая его в сторону, как помеху, уже неинтересную им, готовые сорваться с места:

— Айда, ребята! —

когда снова прозвучал голос Иисуса и вернул к себе внимание ватаги:

— Юноши, — сказал Иисус, — и я пойду с вами.

Это слово «юноши» прозвучало как «уноши» и оказалось смешливейшим из всех слов жаргона парнишек. Ватага зычно зареготала и сразу даже настроилась добродушно к Иисусу. «Уноши» — повторяли регоча парнишки, «уноша»: — ну и чудило человек! — назвать их, фертовых парней, «уношами»! И пошли острить, разряжая бывшее напряжение:

— Да он, ребята, в нашу девчонку втюрился.

— Жених!

— Влюбленный!

И новый взрыв регота.

— Ты кто такой будешь: поэт, что патлатый такой?

— Стой! да он член общества «Долой парикмахерей», ой, мамонька!

Ватага задыхалась от хохота. Последняя острота выбила у парней всю их досаду из души и даже последки вражды и

страха. Парни просто качались от смеха. Тут захохотала и девушка. Опасность, что вдруг опять ее начнут валить на землю, лопалась смеховыми пузырями, выскакивая наружу и вскакивая смехотою в рот от одного к другому:

— Володька скажет!

Тут никто не хотел оскорбить Иисуса, тут своя правда-радость выскакивала наружу по случаю такого момента, — и больше ничего.

Реготал вовсю и быколобый и, не зная, как выразить свое полное одобрение моменту, ткнулся в девушку благим советом:

— Морду-то оботри. Кровь у тебя из губы. Разодрали, сволочи!

На что парень, кавалер девушки, грозно глянул на доброжелателя-советчика:

— Айда, к девчатам! Нас у монастыря ждут, — скомандовал он. — Пошли.

И парнишки, гогоча и повторяя слово «уноши», повалили. Только один из них оглянулся и, потянув Иисуса за рукав, стал шептать, поясняя ему вдобавок дружеским жестом и мимикой и маневрируя при этом пальцем в воздухе:

— Там, там, Канатчикины дачи, там — —

и указав п у т ь Иисусу, побежал догонять ватагу, издалека еще раз тыкая указательным пальцем в воздух и крича Иисусу:

— Таам!... Салам алейкюм!

И руки к груди прижал по-восточному с поклоном.

Иисус остался на пустыре один — с ветром и лаем растревоженных псов. Он смотрел вослед веселой, вовсе не страшной ватаге. Видел, как задорно откинув голову, шла девушка под руку с парнем, накинув на одно плечо пальтишко, с дерзко открытыми миру глазами: чего бояться ей! Ну, конечно, чего бояться девушке в жизни! И хотя, тому мгновение, ее насильовали свои же парни, и еще целая банда бежала сюда, чтобы и ей, банде, принять участие в торжестве ликующей молодости, она все же пошла с парнем-насильником, а не со спасителем Иисусом, хотя она была еще девушкой, числилась на каких-то краткосрочных курсах и тайно томилась по какому-то ловкому мальчишке.

Парни шли весело, вольно, и только Ванька, с головой-тараном, поотстав от ватаги, искоса зло поглядывал на избранника с лицом квадрата-квадратов, и еще другой, тот, что видом походил на подростка, подождав его, буркнул, подзадоривая Ваньку, как Яго — Отелло:

— Трюфель-то какой упустил! Эх, ты, трюшка!

Иисус все еще стоял на пустыре. Его никто не оскорбил. Только свою правду — ванькину, петькину, володькину — явили миру, и дело Иисуса — (ведь он девушку спас от поношения!) — оказалось ничем. Все решила какая-то маленькая песчинка, паутинка и квадрат-квадратов, ощутивший гордость избранника.

Бледным лунным видением застыл Иисус на берегу.
Долго почему-то молчавшие монастырские колокола снова затрезвонили. Далеко у моста затарахтела телега:
так-и-тáк, так-и-тáк, так-и-тáк...
И ей навстречу, будя тревогу, властно загудела сирена: кто-то ехал на автомобиле. С луны сползло облако, и тень человека-в-белом легла, вытянувшись в версту, на пустырь.

Эпизод 4-й

Человек на стене

Слух о явлении человека на Кремлевской стене сперва смутно и шепотно возник год или два спустя после смерти Ленина в разных уголках Москвы: в деревянных флигелях с садиком близ застав, за первозданными перегорождками старинных особняков в глубине двора Замоскворечья, — в тупике, бог знает куда закрутившегося, заарбатского переулка, и в других самых тихих и затаившихся, — с виду провинциальных и в то же самое время самых столичных, — оазисах еще не порушенной старой Москвы. Этот слух обсуждали тишком и весьма сдержанно: и ученые книжники, и коллекционеры, знатоки раритетов, и мастера-из-мастеров, древообделочники по красному дереву, и чудеснокие девушки, у которых одна тетка жила в Новодевичьем, а другая с племянницей, которая с красноармейцем гуляет, жила возле самой Бутырки и стирала белье у жены самого-из-самых, что на машине с собакой впереди ездит, а ботинки у него рыжие, нечищенные и чистить их никому не позволяет, а знает про то все. Говорили о том самом меж собой многозначительно передовые астрономы с космическим провидением, чуждые всяческих суеверий, но зато верующие в уравнения, на которых вся наука и мир стоит. Перебрасывались о том меж собой мимоходом, у ларьков с пивом, сезонники и спасители примусов, когда те пыхтят, чадят, но не горят: люди наинужнейшие и жизнь понимающие. Недаром к ним очереди всегда. Перешептывались о том самом и две подружки, две горячие головы, тоже передовые: одна с косой, другая «стрижка», но говорили очень и очень промеж себя, чтоб их только не сочли за отсталых. Говорили о том самом и другие, люди светлые умом и темные умом, высшие и низшие, пылающие и усмешливые, но разговоры были капельные, не в шутку и не всерьез, а так, между прочим, как бы в ракурсе к событию.

Слухи из Москвы перебежали в Подмосковье, где терялись за изгородами и огородами, и переносились поездами

дальнего следования в заповедные места России, на Урал и в Забайкалье, и еще дальше в глубь Сибири и где-то тонули в ее лесах и снегах. А затем переносились издалека обратно в Москву, уже в растерянном и растрепанном виде, как нечто неясное и зыбкое, еще не связанное в легенду и не оплотнившееся в быль: что за человек на стене? кто?

Его имя не произносилось.

Однако как-то само собой постепенно пробивалась в умах молва, что на Кремлевской стене гулял никто иной, как С а м .

Имя С а м о г о еще тогда прозвучать не могло, как явно неподходящее для такого дела, одним своим звучанием разрушающее почву суеверия и умственной мглы.

Имя С а м о г о обозначало ясность и определенность, а никак не такое темное и туманное событие, о котором повествовала молва.

Но одно в этой глухой молве обрело устойчивость, а именно то, что бродил по Кремлевской стене все же никто иной, как С а м .

Этот «С а м», бродивший по стене, проник в сознание и весьма окреп и осел, как завязь легенды. И тогда уже легко возник тот первый повод к ее объяснению, откуда и пошел слух о человеке на Кремлевской стене.

Говорили, будто часовые у внутренней стены Кремля как-то в полночь заметили издалека человека, проходившего меж башен по стене, как раз по той стене, которая тянется вдоль Москвы-реки. Шел он медленно, не таясь, и смотрел на светящиеся окна кремлевских дворцов. Часовые дали сигнал. Ближайшие подбежали к месту, где О н шел. Но человека на стене не нашлось.

Привиделся.

Кто из часовых увидел Е г о первым, дознаться не смогли. Как будто не то двое, не то трое сразу. Такое «сразу» в жизни бывает: ошибка зрения.

Но и на следующий день на Кремлевской стене за полночь, уже в другом месте, возник вдальеке тот же самый человек и на этот раз, как-то само собой его имя было шепотом произнесено:

Л е н и н !

Так оно и пошло:

по Кремлевской стене в полночь гуляет покойный Ленин.

Быть может, этого хотело сознание тех, в ком Ленин жил: оно не соглашалось на его смерть. Быть может, этого хотела непостижимая душа народа, рождающая легенды о том, кого она вечно чаёт и вечно теряет. Быть может, здесь проявился неведомый науке закон: рождать и оживлять воображением то, что ушло, не стало достопамятным в истории — с т а л о б ы т ь .

Но и на этот раз на стене никого не оказалось.

Последующие две ночи новые часовые, взбудораженные окрепшей молвой и ожиданием, а также специальные наблюдатели, трезвые и твердые, чье сознание не затуманит мечта, и даже кто-то из близко знавших его, встревоженные таинственным самозванцем, следили за стеной задолго до полуночи. Но по стене никто не проходил.

И только на третью ночь Он вновь появился и его узнали: «Л е н и н», как будто и впрямь Ленин: его походка, его жест рукой.

Несомненно, это было ослепление, игра встревоженного мозга, самовнушение, обман глаз. Ведь лицо проходившего по стене нельзя было явственно различить. Все подсказала фантазия.

Однако видели и те, у кого нет и не может быть фантазии. Он будто даже махнул рукой перед тем, как исчезнуть.

И на этот раз на стене опять-таки никого не нашли.

Рассказывали, — хотя все это слухи, — будто на следующую ночь по верху Кремлевских стен были расставлены часовые. Но человек на стене не появлялся, и во все последующие дни его больше ни разу не видали.

Все это рассказывалось так или иначе, но никем не проверялось и обладало сомнительной достоверностью. Однако легенда о покойном Ленине, гуляющем по Кремлевской стене, как бы закутавшись в покрывало и таясь, неприметно, то здесь, то там, сама вновь рождала себя.

Рассказывали, будто кто-то из ближайших сподвижников, кое-что мимолетно о ней услышав, потер на ходу ладонью лоб, вздохнул и, махнув второпяй рукой, бросил слово: «фольклор!» — и вскоре обо всем позабыл.

Казалось, легенда и на самом деле заглохла. Возможно, что кто-то, где-то, что-то о ней записал, — но после ее замело. Слишком громки и грозны были ленинские дела в действии и истории, и слишком стремительная была спешка событий, чтобы окунаться в легенды. Но дым истории не скоро рассеивается.

Под вторую пасхальную ночь, когда Иисус вновь вышел из Юродома на улицы Москвы для новых испытаний, в пору заката солнца, как раз тогда, когда кремлевские окна горят багряные, и тени ложатся на стены и мостовую Кремля, и когда галки играют над Кремлем в вороний грай, и пылают купола соборов, — как раз тогда на Кремлевской стене в том месте, где часовые когда-то впервые увидели покойного Ленина, снова возник на стене человек: на этот раз — человек-в-белом. Он шел от Потайницкой башни, сложив на груди руки крестом и смотрел на пламенеющие соборы и стены зданий.

Часовые дали тревогу.

Двое подбежали к стене, близ того места, где Он остановился, повернувшись лицом к дворцу. Его узнали. Должны были узнать: кто с малолетства не видел его образ? Ему предостерегающе что-то крикнули снизу.

Уже подбегали новые часовые. Кто-то на бегу уже крепче сжимал ложе винтовки, еще держа ее дулом книзу. Рука готовилась, но мысль еще удерживала руку. В ней, в мысли, слились воедино два образа: С а м о г о , который тоже гулял по стене, и Е г о , того, который сейчас. И часовой не решался, хотя устав позволял.

Ему крикнули еще раз предостерегающе, вразноголосицу:
— Кто такой? Стой! Куда?

Но Он опять шагнул.

Уже в горле у часовых перехватывало дыхание, уже наливалась свинцом голова, уже злоба от непонятности явления и необходимости действия зазвучала в окриках:

— Стой!

Уже рука обретала свой мозг и сама собой управляла точно и неотвратимо.

Но Он теперь стоял неподвижно.

Зарево заката кровавым потоком пролилось на его белую одежду и окровавило ее.

На мостовой Кремля глаза, ноги, винтовки и звуки в горле часовых замерли:

На стене стоял К р а с н ы й И с у с .

Он воздел к небу руки в ниспадающих широких окровавленных рукавах: не то будто благословляя кровью Красный Кремль, не то являя ему свою кровь, — и ладони Е г о были красны. Казалось, что не закат, а эти истерзанные ладони заливают кровью Кремль.

Книзу внутри Кремля из чьей-то груди вырвалось хриплое:

— Ааа...!

Исус, не опуская рук, разом повернулся и зашагал, мелькая меж зубцами стены, обратно к башне. Кое-кто кинулся туда. Грохнул как-то само собой выстрел — без прицела. Пуля ударилась об край зубца стены, шаркнула по кирпичу, взбила красную пыль и отлетела рикошетом в сторону. Солнце затмилось грозовой тучей и закат обернулся мглой. Часовые выскочили на стену.

На стене никого не оказалось.

Исус исчез.

ИНТЕРЕСНОЕ

Пока вопросы

Интересное — как проблема. Но проблема ли это искусства? Прекрасное — категория эстетики. Но категория ли эстетики интересное? Одно ли и то же интересное в литературе и интересное в жизни? Интересный герой романа и интересный человек? Или: интересный роман и интересное событие? То есть одно ли и то же образ имажинативной¹ реальности и бытовой или исторической реальности? Интерес у человека присущ ко всему, следовательно, все может быть интересным и неинтересным. По-видимому, в слово «интересное» включилось нечто слишком обширное и многозначное по объему. Это пока не термин знания. Мы же здесь явно ищем категорию эстетики как знания. Мы хотим отличать «интересное» от «прекрасного», как мы прекрасное умеем отличать от «возвышенного» или «возвышенное» от «трагического». Пусть эти термины условны и вовсе нам не так понятны, как это нам кажется. Но мы и не требуем от них математической точности. Они только наводят на смысл и помогают нам в не писанных для искусства законах прозревать и нечто писанное; например, в классической простоте разгадать всю сложность этой простоты и понять, что суть «божьего дара» или гения заключается в том, что эта «сложность простоты» дается поэту-художнику всем комплексом сразу, образуя то целое простоты, которое есть «чудесное» искусства. Но при этом нужен и опыт, и труд, и еще очень многое.

Итак, нам явно хочется провозгласить для искусства две категории: категорию «прекрасного» и категорию «интересного». Но как же быть с «интересным» в жизни? Можем ли мы «интересное» в жизни отбросить, как нечто лежащее вне искусства и вне эстетики? Как нечто относящееся только к интересу как к влечению.

Но рядом с интересным как влечением, как привнесением интереса от лица существует еще «интересное предмета» (интересное, как заражение кого-то этим «интересным» извне), то есть существует «интересное», как нечто возбуждающее в нас интерес. Такова, например, интересная книга, то есть книга, возбуждающая интерес у читателя (своим «интересным»). И тут же возникает нечто иное: «интересный читатель» — как читатель, который поймет такую книгу. В итоге образовалась целая множественность «интересного».

1 Имажинативный — от слова «имагинация» — воображение. Означает: «созданный воображением».

Но не есть ли «интересное» только одна из игр воображения? Тогда картина иная. Таких картин порядка игр, то есть фантазий может возникнуть немало.

Я сомневался, является ли «интересное» эстетической категорией, пока не наткнулся на его интеллектуально-эстетическое значение, — что отнюдь не исключает участия в этом чувства и воображения. Я убедился в том, как «интересное» захватывает интеллектуально воображение¹ — и что существует и интеллектуальная чувственность, как интеллектуальная возбудимость от чисто интеллектуальных явлений: например, от новой научной гипотезы о происхождении космоса, которая интересна: она захватывает интеллектуально воображение.

Или, когда смыслообраз воображения — в искусстве или философии — возбуждает и заинтересовывает нашу интеллектуальную чувственность.

Есть стихи, которые привлекают нас тем, что они интересны. У них оригинальное сопоставление образов, переключение планов, меткость выражений, лукавая проницаемость и пр. Таков часто Гейне. Он действует на наш интеллект, возбуждая его якобы своей эстетической занимательностью, на самом же деле своим трагизмом, под прикрытием сарказма, то есть трагизмом, который при своем крушении превращается в юмор, прибегая к нему, как к единственной защите от нестерпимого страдания. Но эти стихи нас духовно не воспаляют, не возносят нас так, как нас возносит «прекрасное» романтиков.

Мы бросаем слова: «интеллектуальный захват воображения», «интеллектуальная чувственность». Но существует ли такая интеллектуальность воображения? Не впутываю ли я в воображение рассудок? Или в рассудок чувственность? Не поддаемся ли мы чарам интеллекта того мыслителя, который подчас под творческим натиском воли своего философского оргазма вмещает в интеллект заодно и рассудок, и отвлеченный разум, и чувство?

Ответ напрашивается, но я оставляю пока все под вопросом. Для мыслителя, если ответ очень напрашивается или предрешен заранее, существует опасность давать ответ до того, как этот ответ до конца понят самим мыслителем. Я доверяю ошупи — интуиции воображения, но не доверяю его опасному спутнику, тому заранее подсказанному выводу, именуемому в логике *petitio principii*, который все знает еще до завершения познавательного опыта. Это опасный подсказчик. Несомненно одно: интеллектуальная фантазия существует и играет немалую роль в науке и в искусстве: она часто предугадывает истину, как это характерно для мифа.

1 Имагинативная эстетика — эстетика, связанная с познавательной и комбинирующей способностью воображения.

Попытка классификации интересного

Можно ли классифицировать интересное? — Не в большей мере, чем можно классифицировать поцелуи. Классификацию поцелуев создать, конечно, теоретически возможно: например, поцелуй страсти, поцелуй дружбы, поцелуй благоговения, поцелуй как обычай, поцелуй фальшивый, поцелуй между прочим и т. д. Словом, можно перебрать все классы, роды и виды поцелуев от чмоканья — до лобзанья, можно выявить логику поцелуев и даже раскрыть смысл того или иного вида поцелуя. Но ведь вся суть поцелуя заключена только в его практике, в его вкусе — в самом ощущении поцелуя, и того внутреннего чувства, которое побуждает к поцелую. Оно непосредственно без всякой теории говорит целующимся все, что в данном поцелуе заключается: любовь или обычай? Никакая поцелуйная логика целующимся тут не нужна и не поможет, если не иметь в виду юмор такого предприятия или школу гетер. Если коринфским или римским гетерам нужен был поцелуйный опыт для служения богине любви, то есть для искусства целования, как танцовщице нужен опыт в танце для искусства танцевать, то и такой поцелуйный опыт не нуждается ни в особой поцелуйной логике, ни в поцелуйной теории: он сам научает искусству любовной игры, научает приемам, ремеслу, как надо целовать, то есть как надо овладеть обманной игрой в страсть. Однако секрет этого обмана известен заранее: он быстро обнаружится и весьма жалок по сравнению с поцелуем по инстинкту в момент подлинной страсти и любви.

Любить не учатся: здесь — либо любят, либо не любят. Но любовь имеет свою логику, и именно этой логикой протекает чувство любви. При всем своем психологизме она диалектическая логика. И кто проник в эту диалектическую логику любви, тот может прочесть многие ее тайны в историях живой любви и создать, как писатель, и особенно как писатель-философ, самую глубокую драму любви, как это создали Киркегор и Леонтьев.

Но как тому, кто не умеет любить, нельзя научиться любить, так нельзя научиться быть интересным. Нельзя научиться инстинкту, если инстинкта нет. Нельзя овладеть имагинативной интуицией, если у тебя нет воображения (имагинации), а следовательно, и интуиции. Но вычитать чужую интуицию и изложить ее теоретически возможно. Также возможно научиться: как надо быть интересным, как надо держать себя в обществе или при свидании, чтобы казаться интересным, оригинальным, не таким как все. Многие остроумцы берут с собой шпаргалку с остроумными словечками и замечаниями, чтобы по этой шпаргалке блеснуть в обществе чужим или своим остроумием. Так как можно научиться актерству и обманывать приемами интере-

ности некоторое время даже проницательные умы. Но эти приемы, исходящие от рассудка, становятся очевидными, машина рассудка обнажается и мнимоинтересный человек превращается в неинтересного — в банального. Можно даже некоторое время играть в «талант», выступать в роли одаренного человека. Но бездарность скоро вылезает наружу, и игра в талант проваливается. Так и с «интересным». Хотя формальная классификация интересного, так сказать, логика интересного, возможна, но она будет не чем иным, как бесцельной номенклатурой. Знания она не даст. Поэтому я заранее предупреждаю читателя, что мне придется оборвать бесцельную попытку дать классификацию «интересного», как формальную логику интересного. Ее можно дать только как имажинативную логику интересного. Но такая имажинативная логика¹ будет по сути не чем иным, как опытом психологии «интересного», то есть будет психологией, подложенной под логику.

Попробуем, действительно, разобраться, хотя бы не строго, а только попытки ради, в родах или видах, качестве, специфике «интересного» классической литературы.

Вскроем смысл «интересного» как термина.

Интересное — как любопытное, необычное, необычайное, небывалое, — как нечто новое, оригинальное, удивительное, сверхъестественное, чудесное, чудовищное, — как ужасающее, потрясающее (то есть любопытное с ужасом), — «интересное» — как все, что сверх нормы: Квазимодо, античная Химера, джинны.

Интересное — как таинственное, загадочное, неведомое, как нечто нас особенно волнующее, — как наше тяготение к тайне.

Интересны новелла и роман с призраком: «Штосс» (Неоконченная повесть) Лермонтова, «Мельмот-скиталец» Матюрена. Интересно преступное как нарушение запретного. Наш интерес к криминальной литературе, особенно — к убийству, несомненен, как бы его ни бранили. Интересен злодей, но не само злодейство. Интересен палач, невзирая на страх и нравственное отвращение к палачу: интересен роман с палачом. «Черный роман» учел этот интерес, сочетая злодейство с таинственностью, чудесное с чудовищно-ужасающим. Все это — интерес к неведомым и таинственным событиям или к происшествиям, а не интерес к идее или смыслообразу.

Интересное — как соблазнительное, как проблема соблазна вообще — как интерес к пороку вообще. Интересен соблазнить добродетель. Сама добродетель неинтересна. Строка стихотворения Аполлона Майкова:

1 «Имажинативная логика»: диалектическая спонтанная ломка воображения — его познавательной и комбинирующей деятельности.

Сеньор, я бедна, но душой не торгую, —

высокий образец морали, но никак не образец «интересного». В строках Горького —

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют —

речь идет о «безумстве храбрых», как об «интересном» — а вовсе не как об образце высокой морали, если заранее не провозгласить такой моралью любое «безумство храбрых», то есть любую героиню независимо от ее цели: например, сожжение Геростратом храма Артемиды Эфесской — одного из семи чудес мировой архитектуры. Как известно, последствием «безумства храбрых» Герострата была его казнь — распятие на кресте. Никакая высокая идея «всечеловеческой любви» его безумие храбрости не сопровождала. Он сжег храм только из честолюбия, чтобы сказкой о себе обессмертить свое имя, и обессмертил: «Безумный Герострат» — доныне поговорка.

Зато интересны бывшие темы: монашка-любовница и ее похищение, русская сектантка-любовница, классная дама-развратница. Неинтересно обратить порочное в добродетель. В литературных сюжетах это обычно не удается: в финале трагический срыв (см. Гаршин). Явно: перед нами «интересное» как нарушение запрета, особенно, как нарушение морального запрета: «Синяя борода и запертая дверь». Итак, все незаконное, запрещенное интересно. Поэтому запрещенный плод сладок. Поэтому грех сладок. Поэтому интересна греховная преступная любовь — излюбленная тема новеллистики: «Франческа да Римини» (Данте, «Ад», кн. 3); «Беатриче Ченчи» (Шелли, портрет Гвидо Рени), «Леди Макбет Мценского уезда» (Лесков).

Теоретически перед вами «интересное» — как интересное предмета. Это, во-первых, — «интересное» по содержанию: по материалу, по идее, по теме, по проблеме, по смыслу. Во-вторых, — «интересное» по жанру, по ситуации, по постановке вопроса (например, по смелости постановки вопроса, по смелости темы) и т. п. Все это — «интересное» в аспекте качества и положения.

Во имя научной схематики построения мы, распределяя «интересное» по родам и видам, могли бы создать, например, такую схему:

- 1) ментально- или интеллектуально-интересное;
- 2) соматически-интересное;
- 3) этически-интересное, куда относятся интересы чести, достоинства, принципа, убеждения и т. п., а также «интересное» проповеди.

Среди означенных родов «интересного» мы могли бы усмотреть также и виды интересного, например:

1. Индивидуально-интересное и коллективно-интересное, куда относится и «зрелище-как-интересное»: движение толпы, парад, театр, кино... а также «подвиг»: спасение утопающего или погибающего в горящем доме.

2. Исходя из агональной культуры эллинизма, возрождаемой в настоящую эпоху в виде состязаний и соревнований, мы могли бы ввести как особый вид: спортивно-интересное.

3. Так же, как особый вид, в нашу схему включились бы: эстетически-интересное и научно-интересное, — и в аспекте науки как бескорыстного знания, как бы возрожденного «гнозиса», и в аспекте утилитарном как нечто практически применимое.

4. В эту схему включилось бы и эротически-интересное. Последнее, равно как и все предыдущие виды интересного, присущи как ментально-интересному, так и соматически-интересному (роды). Что касается этически-интересного, то виды интересного могут в него включаться и могут не включаться, так как «интересное» в принципе находится вне этики. Тем не менее само «этически-интересное» существует: «Отец Сергей» Толстого — этически-интересен. Этически-интересны также принц Гамлет и доктор Фауст.

Мы также могли бы «соматически-интересное» и «ментально-интересное» рассматривать только с позиции интересного-по-инстинкту и разработать широкую программу классификации, начав примерно так:

Интересное-по-инстинкту как интересное по соматическому инстинкту, например, сексуально-интересное (мы говорим тогда об эротическом влечении), и как интересное по духовному инстинкту, то есть по инстинкту культуры (мы говорим тогда о духовном влечении).

Исходя из нашего общего понимания воображения, мы установили, что роль воображения для первого случая — для соматически-интересного важна тогда, когда соматически-интересное служит эстетическим возбудителем или эстетически апперципируется нами и получает эстетическую оценку. Но оно также может апперципироваться нами и этически и получать тогда возвышенную этическую оценку. Таково обожествление любимого существа в историях о романтической любви, о которой тоскуют и мечтают девушки и Дон Жуаны поэта А. Толстого как о реальной реальности (*realiora*), именуемой Донна Анна.

Отмечу: образцом интересного как высшей реальности воображаемого, как *realiora*, может служить также сказка: сказка даже на экране кино воспринимается как реальнейшая реальность. Именно такова имагинативная реальность образов не только в классических произведениях искусства и литературы. Такова также реальнейшая реальность иных

этических идей, выраженных как смыслообразы различных философий. Ими живут века. И в каком бы море скептических улыбок ни плавали эти идеи, их реальнейшая реальность от этого не теряется. Ни Пиррон, ни Секст Эмпирик не утопили «идей» Платона. Реалист же Аристотель их даже стабилизировал.

Хотя самое увлекательное и всеобщее интересное — это интересное для фантазии и особенно интересное самой фантазии, однако самый могучий интерес — это все же интерес, сидящий в нашем воображении — интерес имагинативный, который проявляется как высший инстинкт культуры. Он выступает как интерес всего человеческого духа, и мы именуем его поэтому нашим духовным интересом.

Высшее выражение такого ментального интереса, интереса Ума — это интерес к идее как к смыслообразу. В сущности, под этим скрывается интерес к знанию.

Волнующееся море — пример «интересного вообще»: оно привлекает взор любого зрителя. Поскольку существует и «интересное вообще» и «специфически-интересное», постольку у классификатора есть и другой подход к «интересному» для построения схемы по признаку специфики и общности. Он устанавливает, что «специфически-интересное» возникает часто в связи со специфическим интересом к чему-то.

Такой специфический интерес может быть и интересом профессиональным. Художник-профессионал на выставке картин бросает на выставленный пейзаж прежде всего профессиональный взор. Его интересуется прежде всего фактура опуса: как кладет на полотно краски живописец? Его интересуется техника кисти. Сама по себе фактура не есть нечто специфически интересное как предмет. Ее делает таковой профессиональный интерес зрителя. Но рядом с профессиональным интересом зрителя возникает другой интерес: интерес по призванию — интерес творца как влечение к «духовно-интересному», к гению человека.

Конечно, может существовать и «специфически интересное» само по себе. Например, художественная форма может быть таким «специфически-интересным» как предмет для исследования. Но такого рода «специфически-интересное» возникает из специфики наших интересов-побудителей. Когда, например, судят о художественном произведении только с точки зрения его *формы*, это значит, что его судят под специфическим углом зрения. Но если окажется, что, кроме формы, в нем нет никакого иного смысла, то его форма обнаружится тогда как нечто специфически интересное *вообще*.

Мимо прошла прекрасная девушка: мои чувства возбуждены. Я увлекся книгой — трудом философа: мое воображение возбуждено. Быть может, читатель ожидает здесь не слово «воображение», а другое: «мой интеллект возбужден».

Пусть так: «интеллект». В данном случае девушка и книга нечто «интересное». В первом случае налицо эмоциональный интерес. Во втором случае налицо интеллектуальный интерес. И мы вправе ввести в наш научный подход рубрику «эмоционально-интересное» и «интеллектуально-интересное».

Мы могли бы пристроить сюда схему родов и видов «интересного» и под другим взглядом: например, в аспекте предметности и беспредметности.

Мы могли бы высказать, что интересное предметности может выступить как интересное предметности вообще и как специфически-интересное предметности.

В то время как отдельные явления фонетики и морфологии языка языковедом воспринимаются как «интересное предметности», неязыковедом они воспринимаются как беспредметно-интересное; для иных же лиц эти явления фонетики и морфологии суть только условные, но необходимые системы языковых связей, лежащие вне круга «интересного».

Мы могли бы предложить еще и еще конструкции схем для классификации «интересного», но, кроме наукообразной внешности, наш опус об интересном от этого ничего не выиграл бы в научности как знанию, а скорее потерял бы, ибо формально-логическая Выкройка лишила бы его того психологического проникновения в секрет и тайну «интересного», которое достижимо только при живом спонтанно-логическом изложении предмета нашего исследования, когда психолог непрерывно как бы заглядывает под логику, и не только не позволяет пальцам наукообразности застегивать тему на все пуговицы, но подчас отстегивает формально-логические пуговицы и даже рвет при этом тематические петли.

Несомненно, читатель, читая последние страницы о классификации «интересного», немного скучал. Он и должен был скучать. Схемам радуется только загнипнотизированный ими схематик, который, не находя идей истины у себя в воображении, строит вместо них клетки из пустых труб рассудка.

В утешение читателю скажу, что автор, когда он писал эти страницы о классификации «интересного», тоже скучал. Если читатель искал на этих страницах точного знания или хотел извлечь из них точное знание, то, по-видимому, он его так не нашел и не извлек. Если автор в данном случае ошибается и дело обстоит иначе, то это только доказывает, что иной читатель проницательнее автора, ибо читатель умеет порой видеть в писаниях автора то, чего автор у себя не видит. И все же, пусть читатель перетерпит еще одно мгновение скуки перед тем, как ему станет несомненно интересно.

Пусть он возомнит, что я, антиковед-мыслитель, знаю ученейшего автора, тоже антиковеда-мыслителя, как бы моего тематического двойника, который, фальсифицируя науку, мастерит в своих трудах железные схемы, чтобы

вбить их в головы читателей, очевидно, полагая, что чем больше таких выхолощенных схем будет вбито в головы читателей, тем больший восторг перед такой железной аргументацией автора вызовут они в головах читателей. Причем ученейший автор, мой тематический двойник, почему-то полагает, что вместе с расщеплением атома расщепилось и ядро этики и что ненапечатанные чужие рукописи для него полезнее чужих напечатанных трудов. Тут логика «интересного» налицо, и она чудесна. Конечно, иногда «логику чудесного» можно заменить логикой схематики, дав ей наименование «логика фантастического», если полагаться на две строки одного стихотворного опуса:

А уголовный кодекс, как ребенок,
Стоял в углу и няню ждал.

Но вдруг кодекс выйдет из угла? Что тогда? Тогда, читатель, наступит явно нечто чрезвычайно интересное для моего двойника схематика, а следовательно, и для читателя: возникнет «схематик»-как-криминально-«интересное» — и скуке конец.

И все-таки, «интересное» может быть рассмотрено еще и под вовсе иным углом зрения: например — в аспекте времени; как интересное-на-мгновение. (Таково интересное на злобу дня или злободневно-интересное.) И как «интересное» неиссякаемое. Таков новый вариант для выражения извечного — новая научная космическая формула как нечто постоянно интересное: одна из тайн космоса, разгаданная умом. Таково и гениальное произведение искусства типа «Война и мир», которое для всех всегда интересно, а не только значительно.

Отсюда возникает:

глубокое — как интересное: то, что в немецком философском романтизме именуется «die Tiefe» (глубина). Под этим подразумевается не только глубина смысла, но одновременно и глубина проникновения в этот смысл — проникновения интуитивного и отчасти логически неизречаемого, но тем не менее понимаемого внутренним чувством и умом как реальность.

Человек даже в повседневном житейском опыте многое как-то понимает сразу и без слов, то есть без построения фразы или даже отрезка фразы или одного всеобъемлющего слова и даже без высказывания про себя. То, что он понял, есть не слово, а чистый смысл или иногда смысл с некоей абстракцией, весьма напоминающей по характеру восприятия чувство любви или близости: любящий мгновенно постигает чувством состояние любимого и мельчайшие оттенки его настроения. Мать чувством мгновенно постигает состояние ребенка. Если она формулирует его, то формулирует материнским языком. Так и ум мгновенно постигает смысл.

Отмечу, что я вовсе не отождествляю эти два понимания — чувство и ум, а только их уподобляю, для того, чтобы меня правильно поняли. Это, однако, не отрицает возможности их сродства.

Во-вторых, эта глубина (*die Tiefe*) есть то, из чего, независимо от эпохи и мирозерцания, а только в зависимости от личного дарования понимающего, можно черпать всегда новый смысл, например, в чем смысл мысли как таковой в аспекте ее глубины. И вместе с тем эта глубина, «*die Tiefe*», есть то, что создает всегда новое понимание также и в зависимости от исторического момента или от данного момента культуры. Такова трагедия «Гамлет», такова трагедия «Прометей» Эсхила, таков «Фауст» Гете. Таков «Дон Кихот» Сервантеса. Такова «Библия» и другие фавориты мировой литературы, проходящие любую дистанцию истории без проигрыша.

Интересное-неинтересное-скучное

Мы установили: интересное все, что *сверх* — сверх нормы, сверх вето, сверх запрета, то есть все, что нарушает норму, тайну, запрет. Норма неинтересна. Закон неинтересен. Он грозен, необорим, бесчувствен. Закон интересно нарушать, невзирая на последствия. Интересно «безумие». Оно интересно как необычайный спектакль. Оно — романтика. Романтика по своей идее (как смысл-образ «романтика») интересна, но по своему исполнению интересна не всегда. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса прекрасен, но неинтересен. Новелла «Петр Шлемиль» Шамиссо интересна. Сумасшествие — как болезнь без фантастики, без безумия — неинтересно. Глупость неинтересна. Идиот, если он не глубокая ирония и не пощечина идеалисту, данная ему жизнью («Идиот» Достоевского), неинтересен. Неинтересно все, что жалеют, что возбуждает жалость при сострадании — все жалкое.

«Интересное» требует обязательного наличия ума. Мефисто — интересен, шут короля Лира интересен, паяц интересен, Уленшпигель интересен: они умны. Мефисто даже слишком умен. Карикатура интересна. Юмор интересен: он трагичен, — у него трагическое навыворот. «Человек, который смеется» Гюго также трагически интересен. Все трагическое вообще интересно, если оно не чрезмерно возвышенно, то есть если оно не только «прекрасное». Страдание бывает только тогда интересным, когда оно трагическое страдание. Само по себе страдание скучно. Больные вообще скучны. Страдание на кресте было интересным, как трагедия Голгофы, но не тогда, когда оно стало символом жертвенной любви — стало Благоговением. Зато в римских цирках

свирепое зрелище страдания христиан было для римлян «интересным». Интересно героическое. Оно также нечто сверх нормы. Норма скучна, если она не прекрасна — если она не «прекрасное», если она не принадлежит миру эстетики как эстетического бытия. Хотя «героическое» есть нечто от отваги, от храбрости, от подвига, однако храбрость сама по себе неинтересна. Интересны ее последствия, особенно трагические, и взаимоотношение храбрости с этим трагизмом: когда, например, граната на Бородинском поле сражения вертится вокруг князя Андрея Болконского, не пожелавшего из гордости прилечь на землю.

Интересен риск, игра со смертью. Поэтому всегда интересен Печорин. Интересен укротитель зверей: он рискует. Раненый, если он в толпе таких же раненых, или если он жалок, но не смертельно ранен — неинтересен. Андрей Болконский интересен также в те ночи, когда он умирает. Интересность раненого — в особой его позиции к живым или среди живых. Грушницкий никак не интересен, но принятый за раненого и разжалованного, он заинтересовывает светское общество. Как общее правило: интересно только живое. Отсюда: «живое» как «интересное». Мертвое неинтересно. Труп не интересен. Он интересен для вскрытия — врачам, или уголовному розыску. Он всегда немного жуток. Утопленник возбуждает интерес своим уродством — и то, интерес мгновенный. От покойника уходят. Его прикрывают. То же от удавленника. Тот и другой отвратительны. Мертвый неинтересен, — зато сама Смерть интересна: как тайна и сила, как загадка. Она интересна и инстинкту, и уму.

Поэтому мы можем рассматривать «интересное» — как живое и «неинтересное» — как мертвое. Но оживить мертвое уже интересно. Воскресший Лазарь интересен: он — тайна (см. «Элиазар» Л. Андреева). «Живой труп» неинтересен: он жалок.

Интересное стоит вне этики.

Интересное — как привлекательное, как увлекательное, фантастическое, сказочное, волшебное. Все это «интересное предмета», а не «интересное каквлечение».

В противовес ему скучное. Скучен трафарет: вечно одно и то же, — бочка Данаид, — банальное, нудное, серое, штамп.

Интересен авантюрист, как интересна всякая авантюра. Авантюрный роман одним своим заголовком «Приключение такого-то» сразу заинтересовывает. Волшебник, колдун интересен, как бы отрицателен он ни был: он — тайна, он таинствен. Колдун в «Страшной мести» Гоголя интересен. Он вдвойне интересен, потому что он еще злодей. Моральное не входит в «интересное». Каин интересен, и его образ притягивает воображение авторов. Авель скучен: он идилличен — авторов не притягивает. Он обязательный партнер поневоле — ради Каина. Идиллия скучновата. Демон крайне интере-

сен. Абадонна у врат рая мил, но неинтересен. Его грусть только трогательна.

Интересно все эмоционально возбуждающее, эротическое, все то, что насыщает фантазию. Насыщение фантазии и есть увлекательное. Это учел в романах Дюма. Интересны в таких романах драматизация ситуаций, быстрая смена событий с интригой: их спутывание и распутывание, выход из затруднений, из безвыходности, то есть обилие завязок, коллизий, развязок, метаморфоз. Это значит интересно явно выраженное комбинирование, удовлетворяющее комбинационной способностью воображения нашу жажду перемен, необычного, неожиданного, даже несуразного. Мышление хочет часто отдохнуть от строго логического, от здравого смысла, от всего с необходимостью вытекающего, от основания и следствия. Оно готово разрушить связь времен и логики и предпочитает на мгновение дисгармонию гармонии, как нечто более интересное. Оно, мышление, иногда, а может быть, и чаще, чем мы это замечаем, предпочитает удар хлыста ласковому поглаживанию ладонью, опасное — безопасному, злясь на благополучие, которое заставляет изнывать его фантазию и чувства, жаждущие возбуждения, чтобы затем найти в буре покой. Такова мятежная романтика, так чудесно раскрытая в нескольких строках Лермонтовым: «Белеет парус одинокий». Поэтому и воображение философа вдруг жадно набрасывается на «Эссей», как на форму изложения, с его капризной вольностью и стилистическим алогизмом (только стилистическим!), придающим остроту смыслу и беллетризованность (опять-таки только стилистическую беллетризованность!) его скрытой логической глубине. «Эссей», как изящный покой в бурях мысли, нужен имажинативному абсолюту¹ мыслителя, как трудовому глазу нужны то нежные облака, пронизанные лучами полуденного солнца, то дымные тучи в багряни заката.

Почему интересен гений, артист, поэт?

Гений, артист, поэт потому интересны, что они фокус пересечения многих удивительных планов воображения и абсолютов мечтаний — а вовсе не потому только, что человек и множественность людей жаждут преклонения перед чем-то чрезвычайно высоким. Преклонение не относится к интересному. Оно относится скорее к возвышенному. «Культуримагинация» «бог» в истории человечества никогда не была «интересным». Она была ужасающим, непостижимым, необоримым, всеведением, абсолютом всех абсолютов,

¹ «Имажинативный Абсолют» — высший инстинкт культуры; ее стимул, скрытый в воображении, — то, что мы обычно называем словом «дух».

— перед нею падали ниц и против нее поднимали мятеж, ее любили и ее проклинали, к ней даже оборачивались с презрительным равнодушием спиной (Пилат), но в разряд «интересное» культуримагинация «бог» не попадала ни у теистов, ни у атеистов.

Еще о скучном

Скучное неотделимо от интересного. Но заявление «неинтересно» может означать: оставляет меня равнодушным — не волнует, не трогает. «Скучное» же есть нечто безнадежно неинтересное, нудное, притупляющее. «Скукин сын» — безнадежная характеристика. Автор готов быть истериком, литературным бандитом, поэтом-хулиганом, чем угодно, но только не скучным. «Пустота» бывает сперва любопытной, но затем она скучна. При приговоре: «Пусто», — машут рукой и уходят. «Пустое место» — также безнадежная характеристика, даже худшая, чем «пустая голова»: это нечто презрительно-неинтересное. «Пустая жизнь» равносильная скуке. Но «пустые мечтания» часто притягательно интересны.

Целеустремленность неинтересна, когда в ней чувствуется или явен расчет или фанатизм. Фанатик возбуждает только мгновенное любопытство, как крокодил, ползущий по Арбату, но он не интересен. Он отталкивает. Отталкивающее неинтересно, но оно не оставляет равнодушным: его бранят, его хотят убрать из жизни. «Интересное» не хотят убрать из жизни, как скучный роман с прилавка: наоборот, — его хотят вовлечь в жизнь, потому что оно «живое». Скучное же делает жизнь скучной. Скучное — необязательно старый угол с паутиной на покое. В таком углу может быть поэзия старины. Скучное может быть и действием: например, долбление. Непрерывное долбление одного и того же слова нагоняет скуку: привычка у маленьких детей, вызывающая сердитый окрик матери: «Чего ты долбишь!» Но долбление распространено не только у детей. Проповедник, который, проповедуя, долбит одно и то же; ученик, который долбит урок, или студент, который долбит лекцию, также нагоняет скуку. Также газета, которая ежедневно долбит одно и то же, может продолбить читателя. Поэтому она прибегает к пряным и острым приправам — к сенсациям, иначе она будет насмерть скучна. Скуку презирают. «Выдолбил» — замечание презрительное: отсутствие собственной мысли. Скука идиллической жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны не вызывает презрения, потому что она трогательна. Трогательность спасает в литературе скуку. Эстетическую категорию «трогательное» понимали сентименталисты и Гете; хотя бы его идиллия «Герман и Доротея». Феокрит это понимал не всегда: он часто нам скучен. Скучен

резонер — отрицательный персонаж комедии. Интересным для зрителя или читателя его делает насмешка-юмор автора. Скучно все автоматическое. Сперва оно вызывает удивление и даже восторг — а затем вызывает равнодушие и даже нас морально раздражает. Восторги интеллекта без участия сердца и воображения, то есть высшего инстинкта культуры, — скоропреходящие восторги.

Мысль человека очень горда. Она духовно гордится своей свободой, которую она сама же себе постулирует по инстинкту — по имажинативному инстинкту¹. Постулирует ее, свободу, невероятная мощь человеческого воображения. Автоматика же в принципе — антисвобода, невзирая на то, что современная чудо-автоматика облегчает труд человека и ускоряет цивилизаторский успех. Созданная мыслью человека, автоматика унижает самую же мысль: своей претензией превзойти и заменить мысль и ее свободу, опираясь на превосходство скорости механического процесса. Автоматика тоже гордится, но ее гордость — спесь, а не духовная гордость. Эта спесь забывает, что породившая ее, автоматизацию, мысль может ее мгновенно уничтожить и что все сложные процессы ее связей, готовые прошлым перегнуть будущее и им управлять — ничто перед мощью идеи, которую рождает мысль — воображение человека.

Все чудеса автоматизации заключены в смыслообразе (идее) нашего имажинативного рассудка, то есть той свободной мысли, которая создает культуру вместе с ее цивилизаторской технической миссией. Три легендарных волжских старца Толстого, которые знали только одну молитву «Трое нас, трое нас, помилуй нас» и ходили босыми по водам, догоняя пароход, они, — как смыслообраз, дороже человеческому сердцу и человеческой мысли, чем все победоносные суда с атомными двигателями, проникающие в Антарктику и готовые врезаться в почву Венеры и Марса. Они только песчинки человеческого гения, гения Мысли, в то время как хождение трех старцев по водам есть сам гений. Он есть то, что мы именуем «духом», абсолютном воображения — та глубокая тайна знания, упрощенным смыслообразом которой воспользовался Толстой.

Чудо-автомашина есть мгновенно-интересное, которое требует безостановочного, все нового и нового продвижения и успеха, именуемого прогрессом автоматизации. Как только это продвижение замедлится или остановится на каком-нибудь этапе, чудо-автоматика тотчас же перестанет быть чудом и перестанет быть интересным. Она становится неинтересным. По сути говоря, оно вовсе не чудо, ибо все элементы такого чуда заранее известны, и предел его возможности заранее вычислен.

1 По инстинкту воображения.

Хождение же трех безграмотных старцев по водам есть нечто неведомое и невычислимое: оно есть чудо, которое можно назвать вечно интересным, как «вечно интересное» всегда удивительная тайна знания.

«Скучное» связано с мертвым, а не с живым. Но оно все же включается в эстетику. Тогда практически оно проблема: как дать «скучное» не скучно? как дать его живо? Дать живо означает дать интересно. В литературе описывать надо живо. «Живая речь» — положительная оценка, в противовес отрицательной оценке: «мертвый стиль». Пейзаж в живописи надо иногда чуть оживить. Этого требует даже его грусть, чтобы не превратиться в скуку, если, конечно, «скука блеклости» — не прямая тема пейзажа: например, «осенняя скука». На лице портрета надо умело поставить ту магическую точку, как бы искру, которая мгновенно оживит лицо: ведь портрет есть живописание, живопись. «Мертвое полотно» — жестокая оценка для живописного опуса.

Интересное доставляет удовольствие. Скучное доставляет неудовольствие. Это еще не значит, что «интересное» и «неинтересное» связаны с моралью гедонизма. Интересное увлекает, завлекает, но здесь еще далеко до высокого духовного наслаждения. «Интересное» часто только интригует, но не «упоевает», как этого хотел Баратынский. То, что только дразнит, и то, что дает упоение, — разные вещи.

Скучен педант. Не странно ли, что фанатик и педант — два полюса одной и той же скуки? Только педант все мертвит подспудно, а фанатик умерщвляет впрямую. Казалось бы, что фанатик — при непрерывном нагнетании его энергии, при непрерывных взрывах его целеустремительной активности, что он — сама жизнь? На самом деле в фанатике сидит «неживое»; некая неподвижная идея, неподвижная цель. Сам он мертв, потому что он выдолблен и продолжает выдалбливаться сверлом своей цели, своей идеи. Это сверло — его нетерпимость, а следовательно, и его слепота: слепота к живому, к жизни. Вот почему он несет в себе смерть. Он все живое готов принести в жертву своей идее, своей цели. Но его фанатическое пламя для других, для просто живых, скука: оно не светит и не греет живых. Оно мертвит живое, как формалистический вицмундир рационализма, натянутый на живой разум, мертвит самый разум. Вот почему образ фанатика плохо удается в художественной литературе, если он не безумец или не злодей — не Савонарола. Честность педанта скучна. Но и честность фанатика-пуританина также скучна, и автору романа о фанатике приходится сильной дозой героизма спасать его образ от скуки, прикрывая его скучность острой, как шпага, энергией д'Артаньянов или романтическим сверхблагородством Атосов, вызывая самые авантюры на соревнование друг с другом.

Истина тоже скучна и многим даже не нужна. Она слишком жестока для жизни. Однако слово «истина» нужно всем. Большинству кажется, что в истине сидит правда, хотя для истины нет ничего более чуждого, чем правда с ее моральной экзистенцией. Истина вне морали, как вне морали логика и математика. Но она никак не антиморальна. Истина — «бог знания» и обладает всеми его атрибутами.

Однако против этого «бога» атеисты не воюют и не доказывают ему, что его не существует, как это делал Кириллов в романе «Бесы» Достоевского, когда он решает убить себя, чтобы заявить богу свое своеволие и тем самым показать богу, что его, бога, нет. Наоборот, атеисты поклоняются «богу знания», как своему патрону, так как только с его, бога-истины, помощью они разделились с богом — или говоря точнее, вечно разделяются с богом, хотя совершенно неизвестно: зачем им так нужно, чтобы его не было. Ведь тогда и их, атеистов, тоже не будет. Останется только бог-истина, на страже которого будет всегда стоять разум воображения, оберегая его и создавая ему, богу-истине, его имажинативное бытие.

Однако, повторяю, слово «истина» нужно всем. Оно даже вызывает волнение, и гнев, и радость, хотя смысл самого слова «истина» уму полностью непонятен, но как будто понятен какому-то неизъяснимому внутреннему чувству. Что это: милая иллюзия или серьез? — Думается, что всем этим мы обязаны выработавшемуся в нас инстинкту культуры с его требованием абсолюта. Этим ведает всерьез имажинативный разум человека — разум воображения.

Вернемся к скуке. Что порождает у читателя гениальной книги скуку? — Иногда скуку порождает обилие выраженной мысли. Я здесь имею в виду не количество мысли, которое никак не переходит в качество. Я имею в виду другое: скуку от напряжения ума при чтении, от необходимости думать при самом чтении (прошу не путать с интеллектуальным кейфом после чтения, который так обожают пассивные мыслители). Я имею в виду скуку как вообще лень мыслить, а не как любимое занятие гедоника «лениво мыслить», наслаждаясь этим и смакуя. «Мыслить» — не означает отдых. «Мыслить» есть деяние, действие, подвиг. Иногда мысль выносится глубоким страданием, и для нее нет ни врача, ни повивальной бабки, чтобы облегчить роды. Никто из великих философов, создавая свои труды, не кричал при этом «ура!» и не пел гимны, и не бахвалился. Он искал не «интересное» для себя, он искал истину, искал ее даже при сомнении: есть ли она? Но иногда он ловил на «интересное» читателя, как на приманку, чтобы приблизить его к истине: любимое занятие французских скептиков и Уайльда. Уайльд ловил читателя на эстетическую приманку. Монтень ловил его на анекдот.

Интересное и серьезное

Интересны ли гениальные книги? — Для кого? Интерес рождается всегда в зависимости от личного дарования и знания, от аспекта и апперцепции. Мы знаем «интересное» для всех, — «интересное» для большинства, — для меньшинства, — для немногих, — для инаких, — и даже для никого. Существуют и книги «для всех»: такова библия. Существуют и книги «для никого»: таков Макс Штирнер. Но есть книги: «для всех и для никого». Последние наиболее интересны. Их глубина неисчерпаема. «Интересное» обычно интересно только на данный момент, а не вообще: вообще многие из книг, если не большинство, для большинства скучны. Гениальные книги по литературе, особенно по поэзии, для читателей как множества часто неинтересны. Скучна в целом «Божественная комедия» Данте. «Небожественная комедия» Красиньского для тех же читателей во много раз интереснее, хотя соотношение по величине и значению этих двух мировых памятников подобно соотношению пирамиды Хеопса и мемориального надгробия. Для юных читателей эпически скучноват «Пан Тадеуш». Скучен часто лирический потоп Шелли: хотя бы «Лаон и цидна». Иногда тяжело скучен том Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Даже иные из ранних поэм Байрона не захватывают читателя не-поэта, если вычесть момент их появления как моду на свежую и необычайно романтическую дичь. Скучноваты немало опусы немецких поэтов-романтиков: у Арнима, Тика и иных, хотя это литература уникальная по своей ценности. Для искателей «интересного» можно привести длинный и при этом весьма почетный список скук и тяжестей мировой литературы из бессмертных памятников, за высокую ценность которых я бы сам стоял горой и пришел бы в уныние, если бы они не печатались. Но здесь речь идет не о знатоках и ценителях, и не о хранителях культуры, а о сериях и массивах читателей. Должны ли они определять нужность книги, не обладая пробирным камнем культуры для оценки, а обладая только своим узкокоридорным интересом и бытовым умственным фондом.

Из русских классиков-прозаиков можно ручаться за Достоевского и Гаршина. Даже за Лескова в целом я бы не поручился. О Горьком предпочитаю умалчивать не только из вежливости. Даже за Толстого целиком до последнего слова не поручусь, невзирая на всю его умную незамысловатость и грандиозность ума и труда, и невзирая на всеобщую любовь к нему. Но ведь именно грандиозность бывает скучна. «Вильгельма Мейстера» убила его четырехтомная грандиозность. Эту циклопическую постройку спасает только слово «Гете». Субъективно для многих «Обрыв» Гончарова интереснее доброй половины романов Тургенева. Я перечитываю его це-

ликом -- но «Анну Каренину» целиком перечесть затрудняюсь. Гоголь вне конкурса: он весьма интересен, как и весь интересен Лермонтов-прозаик: лучшего русского прозаика не только по стилю в целом, но и в отношении «интересного» я не знаю. «Интересное» прозы Лермонтова — эстетическая категория: оно служит в литературе «парадигмой» — образом «объективно интересного» вообще. Из авторов большого эпоса один Гомер выдержал экзамен тысячелетий. Но ведь «Илиада» сплошь героика и трагическая драма, а «Одиссея» — плутовской роман, серия новелл, сказок и трагических небылиц, притом обе они — эпопеи без всякой морали, так как мораль олимпийцев божественно-цинична. Правда, есть у Гомера скучный список кораблей. Но ведь этот список при чтении читатели опускают, если они не гурманы античности, -- и то:

«Я список кораблей прочел до середины».

Дальше признание: автору захотелось спать.

Во многих мировых памятниках есть то «интересное» глубины, которое требует от читателя интереса к глубине как к глубокому. В эпоху субстанциональную такой интерес к «глубокому» главенствует в культуре и выступает как мерило оценки. В эпоху асубстанциональную — а наша именно такова — большая глубина вызывает скуку, ибо осознание глубины как бесконечности превращает самое глубину в такую же бесконечность. «Бесконечное» убивает интерес: оно бесцельно и погружает нас либо в вечный сон небытия, либо в беспрестанное кружение вокруг фокуса. Бесконечное-как-смысл — антипод глубины. Желание и мечта проникнуть в космос, в его бесконечность есть дерзание знания: оно героический порыв, но не как нечто мгновенное, модное, а как нечто постоянное в культуре. Однако желание прорваться в космос есть и потребность непоседы-асубстанционалиста и продиктовано тогда не столько интересом к космическим тайнам и гордостью знания, сколько задором и модой на дерзость, не исключаяющей также и утилитарных соображений карьеры, славы и многого другого.

Об «интересном» философских сочинений говорить не приходится. Они интересны только для философов, то есть для тех, кто их умеет читать, кто их понимает. Для многих ученых, историков философии, они часто только обязательны.

Порой за кой-какие шедевры философии берутся, как за нечто «интересное», умные журналисты. Но это особая порода читателей, теперь выдающаяся, у которой особый глаз, и слух, и вкус — даже вкус к безвкусице, если это нужно моменту, и даже есть вкус к недостижимому. Не помню, где я это читал, там было сказано, что журналисты готовы даже на аудиенцию с господом богом, которого нет, и что с дьяволом, хотя его так же нет, они беседовали

неоднократно и при этом запросто. Сейчас эти слова неинтересны и не отвечают, так сказать, «общественной функции» журналиста, но когда-то они были интересны, то есть остроумны и верны. Впрочем, во все века «верное» переходит в «неверное», а «неверное» — в «верное» в силу всеобщего закона метаморфозы и диалектики истории.

Можно ли книги по философии читать без понимания, невзирая на то, что в них речь идет о смыслах и что вся их суть в понимании смысла? То есть, можно ли их читать так, как мы слушаем высокую музыку (огромное большинство слушает ее без понимания)? Я спрашиваю о том, можно ли «философии» читать только как «интересное», то есть так, как мы читаем «романы»? — Можно. Ведь «философия» есть тоже искусство, о чем я высказывался неоднократно, хотя и «особое искусство». Несомненно, можно. Читают, чтобы получить удовольствие от игры мыслей, особенно от их диалектики, от мастерства логики, от интеллектуальной эстетики понятий. При этом читают без всяких мыслей об истине. Многие диалоги Платона наверняка именно так читали его современники: они дегустировали. Так их читают многие и по сей час. Так читали некогда Тимона из Флунта, ученика Пиррона-скептика и так читают и сейчас Секста Эмпирика, даже Плотина, Монтеня и Шамфора — скептиков, Бергсона и многих философов-художников, в том числе и Шопенгауэра. Но так ли у нас читали в XIX веке Джона Стюарта Милля? Список и здесь не мал. Но можно ли как «интересное» читать Канта? или Гегеля? Можно: надо только обладать большой техникой подобного чтения, а также вкусом к интеллектуальной эстетике, чтобы именно так читать и даже перечитывать и при этом всякий раз получать удовольствие, если не удовлетворение. Но книги по истории философии так читать нельзя. Их «интересное» только в их школьном знании, в собрании концепций. Впрочем, «философии» не читаются и не пишутся как «интересное». Они все же пишутся только для истины и об истине — даже скептиками, несмотря на то, что философия есть искусство. Ведь и сама истина требует искусства: искусства раскрытия истины.

Скептик непрерывно проверяет свое сомнение на оселке истины. Он только потому и может быть скептиком, что смысл истины как таковой непрерывно служит ему мерилom. Исторические анекдоты и иные пестрые занимательные вкрапления у Монтеня, если они часто и служат забавой или игрою ума, то эта забава или игра ведется Монтенем при тайном дворе Истины — особенно истины моральной. Балагурия, Монтень нередко хочет на самом деле заинтересовать своим балагурством воображение читателя, чтобы заставить его взглянуться в моральную истину и задуматься над собой и над нею. Его занимательность есть часто прикрытая серьезность, равная серьезности нравственных сочинений (по-

galia) Сенеки, которого (но не только Сенеки!) он нередко берет себе тайком за образец. За Сенекой же всегда уныло бредет истина, как старая, немного глуховатая кормилица бредет за своим уже постаревшим питомцем, именуясь моралью.

Для подавляющего большинства читателей философия скучна.

Англичане это понимали издавна. Их позитивисты не скучны. Они дельны, фактичны и логичны. Французы — Декарт здесь полное исключение — стремились не быть скучными. Немцы поняли это в эпоху романтиков, хотя избавиться от тяжести скуки не смогли. Особенно остро они поняли свою скуку в последней четверти XIX века: Фридрих Ницше — как глашатай философии-без-скуки. Русская философия — особая. Она всегда в вопросах духа размышляет над человеческой душой и над судьбой людей и Земли — при любой метафизике. Сейчас во всем мире философию захотели сделать «наукой», и ее скука для нас смертельна: в сущности, это — умирание философии-как-искусства. За спиной этой философии-науки стоят роботы, вооруженные механизмами логики.

Несомненно, в произведениях изящной литературы есть «скука серьезности», и есть «скука несерьезности». Например, в эстетически-прекрасном есть иной раз скука «чистоты», объясняемая избытком этического идеализма: то как скука в самом стиле (Новалис), то в самом содержании (Словацкий). Поэтому Красиньский в письме Словацкому дал ему совет примешать немного желчи к его лазури. И Словацкий написал «Беньевского». Но этакая скука не есть всегда скука предмета (книги). Она чаще всего скука от отношения воспринимающего предмет: она — скука-от-читателя, а не скука-от-писателя. Она наступает тогда, когда читатель требует занимательности, а не высокой эстетики и познания, требует действий, действий и действий, а не мысли, мысли и мысли. Самое тяжелое — это бесплатная скука, как приложение к книге, когда сознание факта «уплачено», не может помочь читателю переносить скуку, хотя бы из самолюбия и оправдания сделанных затрат: «раз купил, то и читай — иначе ты глуп». Применение силы для прочтения никого уму не научает.

Интересное как страстность мысли и как игра

Существуют интеллектуальные натуры, у которых интеллект сладострастничает и ищет в умственном и в духовном сладострастного удовольствия. Оно ничуть не связано с чем-либо сексуальным. Оно именно «интеллектуально-сладо-

страстное»¹. Оно имеет отношение к «мысли» и «стилю». Это отнюдь не западное явление как черта «умственных гурманов». Это явление и восточное, притом истари существующее на Востоке и даже более восточное, чем западное, принимая во внимание конвенциональность (условность) восточного стиля — и в литературе, и в искусстве с его условной фантастической декоративностью. Я бы отметил хотя бы такую особенность Востока, как сладострастничество ирреальностью или абстракцией. В русской старинной иконописной живописи, созданной под воздействием Востока, иногда также встречается отзвук сладострастия ирреальностью и условностью, но в нем обычно имажинативно-реальное всегда пытается преодолеть абстрактность, подобно тому, как у Рублева нечто до Ренессанса преодолевало Восток и вместе взятое создавало у него свое прекрасное, а никак не византийское, и не ориентальное.

В основе всей этой страстности мысли, особенно у мыслителя, лежит неистовство воображения. Одна из форм этого неистовства воображения (которое свирепствовало по их собственному признанию и в Гегеле, и в Ницше) не только есть интеллект как воля-к-познанию, к проникновению в тайну ума и устройства мира космоса, но и наслаждение от интеллектуального общения с мыслью и космосом, наслаждение анализом и синтезом, равно как и наслаждение от игры мысли и, наконец, наслаждение, испытываемое от мощи мысли, которое часто именуют наслаждением-мощью человеческого духа.

Все это хотя и относится к интеллектуальной чувственности, на самом деле оно протекает в имажинативном плане, то есть в плане воображения и проистекает от нашего высшего инстинкта культуры. Это — деятельность не рассудка-резонера, не его здравого смысла, а деятельность инстинктивная, но уже на том высоком уровне мысли, где создаются ценности духовной культуры и где власть имажинативного абсолюта² неоспорима. Только «чувство» имеет смелость оспаривать эту власть. Но чувство может оспаривать все и всегда, и тем не менее оно даже своим оспариванием служит только топливом воображению, лучевой энергией — его свету. Мыслитель всегда имажинативист, если он философ. И какой подлинный мыслитель променяет свободу авторской мысли, то есть свободу творческого воображения и познания или право на высказывание истины, на любые блага мира сего? Здесь «променять» означает «потерять» смысл своего существования и взамен получить бессмыслицу, то есть скуку. Что ему как интеллекту скучно? — ему скучно *лгать*. Здесь

1 Я отвожу здесь объяснение «сублимацией» (замещением).

2 Абсолют воображения.

«ложь» понятие особое, для многих непонятное: в чем здесь ложь. Здесь «ложь» означает *штамповать*. Мыслителю скучно выполнять интеллектуальную нагрузку банальности, как общеобязательную повинность гражданина мысли.

Мыслителю скучны все вывески, все паспорта, все медали, все чины, все монументы, все мундиры — все, пожалуй, кроме пожарных. В касках и одежде пожарных есть поэзия средневековья — и в их бешеной скачке, теперь в автоезде, видна тысячелетняя удаля человека. Эта удаля увлекает мысль на постижение непостижимого. Кто по-настоящему, а не по-рекламному, знает о подвигах постижения мысли мыслителем в ночной тишине, когда все закрыли глаза и ушли в сон от слов и выкриков, от торжества десяти тысяч или трильона дел и когда только мысль мыслителя находит слова познания, которые день не слышит.

Впрочем, что «сейчас» эти ночи и эти «мыслители»! Их примут сейчас за романтику прошлого. Пусть так.

Откажемся даже от тихой патетики воздаяния мыслителю за мысль. Ограничимся рассмотрением страстности мысли, интеллектуального сладострастия как явления «интересное».

Есть наслаждение от понимания. Радость осмысления — не просто радость узнавания, радость удовлетворенного любопытства.

Интерес к интеллектуальной игре есть частный, но повышенный интерес к игре вообще, связанный с деятельностью воображения, однако не всегда связанный со страстями в обычном понимании. Страсть интеллекта — особая страсть. Интерес к игре, особенно к игре в плане культуры, культурного наслаждения, может быть только эстетическим интересом; и если даже этот интерес принимает страстный характер, его страстность остается тем не менее только интеллектуальной страстью, а не чувственной, хотя мы ощущаем ее чувственно. Таков и интерес к фантазированию, когда «фантастическое» выступает как «интересное». Восклицание: «Какая фантастическая голова!» — означает: «какая интересная голова» (по содержанию, а не по внешности), но никак не означает: «какая бессмысленная голова». Здесь фантазия есть игра, за которой забываешь не только о реальных выгодах жизни, но и об опасности — даже о смертельной опасности. Фантазия оказывается сильнее инстинкта самосохранения, потому что фантазия — работа воображения, а воображение также инстинкт и притом высший: он — инстинкт культуры, он выше и сильнее, чем инстинкт самосохранения. Разве перед нами не сильный урок, когда политический романтик, революционер-фантазер, дает у Гюго такой урок анималитету лавочника с его жадной самосохранения. Виктор Гюго дал этот урок очень многим в главе романа «Отверженные» «Баррикады», где фантазия иных романтиков оказалась сильнее их жажды

жизни и где, играя со смертью, смертью героя погиб вместе с ними чудесный парижский гамэн Гаврош.

Такого рода «интересное» увлекает нас в арабских сказках с их фантастикой и игрой в сверхъестественные ужасы и таинственные загадки, где даже «грандиозное», вроде гигантских джиннов, носит только характер «эстетически-ужасного», а не морально-ужасного, отвратительного, вроде образа Ганса Исландца того же Гюго. Отвратительное не есть «интересное». Малюта Скуратов не есть «интересное». Змея интересна — гад неинтересен: он мерзок. Он вне эстетики. Он и вне философии. Я допускаю психологию гада, но не допускаю возможность «философии гада», гаду нет дела до истины. Он может только рассуждать и рассуждать гадко. И если Валерий Брюсов предложил как-то пожалеть бедного гада, то это было не более, чем выражение его презрения к низости иных, якобы высокомыслящих лицемеров.

Конечно, и чувственная игра интересна. Любовь-страсть захватывающе интересна. Эротика может быть утонченно интересной. В эту игру вплетается множество интриг — и жизненных (от обстоятельств), и придуманных эротической игры ради. Тут налицо и игра самолюбий: борьба «его» и «ее» самолюбия, состязание самолюбий соперников, и еще, и еще... Однако игра самолюбий есть и нечто самостоятельно-интересное: своя особая игра. Мы даже говорим: «игра в самолюбие». Но «интересное» любви (когда она не просто спаривается) как удовольствие есть часто не только чувственное наслаждение, а есть наслаждение чувственное плюс наслаждение интеллектуальное: оно двойное. Эротика тела без эротики ума натурам интеллектуальным приедается, если эта эротика — не бегство от интеллекта к природе, как это у Оленина-Толстого в повести «Казак».

Интересное и смешное

То, что смешно, то не интересно, а только забавно. Смешным всерьез увлечься нельзя. Им можно только баловаться. Со смешным шутят. Остроумие же — интересно. Оно есть также само по себе «интересное». Соль остроумия высоко ценится: недаром «аттическая соль» — высшая оценка остроумия.

Интересное и циничное

Я здесь не имею в виду «высокий цинизм», то есть искусство подсматривать под все идеалы человечества и под все табели рангов морали. Я не имею также в виду вульга-

рный цинизм римского циника-паразита и прихлебателя с его кокетством римским хамством — то, что называется «низкий цинизм». Я говорю о цинизме принципиальном, тонком, расчетливом и беспощадном, то есть по своей сути принципиально-беспринципном, о злом и гедонистическом цинизме, ибо этот подлинный циник испытывает наслаждение и даже сладострастие от своего мерзкого цинизма, который способен на все. Его единственная цель — использовать, загадить и оставить свою жертву в дураках, но при этом так, чтобы загаженный это чувствовал. Князь — отец Валковский — из романа Достоевского «Униженные и оскорбленные» — может быть выставлен как лучший образец такого цинизма, но никак не Яго. Яго — только идеал интригана. Он вовсе не тонок, и он мстит за обиду — ему везет. Князь сам обижает и вне обид. Ему не обидна даже пощечина. Он только избегает одного: быть поколоченным.

Но откуда происходит интересное в циничном, которое так привлекло и самого Достоевского как автора романа? И откуда происходит интерес к циничному при отвращении к циничному?

«Отвращение» здесь — нечто от морали. «Интересное» же как влечение к утонченному художеству пакости есть нечто от интеллектуальной эстетики, когда поневоле у вас вырывается восклицание: «Интересный мерзавец!» И это «интересное» мерзавца впрямь доставляет эстетическое удовольствие: мерзавец князь Валковский умен, блестяще умен. Досадно — но это так.

Нередко умный блеск подлости у героя романа, морально отвратительный и осуждаемый нашей совестью, под пером гениальной совести автора бывает для читателя эстетически крайне интересным. Я имею в виду не только Достоевского, но и Бальзака, и Гюго, и даже Хемингуэя, — а кстати, и барона Бромбеуса.

Так и афиняне, осуждая софистов, невзирая на моду и далеко не всегда соглашаясь с их исключительно ловкой и остроумной диалектикой, наслаждались ее логическим блеском и артистизмом и, признавая величие и глубину мысли Платона, все же восторгались виртуозно-стилистической риторикой софиста Горгия и обманчивой мощью речей Протагора. Даже сам Платон до того не мог уйти от умных чар Протагоровых аргументов, что читатель, читая его диалог «Протагор», часто предпочитает Протагора платоновскому Сократу, потому что Протагор в этом диалоге интереснее Сократа. И в диалоге «Горгий» Сократ много скучнее софиста Калликла, без которого, быть может, не было бы и «морали насилия» Гоббса с ее лозунгом: «Человек человеку волк».

Взаимопревращение интересного и неинтересного

Интересное и неинтересное обладают особенностью взаимопревращения. Разгадка этому проста: исчезновение новизны превращает интересное в неинтересное. Наоборот, возникновение новизны, хотя бы в силу новой ситуации, превращает внезапно неинтересное в интересное: девушка-чернавка превращается внезапно в прекрасную принцессу; сгорбленный хилый кардинал, выпрямившись, превращается в высокого грозного папу. Такое превращение интересно. И обратно: Анна Каренина перестает быть для Вронского той интересной Анной Карениной, когда он трепетал перед ее недоступностью. Ему с ней теперь досадно, скучно — во всяком случае, скучновато. Герой как «интересное», когда он в отставке, превращается в «неинтересное». Не всякий отставленный Наполеон в силах сохранить при жизни свою интересность даже в заключении, невзирая на все старания представить его неинтересным. Ни Толстой, ни Поль Вейнгер не смогли сделать его неинтересным, как не смог Вересаев сделать неинтересным Пушкина в быту. Толстой это делал, то есть снижал, из моральности, Вейнгер — из отвращения, Вересаев — из пуританской честности, и, пожалуй, все трое — немного из зависти и злости.

Все слишком пышно возвышенное скучно, как бы высока ни была идея. Все слишком долго пребывающее возвышенным теряет свое «интересное», если само «возвышенное» не принуждает других им интересоваться. Но такое «интересное по принуждению» есть уже тиранически-интересное, а не просто интересное, то есть оно деспотично и не принадлежит ни к какой эстетике или искусству:

И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Оно принадлежит истории. Если здесь переходить на язык детской эстетики, можно сказать: «скучно-возвышенное». Но такая категория не для ребенка: он сам так не скажет.

Интересное-как-хитрое и как честное

У слова «хитрое» двойной смысл: положительный и отрицательный. Например, «хитро сделано» означает «искусно сделано»; «хитрый механизм» — «сложный» и «с секретом»; «хитро придумано» — «умно» или «лукаво придумано»; «хитришь, брат» — «лукавишь», «обманываешь». Во всех случаях это «хитрое» есть «интересное», а не «неинтересное». Лиса интересна — медведь неинтересен: он простак, увалень. Простак неинтересен: он виден насквозь. Честный неинтересен. Но честность сверх меры, героическая честность —

интересна. Она поражает воображение. Таков Жан Вольжан у Гюго. Он интересен своей грандиозной честностью. Другой образ героической сверхчестности — афинянин Аристид. Он был изгнан из Афин — за честность. Жан Вольжан — имажинативный герой: он — образ имажинативного реализма в романтическом романе. Аристид — герой истории. И он же имажинативный герой Плутарховых биографий.

«Интересное-как-красота» и «красота-как-неинтересное»

Интересное-как-красота. — Мы говорим: «Интересное лицо». Это еще не значит, что оно красивое лицо. Но оно может быть притягательным: выражать ум, одухотворенность, духовную тонкость, силу воли. Оно может быть характерным, особенно выразительным, может носить на себе печать индивидуальности — своего «я». Интересные лица бывают и некрасивыми, однако их некрасивость полностью поглощается их мощью или умом: герцог Йоркский у Шекспира, невзирая на то, что он чудовище. Они внушают, что они более красивы, чем красота. Но мы не скажем: «интересное лицо», когда оно очаровательно. Очаровательное лицо относится к разряду милых или прекрасных. В нем есть что-то детское, девичье или очень женственное и открытое, но оно не относится к разряду интересных лиц. Я заметил, что интересные лица часто диссимметричны. У них выразительный рот, иногда по-разному выгнуты брови, чуть приподнятые в сторону переносицы или сломанные под углом. У них глаза, а не гляделки, но и не очи, и в глазах что-то вопросительное, смелое, умное и непреодолимое: как будто в этом лице не один смысл, а много смыслов, перебегающих туда и обратно, как вода в ручье меж камней. Эти перебегающие смыслы быстро сменяют друг друга, и их смена чрезвычайно привлекательна: она вызывает к таким лицам интерес и волнует воображение и чувство. Она будит интеллектуальную чувственность и переводит это «интересное лицо» в образ — именно в тот имажинативный образ, которым живет воображение и который оно же, воображение, создает из образа природы, — из лица: оно создает его не только из черт этого лица, из его внешней выразительности, но и из его внутренней, умственной и духовной выразительности и из его живых чувств, которые мгновенно вам передаются. Все это волнующее нас многосмыслие воссоединяется в одно целое, и тогда и создается та красота души, которая и есть имажинативный образ, именуемый «интересное-как-красота», а не «прекрасное». Впрочем, это интересное-как-красота представляется нам и «прекрасным», но отнюдь не по тем признакам «прекрасного», которые обозначают категорию прекрасного в эстетике. Это есть именно то

имагинативно-прекрасное, которое живет в воображении так, как живет образ ранней любви в стихотворении Лермонтова:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала.

Если существует «интересное-как-красота», то существует и «красота-как-неинтересное» — тот холод во внешне красивом лице, который нравится неумным женщинам в мужчине и бесхарактерным мужчинам в женщине и который так не любил Толстой, снабжая этим «холодом» в романе своих бездушных героинь-любовниц, Элен, ее брата Анатоля, Бориса Друбецкого, Вронского и отчасти Андрея Болконского, который был умен, но которого Толстой тоже недолго любил и только благодаря Наташе Ростовой привлек к душе читателя, примирившись с ним, наконец, в кошмарную памятную ночь с ее «пити-пити-пити-и-ти-ти» — незадолго до кончины Андрея.

Поэтому, когда в литературе «интересное-как-красота» состязается с «красотой-как-интересным», победа остается за первой, в то время как в жизни верх берет скорей всего второе, ибо в первом случае перед нами имагинативная реальность (мир культуры), где воображению как высшему инстинкту естественно одолеть природу — низший инстинкт, в то время как во втором случае, где перед нами натуральное существование (неинтересная красота), низшему инстинкту, по сути сексуальному, естественно перетащить воображение на свою сторону, воспламеняя его чувством и влечением. Ведь в подлинной литературе интересный герой всегда выше героя-красавца, и если автор делает своего интересного героя еще и красавцем, то такой слишком идеальный герой либо должен трагически погибнуть, либо превращается в романтическую благополучную куклу: подобная кукла — великолепный эпилог для благополучного классического английского романа, но никак не для авантюрно-трагического французского, кстати, и не для классического русского романа: Достоевский убил своего Ивана-царевича Ставрогина, Гоголь убил своего красавца Андрия («Тарас Бульба»), Лермонтов уничтожил Печорина и наверняка уничтожил бы Демона, как Арбенина, если бы тот не был бессмертным. Зато Руслан пушкинской сказки и, например, герои классической польской литературы (Сенкевич) выдерживают такого романтического идеального героя — сверхъестественного красавца, который, как Богун, благополучно не гибнет, даже разрубленный на куски. Здесь перед нами романтический сверхимагинативизм¹, а не реализм.

1 Нечто сверхвообразимое.

Интересное-как-артист внутри нас

«Интересное» — как сидящий в нас артист. Кто же он? Мы о нем знаем и в то же время не знаем, мы о нем помним и в то же время забываем. Этот в нас сидящий артист мешает нам знать самих себя. Смешно предполагать, что этот артист внутри нас непрерывно рефлектирует на самого себя, так сказать, болен «рефлексией» или самоанализом и что мы поэтому знаем, какой, когда и что за спектакль он внутри нас постоянно устраивает, чтобы разыграть других. На самом деле он, то есть «мы» разыгрываем не только других, но и самих себя. Однако мы этого не замечаем. Бывает так: замыслив разыграть других, мы разыгрываем только самих себя и, намереваясь поймать других в капкан и оставить в дураках, сами попадаем впросак и сами остаемся в дураках. Этот сидящий в нас артист крайне двулик и двойствен как артистический диалектик и юморист и притом крайне хитер. К нашему смущению, надо сказать, что наш артист рефлексией-самоанализом вовсе не занимается (иначе мы были бы несчастнейшими из людей!) — он только постоянно действует, то есть играет, играет и играет и иногда не перестает играть даже во сне, невзирая на свое утомление. Утром, проснувшись, мы вдруг с удивлением узнаем, то есть вспоминаем об этом ночном спектакле, никак не понимая: откуда он вдруг взялся? И даже тогда, когда нам приходит в голову, что мы сами разыгрываем день за днем спектакль, мы все же в увлечении этим спектаклем забываем о том, что это спектакль ума, а иногда даже и спектакль души, настолько в нас сидящий артист приучил ее и нас к театральным подмосткам нашего интеллекта, — и мы, несмотря ни на что, принимаем этот спектакль за чистую монету, за истину или за высшую правду, живущую в нашей душе. Мы даже весьма обиделись бы и почли бы за оскорбление, если бы какой-нибудь тонкий психолог указал нам, что мы, например, разыгрываем спектакль с собственной совестью, не зная при этом, что наша совесть — только новая интересная роль, то есть новый спектакль в руках нашего внутреннего артиста, загримировавшегося под совесть.

Об интересном человеке (Пустая страница)

Что такое интересный человек? Интересный мужчина, интересная женщина? «Интересное» в мужчине вообще? «Интересное» в женщине вообще? Что такое «интересное» в мужчине для женщины? «Интересное» в женщине для мужчины? Где в этом «интересном» кончается пол и начинается эстетика? Или наоборот? Имеется ли здесь «интересное предмета»? Или здесь имеется только «интересное отношение

к предмету? Где одно и где другое? Что имеется в виду под интересным человеком: нечто необычное, нечто сверх нормы или вне нормы? нечто привлекательное? нечто внешне-привлекательное — красивое? Или нечто внутренне-привлекательное — нечто очень умное, остроумное, волевое, сильное? Или это выражение многосмыленно: в зависимости от того, кто его высказывает и для чего? Или же «интересный человек» — это характер? или это человек-загадка: капитан Немо Жюль Верна? Или же это загадочная женщина, как нечто неразрешимое, стоящее всегда под вопросом и тем самым всегда вызывающее любопытство? — Ответ на этот вопрос равносильен ответу на вопрос: что такое «жизнь, как интересное»? То есть нам надо исчерпать все возможности и варианты жизни для того, чтобы дать ответ: что такое интересный человек? Если бы нас спросили: что такое интересантка: кокетка или женщина, завлекающая с корыстной целью? Ответ был бы тотчас дан, поскольку вопрос задан об «интересном» предмете, наподобие вопросу: что такое интриган? Но когда вопрос касается об «отношении к предмету», то ответ дается по касательной в зависимости от тех или иных координат ума и чувства, в которые в данный момент взят предмет. Поэтому простейший ответ на вопрос: «Что такое интересный человек?» был бы: «Тот, с которым не скучно». Но такой ответ был бы не ответом, а повторением вопроса в другой форме: «С каким человеком не скучно?» И ответ гласил бы: «Не скучно с интересным человеком». В итоге мы описали бы порочный круг. Поэтому такие вопросы для нас пока исключаются: они не относятся ни к категориям эстетики, ни к проблеме имажинации как высшего инстинкта. Они относятся скорее к разряду вопросов «о не таком, как все», то есть об оригинальном. Но что такое «оригинальное»? — Это нечто неповторимое, своеобразное, «только однажды сказанное». В итоге: страница об интересном человеке оказалась пустой страницей.

Для того чтобы она не была пустой, напомним.

Печорин — интересный человек и для Веры, и для княжны Мери, но и для доктора Вернера. Для женщин он интересен биологически, как интересный мужчина — и наружностью, и волей, и отвагой, и остроумием, и общим шармом. Для доктора он интересен прежде всего своим беспощадным интеллектом — умом и характером, как культурменш холодного отчаяния. Для прочих — он пустой человек и опасный.

Герои Лермонтова сплошь интересные люди. Герои Достоевского в подавляющем числе интересные люди: они необычайно имажинативные образы, — сперва образы, а уже потом люди. Основные герои Толстого в подавляющем числе неинтересные люди. Они именно люди, а уже потом образы. Кто, например, из героев романа «Анна Каренина», кроме

Анны, интересный человек? В романе «Война и мир» интересны побочные персонажи: старый князь Болконский — своим чудачеством, Долохов — бретерской наглостью, Денисов — отвагой и душой нарастающую... Но из ведущих героев ни Андрей Болконский, ни Пьер Безухов (даже он!), ни Николай Ростов, ни Каратаев не интересны. Крайне неинтересен у Толстого Наполеон с его глупой самовлюбленностью. Зато рысак Холстомер интереснее всех героев этого рассказа: потому что он, во-первых, — сам Лев Толстой, а во-вторых, он лошадь. Также скаковая кобыла Вронского Фру-Фру намного интереснее самого Вронского. Даже охотничьи собаки в «Войне и мире» интереснее всей привлекательной семьи Ростовых, исключение — Наташа. Но Толстой принял в дальнейшем все меры, чтобы превратить интересную Наташу в крайне положительный персонаж романа и в крайне неинтересное существо из сферы молочного хозяйства и мира пеленок. И в то же время, как ни старался Толстой сделать Пьера интереснейшим человеком, ему во всех смыслах это все же не удалось. Пьер слишком много раздумывает, как обученный Толстым медведь. Он оказался в основном только очень образованным, смелым и достойным человеком. Наташа и читатель полюбили его за высокую честность души и за неуклюжую героиню — за то, что он выше всех, а никак не за его философские думания, весьма примитивные для философа начала XIX века, хотя бы после «Феноменологии духа» Гегеля. Все же как-никак примечательно, что животные Толстого могут быть интереснее людей: то, чего нет и не могло быть у Достоевского. Только бульдог Фальстаф из повести «Неточка Незванова» и жеребец Варвар из рассказа «Маленький герой» могут претендовать у Достоевского на интересность в смысле характера. Но все же они далеко менее интересны, чем сам маленький герой или чем маленькая княжна, укротительница Фальстафа, прелестный прототип Лизы Хохлаковой. Герои Толстого, может быть, «хорошие люди», «честные люди», «нормальные люди», «крепкие люди» — но они не интересные люди. Герои Достоевского, может быть, «дурные люди», даже «скверные люди», «гнусные люди», «мучительные люди» — но они интересные люди: хотя бы мещанин Мурин из рассказа «Хозяйка» — и он же сказочный разбойник в глазах сказочной красавицы. И все в целом — это сказка-бред, как образец имажинативного реализма.

Интересное положение

В интересном положении бывает беременная женщина, человек, попавший явно впросак, шахматная партия, армия, окруженная противником, деревушка, нависшая над самой

пропастью, или старый замок, бурно омываемый клокочущим морем. В силу ли необоримого закона природы или ярости стихий, промаха или недалёковидности ума положение получается интересным. Случайное или неминуемое, мгновенное или долговременное, по чьей-то вине или в порядке «без вины виноватого» оно есть «интересное» предмета, а не «интересное отношения к предмету». Оно есть интересное, данное извне, и для всех объективно «интересное», а не «интересное» только в чьём-то сознании, только для себя, то есть субъективно интересное. Оно есть «положение»: безразлично, будет ли это беременность или неудача, расстановка деревянных или живых фигур, опасная топография деревушки или замка. Поэтому оно есть предмет. Но существуют ли общие признаки интересности такого положения? Чем интересно беременное брюхо? Тем, что оно раздуто и уродливо? Но это нечто обычное: миллионы женщин беременеют. Или такое положение у женщины интересно потому, что в нем есть тайна или сюрприз — плод? Или ожидание неизвестного? Или здесь интересностью оправдывается только некрасивость положения? Но ведь не все уродливое интересно.

Дорошевич рассказывает о каторжнике, добродушном старом татарине на Сахалине, который зарезал множество беременных женщин, вскрывая им живот, чтобы полюбоваться положением плода-ребенка в чреве матери. Он именно любовался, то есть убивал из эстетического интереса и любопытства. Никаких сексуальных извращений у убийцы не установлено. Ему было просто интересно.

Когда попавший впросак, то есть в безвыходное положение, восклицает: «Ну и в интересное же положение я попал!», то очевидно, что оно интересно и для зрителей и для жертвы по-разному, хотя идея одна. Для жертвы интересно: как ей выпутаться из положения; для зрителей интересно: как он выпутается из положения. Заинтересованность действительно разная: у одних — сочувствие или злорадство (у зрителей), у попавшего впросак — поиск догадки, выхода, спасения.

Когда говорят: «Шахматная партия отложена в интересном положении», то вокруг нее создается «интересное» как настроение, ибо исход партии загадочен: кто выиграет? Или ничья? Загадка вообще интересна как неизвестность и тайна, и как возможность разгадки. Но в интересном положении на шахматной доске есть нечто специфически интересное: явная шахматная комбинация в уме игроков, которая решит исход игры, и еще плюс само по себе комбинирование как способность воображения шахматистов.

Эти три ингредиента комбинации составляют «интересное» положение как нечто интеллектуально-интересное в связи с комбинированием вообще. Это «комбинирование

вообще» относится к деятельности воображения, как и сама комбинация, как и сама игра в уме вообще, а не только на доске. Здесь «интересное» охватывает и прошлое, и настоящее, и будущее, и самое предмет, и отношение к предмету. Перед нами нечто комплексно-интересное.

Итак, пока у нас тайна беременности, поиск выхода из безвыходности и загадка комбинирования создают «интересное положение». Но стоит разрешиться от беременности и выявить плод (скрытое), стоит найти выход из тупика — догадаться, стоит выиграть или сделать ничью, как «интересное» исчезает. Суть дела не в том, что само положение исчезло. Это эмпирика! Суть в том, что «интересное» есть в принципе нечто временное и относительное, а не постоянное или абсолютное. Его ценность преходящая. Шахматная партия, попавшая в историю шахматной игры, все же есть нечто, не имеющее абсолютной ценности и качества «духа», не есть культурная ценность. Она обладает только ценностью цивилизации-техники, такой же преходящей ценности, а не вечного. Такова же и сама история. История — это шаги. И ее «законы» — те же шаги. История шахматных партий — также шаги и типажи, то есть собрание преходящих партий. «Интересное» пока есть тоже нечто временное, преходящее. Не может ли «интересное» быть постоянным: стать имажинативным бытием культуры? Вот вопрос для имажинативной психологии.

Интересное и любопытство

Итак, проблема для нас несколько прояснилась, как проясняется погода. Мы рассматриваем интересное под углом зрения временности, а не вечности (*sub specie aeternitatis*). Ибо интересное интересного всегда кончается: она выдыхается, как запах цветка и духов, и тогда наступает скука. Скука — смерть интересного. Вечное же никогда не выдыхается: оно бессмертно. В этом для нас смысл вечного. Этим определяется и наше отношение к интересному, как к чему-то непрочному, не подлинному. Оно скорее веяние смысла, чем самый смысл. Интересное асубстанционально.

«Интересное» удовлетворяет любопытство, а не знание. Оно не есть нечто «истинное»: к истине оно отношения не имеет. Оно «своеобразное», оригинальное. Оно не типажное, но оно и не нечто основоположное. Оно также и не характерное. Но характер и характерное могут быть интересными. Мы говорим: «интересный характер», и это выражение точно.

Любопытство может рассматриваться как одна из форм интереса (но не «интересного»): особенно любопытство женское (библейское). Его превратили в любознательность, соединив его с древом познания — символом знания, когда

оно всецело связано с древом жизни — символом живого. Оно такое же, как любопытство дикого животного, птицы пингвина или сороки, или любого малыша. В целом оно детское любопытство зверюшки. Оно связано с любознательностью и даже с изобретательностью игры. Такое же особое любопытство есть любопытство сексуальное: оно связано с острым интересом к половой тайне, но не с высшим инстинктом. Любознательность же связана с высшим инстинктом — инстинктом культуры: это значит с воображением.

Любопытство возбуждает не воображение, а возбуждает фантазию; вызывая фантастический вымысел и повышенную эмоциональность. Фраза: «Меня лихорадит от любопытства» — точная передача эмоционального состояния, вызванного любопытством — любопытством от интересного. Или фраза: «Я умираю от любопытства», или: «Ой, даже сердце сжимается, до того интересно!». Все это лежит по ту сторону творческого воображения и инстинкта культуры и по ту сторону эстетики.

«Интересное» по-разному возбуждает фантазию и воображение: фантазия лихорадочно ищет выдумку в порядке вольной игры, насыщающей жадность нашего любопытства, — воображение не ищет вдохновенно разгадку в порядке истины, той имагинативной истины, которую оно тут же создает, хотя бы эта истина была чудесной. Чтобы быть истинной, этой имагинативной истине нужно всегда обнаруживать себя как смысл или даже как смыслообраз идеи, в то время как выдумками фантазии можно быть и бессмысленными, как пустому сновидению. Не случайно гений эллинов создал два вида сновидений: сновидения вещи, вылетающие из преисподней через роговые ворота, и сновидения обманные, вылетающие через ворота из слоновой кости. Первые предсказывают грядущее: они «разгадка» воображения; вторые изобретают пустые обманы: они «выдумки» фантазии. Они никак не связаны с искусством лжи, иногда весьма завлекательной и интересной — до того момента, пока истина воображения ее, эту ложь, не разоблачит. Есть нечто паразитическое в том, что воображение разоблачает фантазию, что имагинативно-реальное разоблачает «мнимое», что воображение разоблачает одну из форм его же собственной деятельности: ибо фантазия — одна из сил воображения. Более того: не существует той черты, где кончается воображение и начинается фантазия или наоборот. Часто очень нелегко отличить одно от другого, а подчас и невозможно, ибо мы не всегда можем отличить реальную иллюзию от мнимой иллюзии по той причине, что для нас, особенно при увлечении, в момент страстного творчества или безудержной активности воображения, самое «реальное» и самое «мнимое», так сказать, в дыму имагинативного вдохновения теряют свои границы. И только позже холод вооб-

ражения, именно его холодный разум, отделяет выдумку-как-истину от выдумки-как-блефа и разоблачает последнюю — иногда со слезами на глазах: истина оказалась пустой — мнимой.

Интересное и установленное

«Интересное» — как некое противопоставление «научному» или «академическому», особенно в отзывах о научной работе или докладе, приступ к которому обычно трафаретен: «В вашей интересной работе», что вовсе не означает последующего одобрения. Наоборот: оно предшествует и неодобрению. Но это также не всегда только «формула вежливости». Выражение «интересное» может здесь обозначать и нечто действительно интересное в смысле «оригинальное», «новаторское», но все же еще «незрелое», «слишком смелое», «рискованное», «гипотетическое», еще не общепринятое, то есть не академическое: оно нечто качающееся между похвалой и порицанием. В итоге такая работа научно еще не котируется, но и не отвергается: она только зачисляется в фонд. Она, так сказать, профигурировала как просвет между тучами, который снова заволочло тучами, что, как известно, никому не запрещает питать надежду на возможность прояснения погоды.

Такой приступ, как: «Ваш интересный доклад», применяется и тогда, когда научный доклад — «ни рыба ни мясо», то есть неинтересен; случай наиболее частый в научной практике. Тогда выражение «интересный» — условный термин вежливости, лишенный какого-либо смысла: пустое слово. «Интересное» как пустое слово, наряду с множеством других таких же пустых слов, необычайно засоряет мышление и сферу «знания». Эти пустые слова похожи на стаи рыб прилипал, которые неутомимо сотни километров следуют за китом или другой важной особой океана, иногда даже не для того, чтобы поживиться его отбросами, а исключительно из прислужничества, ставшего у них слепым инстинктом или рефлексом. Они похожи на людей, которые не могут не ходить «на цыпочках» перед теми, «от которых зависит», и при этом часто прикрывают «хождением на цыпочках» тайную наглость по отношению к тем, от которых ничего не зависит.

Однако в жизненной практике мышления эти пустые слова, в том числе и слово «интересное», играют и профилактическую роль: они предохраняют мышление от переутомления и дают отдых воображению, позволяя под прикрытием пустых слов взрывать его идеям, как личинке в коконе. Кажется, что «идеи» рождаются сразу, внезапно, взрывом, как юные звезды в бесконечности неба для земных глаз. На самом деле «идеи» вынашиваются, но незримо и неведомо

для разума воображения в своих незримых коконах, и вдруг сразу прорываются от какого-то душевного или духовного толчка, какого-то тайного накопления мыслительной мощи как результат таинственной и не зафиксированной рассудком работы воображения и заливают мысль необычайным светом знания. Иногда же в силу упомянутого внезапного душевного толчка или даже сильной эмоции «идея» вырывается слишком рано, еще не вполне созрев, и заставляет мысль долго страдать для того, чтобы идея вызрела, то есть чтобы она могла быть понятой, и могла из своего имажинативного¹ бытия осветить знанием мелькающий мир существования.

Более того: иногда необходим и отдых от идей, так как идеи обладают всепожирающей силой света и пожирают или подчиняют себе не только все мыслимое человеком, но и самое мыслящее, перенапрягая его силу и сжигая его — и его чувства, и волю, и даже разум воображения, и даже самое себя.

Безумие от идеи — случай далеко не редкий, и он относится не только к случаям, зарегистрированным в психиатрической практике как болезнь, а к огромному числу случаев, вовсе не зарегистрированных психиатрами, к случаям, пользующимся уважением, высокой оценкой, даже самой высокой оценкой, и даже рассматриваемым как культурный подвиг, как высочайшее служение вплоть до самопожертвования. Эти случаи на негласной бирже исторических оценок даже котируются современностью как нечто гениальное. Но часы истории сменяют друг друга: приходит ее другой час, и гениальность оказывается безумием, и притом крайне уродливым. Какой же силой внушения должна обладать идея, чтобы явная болезнь была рассудком возведена в ранг гения. Ломброзо («Гений или безумие») в данном случае ни при чем.

Интересное и скандальное

Известно, что скандал, особенно скандал в высших сферах, возбуждает необычайный интерес. Скандальная слава распространяется намного быстрее, чем слава культурного подвига. Культурный подвиг героизируется, его возносят и закрепляют как заслугу и ценность, и с ним покончено. Скандальную славу разносят по миру, всячески варьируют, создают ей превосходные степени, долго смакуют и наслаждаются ею, присасываются к ней всем, чем только можно присосаться, вымещая на ней из зависти свою злобу за свое бесславие и скуку, и только тогда отрываются от скандала,

1 Имажинативного — созданного воображением.

когда на смену приходит другой скандал, более пикантный уже в силу новизны или масштаба.

Известно, что на скандал особенно падка пресса, которая превратилась ныне в автора мировых скандалов. Ее жажда мировых скандалов стала чудовищной и опасной болезнью, лакомой пищей для масс, именуемой сенсация. Пресса хочет быть интересной, и поскольку она знает, что самое интересное это «скандал», пресса овладела искусством любую вспышку пучка соломы или любую искру из-под копыт жизни раздуть в мировое пожарище, чтобы быть интересной. Прессе нет дела до того, что за это скандальное как «интересное» человечество расплачивается высшими ценностями духа — сутью культуры, ибо «скандальное-как-интересное» сводится в итоге всегда к убийству духа, к торжеству цинизма и апофеоза бесчестности и бесчеловечности, к развитию криминальной фантазии за счет развития имажинативного гения, то есть гения познающего воображения.

Без скандала как сенсации прессе скучно, и она действительно скучает, и вместе с нею скучает жадный до сенсации читатель, то есть читательская масса. И здесь раскрывается трагедия: читатель-масса не знает, что господство скандальной славы заглушает в нас наш высший инстинкт — инстинкт культуры.

Автор — как интересное

В слове «автор» таится смысл изречения «В начале было слово». Автор — первосоздатель, изобретатель — *auctor*. Он виновник творения. Он — даритель и вдохновитель. Автор — интересен. Слово «автор» ощущается как нечто «духовное». Он создает то, чего нет и никогда еще не было. Вводит в культуру нечто небывалое — нечто от себя.

Если автор заимствует от другого автора или подражает ему, копирует — интерес к нему падает. Здесь по отношению к автору происходит не та переоценка ценностей, когда дурак объявляется гением, а гений дураком: здесь происходит как бы проверка, нормировка сортов авторства — первый сорт вдруг оказывается третьим сортом. Тогда автор уже не первосоздатель, не оригинален. Он уже не автор.

Поэтому критик прежде всего ищет у автора заимствование, тайную кражу. Он вскрывает источники, которыми пользовался автор, чтобы снизить его авторство, чтобы превратить первоценность в нечто малоценное, в нечто уже прежде известное. Критик вскрывает: как использовал автор свои источники, свой материал: в порядке ли прямой подачи или полной переработки, в порядке размазывания и размалывания или в порядке намека, нюанса или в порядке документации. Таким образом, он превращает «интересное»

авторства в «неинтересное», лишая автора оригинальности, то есть лишая автора авторитета.

Тогда автор приближается к подобию мыслящей счетной машины. Автор есть прежде всего лицо. Счетная мыслящая машина способна на типажные комбинации, но лица у нее нет. У нее нет индивидуального качества. Она навек от рождения обезличенная типажная особа. Если одну и ту же работу заставить одновременно производить десять мыслящих машин, настроив их одинаково, то все десять машин сработают тоже одинаково, то есть обезличенно. Их работа может быть интересна по своей эффективности или как новинка, как показ торжества техники, но не как высокое достижение духовной культуры.

Интересный разговор, или разговор с самим собой

Разговор автора с самим собою вовсе не есть разговор келейный, замкнутый, наедине только с самим собою. Это разговор со всем человечеством, со всей землей, со всем миром, разговор с прошлым и даже с будущим. Это самый открытый разговор, который только может вести человек и который только можно себе вообразить. Поэтому когда перед нами философский труд, написанный автором якобы в глубоком одиночестве, то ошибочно делать заключение, что такой труд написан для себя, то есть для никого, как некий философский дневник — и только, и что автор подобен русскому столпнику или пещерному анахорету. Как раз наоборот. Такое одиночество означает, что автор имеет в виду мировую и вековую аудиторию читателей, а не узкую группу своих современников, например, — о, ужас! — специалистов. Освободитесь от заблуждения, что автор-философ — специалист. Он менее всего специалист: он анти-специалист. Он мыслитель, а мысль не имеет специальности. Мыслитель мыслит обо всем и когда он мыслит о себе, он мыслит о всем человечестве в целом и о каждом человеке в отдельности и прежде всего о том: человек ли этот мыслимый им человек? К нему ли обращено восклицание: «Се человек!» Страшно, если он только «хорошо организованная скотина», как определил его озлобленно Шопенгауэр. «Дневник Амиеля», в которого влюбился самый отъявленный актер в морали Лев Толстой, настольная книга для всякого человека, который умеет читать. Не буду скрывать: умеющих читать на свете мало, что особенно выпирает в глаза при всеобщей грамотности. Они тонут в море умеющих смотреть кино. И я не удивлюсь, если когда-нибудь умеющие читать создадут собственную республику читателей, то есть тех, кто умеет читать. Быть может, это будет последняя республика свободномыслящих перед тем, как люди вообще перестанут читать

и мыслить о прочитанном, предоставив это экс-занятие мыслящим машинам. Извиняюсь за шутку! Но быть может, где-нибудь во вселенной уже давно живут такие переставшие читать и смотря на нас, мыслителей и читателей планеты «Тегга», как на кинокартину на экране Тегга. Это, конечно, шутка, ибо человек и мысль неразделимы и разделять их неинтересно, ибо возвышенной скуки не бывает. Скука есть скука.

«Интересное» под вопросом

Что это: интересный или неинтересный вывод? Я передаю слова, кусок исповеди одного современного чудака под заголовком «Неонатурализм-как-необходимость». Он пришел к странному для себя выводу: философам необходимо создать неонатурализм, иначе мы оторвемся от природы и художественной формы, потеряем пластическую красоту, потеряем тело и ударимся окончательно в техническую утилитарную абстракцию. Мы потеряем путь искусства, идущего от Возрождения, станем скорее ближе к средневековью с его плоскостью и аллегорической абстрактностью, а затем окончательно уйдем в абстракционизм, то есть в якобы научное искусство — в искусство микромира и движения его микрообъектов. Явно, нам надо вернуться к земной природе. Этого жаждут все, так как все переутомлены умом науки, интеллектуальной действительностью, воплотившейся практически только в технике, а не в творениях духовных, которых становится все меньше и меньше. Мыслящие машины, которые, обладая полной умственной автономией, начнут безумствовать и создавать безумное хозяйство и сумасшедшие быта.

Все жители земли жаждут возвратиться к природе, к чувствам, к сентиментальности и идиллии быта. Поэтому неонатурализм в искусстве есть единственное, что может удовлетворять их потребность жить соматически чувствами, потребность, которую они называют культурной потребностью.

Я ощущаю, — пишет чужак, — кругом ненависть к уму. Все хотя только чувствует и тепла живого плоти. Даже спорт уже дает не тело эфеба, а дает тело, как спортивную пружину для рекорда. Вместо телесного здоровья спорт развивает бешенство тщеславия. Античного атлета заменяет рекордсмен — некий человеческий механизм приемов и специализированных мышц. Быть может, скоро будут выращивать силачей, как выращивают рысаков и скакунов. Но и этому скоро наступит конец, поскольку человек хочет оторваться от почвы земли и земной атмосферы и унести в космос. Я говорю не шутя: мыслящие машины скоро создадут «машину безумия». Поэтому все здоровые, все не-

безумные требуют сейчас неонатурализма. Их глаза безмолвно кричат и молят: к земле, к телу, к чувству — прочь от ума! Страшное требование. Оно может привести — к зверю. Это значит, что, влюбившись в цивилизацию, они в итоге испугались и ее возненавидели. Поистине интересный чудак или «чудак как интересное».

«Рассудок» как интересное

Уже само слово «рассудок» вызывает скуку. Рассудочный человек — нечто скучное. И все же если взглядеться в рассудок глазами мыслителя как в умственный характер и образ, то в нем открывается нечто интересное. Интересно в нем то, что он четырехликий.

Подобно тому, как у двуликого Януса два профиля, так у рассудка четыре профиля: профиль резонера, профиль контролера, профиль здравого смысла и профиль диалектика.

Как резонер он любит основание и следствие. Как контролер он все контролирует в уме и чувстве и особенно помогает контролю над интуицией. Его погоня за интуицией, чтобы взять ее под контроль, темная полоса в автобиографии многих мыслителей и художников. Здравый смысл — его «credo» и его совесть.

Что касается его профиля «диалектика», отмечу, что рассудочная диалектика оперирует не только понятиями, но и данными эмпирики, наблюдениями и восприятиями, в то время как *ratio*, отвлеченный теоретический разум в роли «диалектика», оперирует только отвлеченными понятиями.

В аспекте наивности рассудок, в сущности, наш здравый смысл. Кстати, это и шут с удочкой в драме А. Блока «Король на площади». Его рассуждения — именно рассуждения здравого смысла. Но истина, особенно научная истина микромира, гораздо ближе к нездоровому смыслу, чем к обычному здоровому смыслу. Рассудок в своих рассуждениях следует правилам формальной логики и строго осуждает все то, что формальная логика считает алогизмом или нарушением и заблуждением. Но здравый смысл в приложении к миру первого приближения, к чувственно постигаемому миру наивного реалиста вовсе не приложим к миру второго приближения, к миру, постигаемому через математическую формулу и язык аппаратурной процедуры и линзы. С точки зрения здравого смысла наивного реалиста там, в этом мире второго приближения, все нездорово — вплоть до характера пространства и времени; ибо там неэвклидово пространство, а пространство особое, ибо там не время, а времена, и само время может рассматриваться как четвертая координата пространства. Там и характер причинных связей носит тот же нездоровый характер, ибо там основание и следствие вовсе не адекватны причине и действию.

Для мира второго приближения как бы существует другой, свой здравый смысл, иной, чем для мира наивного реалиста, воспитанного на показателях внешних чувств. Обычные «здоровости» здравого смысла, пригодные для мира первого приближения, там, в мире второго приближения, обнаружатся как нездоровости или как нелепость.

Рассудку, которому приходится иметь дело с этим двоемирием, с миром науки и миром наивности, и вмещать в себя два здравых смысла, из которых один неизменно смеется над другим, или во всяком случае загадочно улыбается, глядя на другого, — при таком положении рассудку действительно надо обнаруживать двойкую, а иногда и двойную мудрость, чтобы удержать оба здравых смысла в рамках лояльности. Ему также надо быть дельным софистом, чтобы тот и другой мир признавать за реальность и их несовместимые «здоровости» за реалии. Поэтому мы не должны удивляться, что с развитием научности во многих странах количество потерявших рассудок чудовищно увеличилось: земной Софист не выдержал.

Пряный цинизм как интересное

Что в настоящее время происходит при заигрывании искусства с наукой, особенно при заигрывании с нею литературы, представители которой под видом кающихся пилигримов проникают даже в небеса достижений математического метода. Они берутся быть намного умнее ученых и вырабатывают особого рода пряный цинизм, выступая в роли моралистов. Пряность этого цинизма в том, что они делают вид, что будто они намереваются приделать дно к бочке Данаид морали, заранее зная, что у этой бочки нет и не может быть дна и что их моральный пафос прикрывает только цинизм пустоты. Такой пряный цинизм интересен своей интеллектуальной занимательностью, как своего рода маскарад культуры, когда легкомыслие одевается в домино философии.

Что же происходит с философией? Почему на ней доминирует? И ей ли красоваться на маскараде и интересничать?

Философия занята погоней за наукой, но не в силах ее догнать. Философия делает стремительные выводы, подлаживаясь под новые методы науки, она осваивает ее научные достижения и открытия, разбрасывает на бегу свои предвидения — и все же безбожно отстает от науки. Она ничего не разрешает. Она только волнуется, ужасается, отчаивается и дерзит, и мечется. Экзистенциализм — одно из домино философии — образец такого волнения. В иных случаях философия закутывается в науку, особенно в математику, чтобы стать высоконаучной, но в итоге только задыхается, стесненная своим тесным научным костюмом, который име-

нуется «точным» и в котором она чахнет. Сколько уже таких костюмированных «в науку» философий зачахло в XX веке.

И сколько еще зачахнет!

Что же случилось с философией и с ее искусством мыслить? В погоне за наукой она потеряла «абсолют», свой высший познавательный инстинкт, тот абсолют культуры, которому имя «дух».

Мне незачем продолжать, так как этим все уже сказано.

О смене интересного

Существуют ли законы смены интересного? Не рождаются ли новые интересы в связи с возникновением новых вещей, новых открытий, новых методов, новых целей, в связи с возникновением нового типа человека. Эти новые интересы создают и новое «интересное». Такое новое интересное создается в силу нового содержания, которое вкладывают в человека новые им поставленные цели и требования как к себе, так и к другим, причем эти новые цели и требования могут возникать не в силу духовной потребности, а в силу общественного (или государственного) внушения (суггестии) и могут быть результатом обезличенности, принявшей типажный характер.

Тогда может возникнуть даже такое особого рода «интересное», как, например, восприятие полной «обезличенности» как лица и даже как яркой «личности», подобно тому, как иногда глупость, выраженную в духе эпохи, котируют как нечто «умное», или когда нечто насквозь фальшивое и «лицемерное» котируют, как «глубоко правдивое» и такая «глупость» и такая «фальшь» этим-то именно и интересны (то есть они нечто «интересное»).

Конечно, корни такого переворота в содержании «интересного» можно искать в социальных сдвигах: в возникновении новых общественных формаций, в глубочайших переворотах истории и науки, но при этом все же следует помнить, что подобные случаи бывали в тысячелетиях и веках не раз, что это, так сказать, типовое явление в истории, ибо глупость не раз предъявляла права на высший ум и «подлость» не раз предъявляла права на то, чтобы быть мерилом честности и благородства, и если такое явление и становилось для очень многих, даже для большинства чем-то «интересным», то все же далеко не для всех, ибо в итоге историческая оценка воздаст должное этому «интересному» феномену.

Казус XX века. Живопись абстракционистов как «новая» этика

Живопись абстракционистов, в сущности, искусство антиформы: оно выступает против чувственных форм эвклидова мира — мира первого приближения, как бы против обманов и иллюзий зрения и осязания, против наивности непосредственного восприятия человека. Оно как бы претендует быть, слепо для себя, каким-то научным искусством, искусством мира второго приближения — мира математических формул, колебаний, параболического пространства, мира телескопов, установленных на булавочную головку и тончайших приборов, то есть мира, далекого от чувственного вооруженного глаза. Это новое искусство, несчастное, но заносчивое дитя последнего слова технической цивилизации, прогресса, сверхчеловеческих скоростей и бесконечного микрозотеризма вещи и стихий. Отвернувшись от эстетических иллюзий материи и духа, именуемых «культура и природа», то есть отвернувшись якобы от лжи чувственного мира и его лживых обольстительных образов, его новое «искусство» тайне представляет живому миру чувств моральное обвинение в обмане, иначе говоря, в грехе и бессовестности, как будто научный мир второго приближения такой совестью обладает. Подражая прогрессу точных наук, превращаясь неожиданно для себя в якобы научное искусство, передающее скрытую истину, искусство абстракционистов забывает, что в аспекте формы искусство и наука антиподы и что научность для искусства смерть. Такое искусство, словно оно искусство формально-математического мира, одевается в искусство научных понятий и становится миром аналитически разложенного смысла, вместо того чтобы являть воплощения многопланного смысла реальности. Эти воплощения смысла реальности как художественные образы всегда суть скрытые синтезы, которые эстетически воспринимаются нами отнюдь не как статика, а как вибрация смысла, как многомыслие, передающее многопланность замысла. В подлинно художественном произведении столько внутреннего движения, что оно вовсе не нуждается в показе движущихся линий или двигательной обесформенности формы или в показе голого ритма и чистой кинетики без плоти и духа, а лишь как нечто математическое. Очевидно, «научная» живопись абстракционистов не понимает самое себя. Желая быть искусством, она со своей научной совестью, узурпированной от точных наук, предстает перед зрителями как инородное искусству антиискусство, которое обманывает себя мечтой, будто опираясь на научный глаз среди искусств может возникнуть искусство запечатленных мигот и миганий, то есть искусство антихудожеств. Я хотел бы себе представить абстракциониста, который воспылал бы жела-

нием иметь абстракцию или проекцию вращающегося винта в качестве возлюбленной, забыв, как глубоко Фауст был разочарован даже прекрасным призраком Елены.

Это новое «искусство антихудожества», вступая в борьбу с художественным реализмом, в сущности вступает в борьбу с воображением, с имажинацией, а не с устарелыми и дурными вкусами и не со статической и кинетической фотографией вещей — с натурализмом. С ним оно в слепоте своей, не зная о том, фактически дружит, а не воюет, так как оно само, это искусство антихудожества, является тем же натурализмом — только во втором приближении: через линзу и физико-математическую формулу. Оно вступает в борьбу с самим инстинктом культуры, создавшим искусство, подстрекаемое к этой борьбе чуждой искусству научной совестью — требованием истины там, где место красоте. Здесь перед нами одновременно трагический и юмористический случай, когда техника, упиваясь своей мощью победителя, предьявляет свои права и на совесть в лице искусства. Оказывается, искусство абстракционистов есть скрытый бунт научной совести интеллекта против эстетического чувства и интуиции воображения. Эта совесть с торжеством в уме и с отчаянием или с пустотой в сердце, как некий Савонарола научности, переодетый в Савонаролу искусства, набрасывается на волшебную игру света, красок и форм «живой жизни», на воплощении воображения, имея втайне этическую подоснову своему бунту: бунт совести. Это новое искусство, втайне для себя, требует новой этики, этики научной истины, против якобы мнимой, теперь антинаучной, этики чувств, как будто этика и совесть подчинены отвлеченному разуму («ratio») и могут быть «научными». Как это ни обидно, но притязания абстракционистов, прикрывающие притязания победительницы Техники, напоминают притязания обезьяны на красоту. Можно сказать, что распространяющаяся в нашу эру скоростей со все усиливающейся быстротой по всему миру болезнь обезьянничания, как досадный рефлекс общего обезличивания, распространилась и на искусство. Искусство захотело быть обезьяной науки, хотя сама наука над этим только смеется. Но для того, чтобы обезьяна науки восторжествовала, в человеке должно умереть воображение и вместе с ним никогда не покидающий воображение поэт.

Итог

В итоге огляда написанных страниц об интересном мы увидим, как явно в них воплотились обе изначально выставленные темы: интересное-как-влечение и интересное предмета. Они сами собой объединились на почве воображения, следуя той спонтанной логике, которой оперирует воображе-

ние, как наш высший инстинкт культуры. Проблема «интересное-как-категория-эстетики» потребовала особого раскрытия. Она относится к кругу законов или энигм (загадок) имагинативной эстетики вообще и вовлекает в нее «интересное» независимо от всей проблемы «интересное» в целом, как она представлена в моем вкусе.

Моим отрывочным изложением проблема интересного далеко еще не исчерпана. Она только намечена, как намечен путь человека к звездам. «Интересное» и не может быть исчерпано, как не может быть исчерпана жизнь и как не может быть исчерпано чувство и богатство воображения человека. Сама жизнь — «интересное». И даже «неинтересное» жизни может стать внезапно «интересным» в силу мирового закона метаморфозы, которому подчинено и творческое воображение мыслителя. Надеюсь, что начатый мной Опыт размышлений над «интересным» найдет продолжателей среди тех, кто проникнет в мое понимание философии-как-искусства — но искусства особого.

СЕКРЕТ АВТОРА

(«Штосс» М. Ю. Лермонтова)

1

В 1841 году в городе Санкт-Петербурге у графини Е. П. Ростопчиной¹, в кругу тридцати избранных гостей, при запертых дверях, в обстановке таинственности, Лермонтов перед самым отъездом на Кавказ прочел первую главу «какой-то ужасной истории».

Лермонтов обещал четырехчасовое чтение нового романа под заглавием «Штосс» и подготовил слушателей к таинственности его сюжета. Чтение продолжалось всего пятнадцать минут. Дальше в огромной тетради оказалась белая бумага. Загадочная повесть так и осталась неоконченной. У зрителей создалось впечатление: «Неисправимый шутник Мишель опять пошутил по-Лермонтовски».

Что же это за «ужасная история»?

Читатель знает: «У графини Ростопчиной вечером Лермонтов прочел так называемый «Отрывок из начатой повести», которая открывается словами: «У графа В... был музыкальный вечер»».

Лермонтов умышленно мистифицировал своих слушателей, т. е. будущих читателей, но несколько иначе, чем думала Е. П. Ростопчина. Задуманный эффект удался. Отрывок приняли за *начало* «ужасной истории».

С романами «ужаса» вроде черного романа г-жи Радклиф, со страшными историями о привидениях, об оживающих портретах, с гениальным «Мельмотом-Скитальцем» Матюрена слушатели были знакомы. И они приняли «Отрывок» автора «Героя нашего времени» за такую же «страшную историю» с привидениями. Мог же Гоголь написать «Страшную месть»! Да и его «Портрет»!.. Мог же Пушкин в «Пиковой даме» явить призрак графини!..

Иной читатель подумает: Лермонтов не закончил повести потому, что он и не мог бы ее закончить.

Но иной читатель взглянет попристальнее в текст и задумается над тем, в каком плане написана повесть: в оккультно-спиритическом, психо-патологическом или романтико-реалистическом? Или во всех трех планах одновременно, и надо только суметь прочесть этот триединый план?

¹ Ростопчина пишет: «У нас». Вероятнее всего, чтение происходило на квартире Карамзиных.

Странная игра образами наблюдается в этом отрывке повести: какие-то одноименные триады: троякий «Штосс» — титулярный советник Штосс, он же домовладелец, карточная игра «штосс» и ночной гость, привидение «Штосс»; троякий образ идеальной красавицы — образ Минской, эскиз женской головки кисти Лугина и ночной фантом за плечом Лугина, мираж.

Но разве это не один и тот же образ в трех вариантах?

Троякий мужской образ: портрет шулера на стене, рисунок головы старика, сделанный Лугиным, и старичок, ночной гость. Разве это не один и тот же образ?

Дальше также какие-то триады: *середа* — надпись красной краской на портрете игрока; *середа* — день появления ночного гостя; урочный день игры в штосс — все та же «середа».

Триада воздушности: воздушный идеал женщины-ангела; воздушный банк ночного гостя; неземное видение (фантом).

Три неудачливых жильца «проклятой» квартиры номер 26, в которой они поселяются, но откуда вскоре уезжают: полковник, уехавший в Вятку, барон, который умирает, и обанкротившийся купец.

И повсюду что-то *неясное*, неопределенное, неуловимое и тягостно-неприятное: и в картинах художника Лугина вообще, и в эскизе его женской головки в частности, и в линии рта на портрете мужчины, и в первоначальном образе видения-фантома.

Так и характеризует *сам* автор.

И у читателя и в мыслях затеснятся вопросы.

Что это за загадочный ночной гость, кто он, этот Штосс?

И действительно, кто же этот ночной гость: привидение, или галлюцинация, или живой человек?

Что это за неземное видение: фантом или тоже галлюцинация?

Ведь не может быть, чтобы так описывали земную телесную женщину? Несомненно перед нами нечто от Гофмана, от Матюрена. Это фантастика!

Современный читатель знаком с «Портретом» Гоголя и «Кошмаром» Ивана Карамазова Достоевского. Литературный прием «сон во сне», даже *сон во сне* в квадрате для него не новинка.

Не приснилась ли художнику Лугину, герою «Отрывка», вся эта штоссиада?

Вот Иван Федорович Карамазов в романе Достоевского сам признается, что «бывают сны... но они не сновидения, а события наяву: я хожу, говорю и вижу... а на самом деле сплю». Это кошмар. Достоевский в романе так и озаглавил одну главу: «Кошмар Ивана Федоровича». Автор не морочит читателя. У него есть здесь свой «секрет» — секрет черта, но это моральный и тонко метафизический секрет, которым

он сладострастно истязает читателя, однако это никак не секрет сюжетной ситуации. В сюжете романа явно дан кошмар. А ведь Достоевский позаимствовал кое-что из «Отрывка» Лермонтова. Значит и у Лермонтова кошмар? сон?

И впрямь, герой «Отрывка» Лугин то забывается сидя в кресле, то бросается на постель, то засыпает. В день переезда на квартиру вечером в понедельник Лугин «лег в постель и заснул». Во вторник он бросился в постель, как раз перед приходом ночного гостя, и заплакал. После ухода гостя на слове «понимаю» он заснул в креслах.

Быть может, автор и хотел навести читателя интереса ради на ложную мысль: да не снится ли это все Лугину? Но промежуточные и дальнейшие события: перевозка мебели и картин, игра на шарманке, рисование головы старика, продажа Лугиным мебели, замечания автора, что Лугин часто «не обедал» — со всей очевидностью показывают, что эти события не сон во сне, а явь. Да и в варианте чернового автографа автор отмечает, что *эту ночь* «Лугин уже после ухода гостя спал крепко и спокойно, только утром у него болела голова...» Следовательно, происшествие задумано не как сон. Это не кошмар!

Нам остается только предположить, что Лугин после разговора с Минской на вечере никуда не ходил, а сразу, заболев белой горячкой, сам в бреду сочинил фантастическую повесть, даже число дней присочинил, целых тридцать, проведенных им в номере 27; и то обстоятельство, что он «похудел и пожелтел с лица», Лугин тоже присочинил.

Но повесть *сочинил* все-таки Лермонтов, а не Лугин, и Лермонтов увидел своего героя с *желтым* лицом, а не герой повести увидел самого себя таким, иначе можно предположить, что и у читателя кошмар, и что ему только *снился* «Отрывок» Лермонтова, и что вообще вся жизнь кошмар в энной степени. А раз не *все* задумано как кошмар, так что же это?

2

Вспомним: не заболевает ли живописец Лугин белой горячкой? Не галлюцинирует ли он? Не переходит ли слуховая галлюцинация адреса у Кокушкина моста, который так четко-четко твердит ему на ухо резким дискантом чей-то голос, в галлюцинацию зрительную — в образ старичка с его воздушным банком? Или перед нами действительность, но только осложненная романтической фантазией?

Посмотрим: к психическому расстройству, к галлюцинациям героя повести, к его маниакальной идее выиграть «воздушной банк» автор как бы подготавливает читателя общей характеристикой Лугина как «поэтического создания», у

которого опыт ума не действует на сердце, как человека, одержимого фантастической любовью к воздушному идеалу, любовью весьма *вредной* для человека с воображением.

Эта выдуманная фантастическая любовь Лугина порождена маниакальной идеей — идеей Лермонтовской: самовнушением, что он безобразен и потому женщина безотчетной истинной любовью его любить не может, и более того, что он не достоин такой любви. Последняя мысль навязчиво преследует его. Она мучительна и несносна. От нее страдает его самолюбие. Она довела его до ипохондрии, от которой он лечился три года в Италии, но не вылечился. Признаки постоянного и тяжелого недуга явны на его лице. Он ищет спасения в искусстве, в живописи. Он истинный художник, но в его картинах дышало всегда какое-то *неясное*, но тяжелое чувство (горькая поэзия!). Очевидно, все это следствие неотвязчивой мучительной мысли.

Экспозиция психического заболевания дана в «Отрывке» открытым признанием Лугина красавице Минской: «Знаете ли... что я начинаю сходить с ума». Затем следует рассказ о звуковой галлюцинации адреса у Кокушкина моста. Затем дано нарастание психических и физиологических признаков болезни: все лица ему кажутся желтыми, но только лица (впоследствии он и сам ужасно желтеет). Шаги его неровны. Он рассеян. Он мечется по комнате, испытывает небывалое беспокойство, будто чего-то ждет. Ему хочется плакать, хочется смеяться. Его охватывает покаянное настроение, отчаяние. Ему больно, тяжело.

И тут появляется ночной гость.

Лугин сжимает кулаки. Он готов пустить в гостя шандалом (навязчивое сходство с кошмаром Ивана Карамазова, не желающего признать реальности черта!). Его мысли мешаются. «Это несносно» — говорит он.

Фигура старичка — ночного гостя — ежеминутно меняется. Состояние мучительное. Границы реального и нереального для сознания утеряны. Он хочет бороться с сверхъестественным, нереальным, но как с чем-то вполне допустимым, реальным.

«...Если это привидение, то я ему не поддамся» — подумал Лугин. (Снова нам вспоминается Иван Карамазов и черт — борьба сознания с галлюцинацией).

Он как бы испытывает реальность привидения. «...Я, — говорит Лугин ночному гостю, — вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!.. Я поставлю клюнгер (золотой. — Я. Г.), не думаю, чтоб водились в вашем воздушном банке». Оказалось, что «воздушный банк» как ставка при карточной игре существует в самом прямом смысле и что он совместим с тяжестью золотой монеты: игра идет на нечто реальное, т. е. на клюнгер (ставка Лугина), и на нереальное, т. е. на видение-фантом (ставка ночного гостя).

Равновесие разума как будто нарушено, хотя все до мельчайших деталей продолжает носить характер действительности. Лугин раздражен проигрышем до бешенства. Он бросает вызов гостю: «Завтра или никогда». Кровь стучит в голову молотком. Он повторяет: «Однако ж я не поддался ему!.. Он у меня не отделяется». Лугин как бы сознает свое сумасшествие: «что я за сумасшедший!» И в то же время улавливает несомненное сходство гостя с портретом, висевшим в соседней комнате. Он что-то понимает: «А, теперь я понимаю».

Как будто планы портрета и гостя совместились.

Первое посещение ночного гостя он от всех скрывает. Лихорадочно ждет его вторичного посещения. Глаза старичка его магнетизируют так, что он ослоненел. Слова и мысли его путаются: «Что бишь я хотел сказать! — позвольте, — да!.. я принимаю вызов (снова вспомним Ивана Карамазова! — Я. Г.). Я не боюсь...».

Но его рука дрожит. Его охватывает недуг. От чего? От того, что на вопрос: «Как ваша фамилия?» — ему послышался ответ: «Штосс» (хотя гость произнес: «Что-с?»). Он испугался Штосса, испугался вторичной реализации своей слуховой галлюцинации, т. е. адреса на Кокушкином мосту. Значит, Штосс существует. Значит, Штоссу принадлежит дом, в котором поселился Лугин. Значит, это действительно. Значит, Штосс — фамилия старичка! Следовательно, старичок тоже действительность.

То, чего Лугин боялся, идя по услышанному адресу, свершилось: ирреальный мир стал миром реальным. Больше сомневаться не в чем. И разум как будто без оговорок вступает в этот реальный мир ирреального.

3

Теперь читатель вправе спросить: не происходит ли перед нами на фоне игры художественными образами и звуковыми омонимами усложненная метаморфоза образов в больном сознании художника Лугина?

Не превращается ли фамилия неведомого титулярного советника Штасса, владельца дома у Кокушкина моста, впервые прозвучавшая в ушах Лугина, в фамилию действительного домовладельца дома Штосса, затем в карточную игру «штосс» и, наконец, в образ старика, якобы по фамилии Штосс (возникшей из вопроса: «что-с?», услышанного Лугиным как Штосс)?

Ведь и самое заглавие романа, или повести, по свидетельству Ростопчиной, «Штосс».

Не превращается ли образ красавицы Минской, со сверкающим бриллиантовым вензелем на плече в рамке черных

волос и черного платья плюс сияние мысли на ее бледном лице, через промежуточный образ-эскиз женской головки воздушного идеала, созданного Лугиным (женщины-ангела), — не превращается ли этот удвоенный образ Минской и женщины-ангела в воздушно-неземное видение, в женскую головку, сияющую над плечом Лугина на темном фоне стен комнаты во время игры в карты, в фантом?

Не превращается ли образ портрета мужчины в бухарском халате (он полосат!), с большими серыми глазами, с неуловимым изгибом рта и с золотой табакеркой необыкновенной величины, при посредстве опять-таки промежуточного образа-рисунка головы старика, сделанного Лугиным, в образ ночного гостя, старичка в таком же полосатом халате, с теми же серыми глазами, с сжатыми губами, умеющими так насмешливо улыбаться?

Мысль заманчивая. Слуховая и зрительная галлюцинации психологически обоснованы и мастерски проведены автором даже в деталях.

Но зато как реальны эти мелкие детали.

На ногах ночного гостя хлопают туфли, с печи на пол сыплется штукатурка, двери скрипят, отворяются и затворяются, из темной комнаты веет холодом. Фигура старичка двигается, вздыхает, кашляет, приседает, насмешливо улыбается, говорит, мечет карты и забирает золотые монеты (кстати, все состояния Лугина): недаром золотая табакерка на портрете мужчины такой необыкновенной величины.

Но разве псевдореальный черт Ивана Карамазова в одежде русского джентльмена был менее реален? Тогда что же это, недоумевает читатель, только галлюцинация или это отчасти и действительность? только псевдореальность или реальность, осложненная бредом, кошмаром? Допустим, что это псевдореальность, но для чего же тогда одновременно с этим перед нами налицо романтические аксессуары страшных рассказов с привидениями? Ведь они тоже реальны в «Отрывке».

Перед нами *проклятая квартира*, в которой никто не живет. Еще до переезда на квартиру почти всех ее нанIMATEлей постигает несчастье: полковника перевели, барон умер, купец обанкротился.

Ночной гость появляется после *полуночи* — в установленный для привидений час. Ночной гость проходит сквозь запертые двери, причем только что скрипевшие двери вдруг *беззвучно сами* отворяются.

Фигура ночного гостя поминутно изменяется: она становится то выше, то толще, то почти совсем съезживается.

Она — «мертвая фигура». Ее глаза смотрят то прямо без цели, то пронзительно сверкают по-мильтоновски, то магнетизируют.

По обычаю темной силы каждый вечер проводится только одна талья в штосс.

И разве сам Лугин не принимает сначала гостя за привидение?

И разве сам автор не говорит о нем, о ночном старичке, как о чем-то безличном: «Оно» («Оно покачало головою») и даже как о чем-то будто не вполне телесном: «Под халатом вздохнуло». А в варианте «Отрывка» вместо «Глаза страшного гостя» стояло: «Глаза привидения».

И все же старичок не привидение. Лермонтов мистифицирует читателя якобы спиритическим планом повести. Прием вульгарного введения в фабулу привидения как такового во вполне бытовом плане повести, рядом с дворником, чужд Лермонтову. Равно чуждо ему и введение скрытого Deus ex machina, введения борьбы бога с дьяволом, как это практикует Гоголь в «Портрете», да и вообще введение в житейскую обстановку, если это не легендарный мир, сверхъестественных сил как прямых участников действия.

Однако все мнимое сверхъестественное «Отрывка» можно объяснить вполне естественно. В повести сказано, что фигура ночного гостя изменяется. Но она изменяется *от колебания пламени свечи*, вызванного движением холодного воздуха, который проникает через отворенную дверь в темную гостиную. Болезненно возбужденное сознание Лугина могло в первый момент воспринять это колебание пламени свечи как нечто сверхъестественное. Да и чего не померещится при галлюцинации! Да и почему бы автору не мистифицировать читателя, затронув его скрытую суеверную, такую отзывчивую, струнку. Не случайно Лермонтов адресует повесть своему приятелю Арнольди от имени своего далекого средневекового предка, герцога Лерма, если судить по надписи на черновом автографе «Отрывка»¹.

Не случайны слова Лермонтова к читателям (в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени», 1841 года, т. е. года написания «Отрывка»): «Если вы верили в существование Мельмота, Вампира и других — отчего же вы не верите в действительность Печорина?». Стоит приложить к

1 И что же! Не только поэтесса Ростопчина поверила в ужасную историю, написанную шутником Лермонтовым, поверили и литературоведы, исследователи Лермонтова, поверили «в новый род литературного произведения», т. е. в «ужасную историю», в ее фантастически сверхъестественные элементы, в оживающий волшебный портрет, в привидение. С их легкой руки «Отрывок» попал в один ряд с «Эликсиром Сатаны» и «Зловещим гостем» Гофмана, с «Мельмотом-Скитальцем» Матюрена. А некий князь Индостанский закончил этот «фантастический рассказ», намекая, быть может, своим оккультным псевдонимом (Индия!) на оккультный характер повести Лермонтова. И уже рядом с нею стали устанавливать и историю об оживающих фигурах гобеленов, т. е. «Жофруа Рудель и Мелсандра Триполис» Гейне, и «Овалный портрет» Эдгара По, и «Портрет Дориана Грея» Уайльда — целую портретную галерею.

этим словам повесть «Штосс» и их можно продолжить: «Хорошо же, я дам вам Мельмотов, демонических призраков, выходящих из портретов, но выходящих оттуда в останков вашего быта. Я заставлю вас поверить, что это — приведения, что это — адский кошмар, что это — «ужасная история». Поэтому я и посвящаю роман моему прапрапредку Лерме — предку той эпохи, когда Мельмоты бродили по земле».

Но не вините автора, читатель, если это адское привидение окажется вовсе не привидением, а шулером, плутом вашего же арбенинского-казаринского быта. Ведь «наша публика, — пишет Лермонтов, — так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии: она просто дурно воспитана». Это слова из того же предисловия к «Герюю нашего времени».

4

Лермонтов — этот, по убеждению Ростопчиной, «неисправимый шутник» — мистифицирует в «Отрывке» тех же читателей, для которых истинная любовь есть не что иное, как «расстройство мозга или виденье сна».

Лермонтов мистифицирует читателей «привидением» и всеми аксессуарами романтического страшного рассказа, как он мистифицировал слушателей перед читкой романа «Штосс» у графини Ростопчиной. В «Отрывке» налицо галлюцинация, но не совсем галлюцинация: Лермонтов мистифицирует читателей и самой галлюцинацией.

Если соединить запись сюжета в альбоме Лермонтова, заметку из его записной книжки (так называемой Одоевского) и варианты черного автографа «Отрывка», то окажется, что по замыслу повести странный гость — шулер. У шулера разум в пальцах. Очевидно, благодаря этим пальцам он, ночной гость, и выигрывает у Лугина. Карты он приносит с собой. Правда, одно — замысел автора, другое — исполнение. Первоначальный сюжет в процессе творческом мог измениться. Сообщение Ростопчиной, что повесть была начата Лермонтовым только накануне дня читки в кругу тридцати, недостоверно.

Ночной гость не привидение: привидению излишне быть шулером, ибо оно само сверхъестественно и обладает сверхъестественной силой. Галлюцинация его также исключает. Нет предпосылки для этого. Шулерство необходимо только для действительности, для яви. Старичок реален. Игра в штосс реальна.

То что портрет и ночной гость — одно лицо, спорить не приходится. За это говорит их внешнее сходство, установ-

ленное и автором, и самим Лугиным: на ночном госте тот же полосатый (бухарский) халат, у него те же серые глаза¹, тот же выразительный рот. За это говорит и таинственная «середа»: надпись «середа» красными буквами на портрете, приход старика в ночь со вторника на среду и обещание его прийти вновь в «середу». Середа — день игры и день посещения ночного гостя.

Да, скажут, пусть это так, но на портрете изображен сорокалетний мужчина, ночной же гость — старичок.

Однако вспомним: по первоначальной редакции необитаемая квартира с ее роскошным убранством стоит — со слов дворника — так уже лет двадцать. Значит, оригиналу портрета теперь не менее шестидесяти лет — он старик.

Лермонтов в окончательной редакции вычеркнул эту подробность. Зачем? Чтобы сильнее заинтриговать читателя «загадочностью истории», мистифицируя его якобы мистическим, а на деле только психопатологическим планом повести.

У мужчины на портрете пальцы унизаны множеством разных перстней: черточка, характерная для шулера. Явно: старичок, ночной гость, — старый шулер. На портрете же изображен тот же шулер, но лет на 20 моложе.

Если ночной гость в бредовом сознании Лугина — психопатологическая метаморфоза образа портрета, т. е. галлюцинация и только, если ночной гость вышел, как у Гоголя, из портрета, то почему же он вышел старичком? Промежуточный образ — разительно похожая на портрет голова старика, нарисованная Лугиным перед появлением старичка, ночного гостя, — это продолжение той же психологической мистификации, если само рисование головы старика не входит в галлюцинацию, как в кошмар у Достоевского входило мокрое полотенце на голове Ивана Карамазова, оказавшееся погодя сухим и вовсе не на его голове. Но начертание головы старика Лугиным не бред, а явь. Очевидно, что и старичок, ночной гость, тоже не бред, а явь. Лугин играет в штосс со старым шулером, как это предуведомлено в записной книжке самим Лермонтовым.

Есть, однако, в повести загадка более таинственная: «Воздушное видение — фантом».

5

По первоначальному замыслу повести у старика шулера есть дочь (см. записную книжку). И эта дочь в отчаянии, когда старик выигрывает. В конце концов он проиграл дочь.

¹ Серые глаза у портрета по варианту текста «мутны». У старичка они также мутны.

Значит, дочь была ставкой. И у читателя возникает вопрос: если старик шулер существует в действительности, то существует ли в действительности и его дочь? Можно ли отождествлять дочь шулера и «воздушный банк» старичка «Отрывка»?

«Воздушный банк» обозначен в тексте «Отрывка» сначала как «это».

Сперва «это» есть что-то белое, неясное и прозрачное. Оно колыхнется. Лугин вскинул на «это» глаза и с отвращением отвернулся. Затем оно — туманная фигура, подвигающаяся позади старика. Ее формы Лугин рассмотреть не мог.

Затем оно — чудесное и божественное видение, образ воздушной неземной красоты, полный пламенной жизни, сотканный из красок и света, дыхания и мысли вместо форм и тела, крови и чувства. Но это и не пустой и ложный призрак, «потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда», т. е. все человеческое, живое. И это человеческое в образе женской головки склонилось, *сияя*, над плечом Лугина при его до бешенства возбужденном воображении.

Причем опять-таки Лугин бросил на нее только минутный взгляд, он только на мгновение повернул к ней голову — и этого взгляда было довольно, чтобы заставить его проиграть душу.

Автор заверяет читателя, что перед Лугиным была одна из тех чудных красавиц, которую рисует нам молодое воображение — идеал более прекрасный, чем действительность.

Но таков и поэтический идеал женщины-ангела, эскиза женской головки, сделанного Лугиным. Лугин не был доволен эскизом. Идеал не удавался. Теперь видение осуществляло этот идеал. Эскиз головки и видение — один и тот же образ.

Но есть еще нечто в описании видения-красавицы: Лугин почувствовал ее свежее ароматическое дыхание, слабый шорох, вздох невольный и легкое, огненное прикосновение. Отметим, что игра в штосс продолжается целый месяц.

Но каждую ночь *на минуту* он встречает ее взгляд и улыбку, и каждый раз он был награжден взглядом «более нежным, улыбкой более приветливой».

Она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда *освободится от ига несносного старика*; и всякий раз, когда карта была убита, и он с грустным взором оборачивался к ней, на него смотрели эти страстные глубокие глаза... и жестокая, молчаливая печаль покрывала своей тенью ее изменчивые¹ черты.

Вспомним лермонтовскую запись первоначального сюжета: «Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает». Следова-

1 Движение воздуха из соседней комнаты колебало пламя свечи.

льно, замысел и выполнение здесь совпадают, только поэтическое воображение художника странно сочетается с реализмом ощущений.

И здесь читатель вправе повторить вопрос: что же это — фантом? галлюцинация? или живая женщина?

Пусть на мгновение читатель отвлечется от повести. Пусть он вспомнит юношеское стихотворение — исповедь поэта (11 июля 1831 года).

...Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
 Все обольщенья света, но не свет...

 ...но все образы мои,
 Предметы мнимой злобы иль любви,
 Не *походили на существ земных*.
 О нет! все было ад иль небо в них.

Отметим: образ как неземное существо, но позади его все же стоит земное:

...О, когда б я мог
 Забыть что незабвенно! женский взор!
 Причину стольких слез, безумств, тревог!
 Другой владеет ею с давних пор...

 ...но в груди моей
 Все жив печальный призрак прежних дней.

И этот незабвенный женский взор, и эти мгновенные «обольщенья света» поэт переносит в свои «таинственные сны».

Пусть читатель вспомнит еще другие стихи поэта (1841 года):

И создал я тогда в моем воображении
 По легким признакам *красавицу* мою
 И с той поры бесплотное виденье
 Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Читатель знает о девятилетней девочке на Кавказе, предмете любви десятилетнего мальчика Лермонтова, знает и о Вареньке Лопухиной. Поэт сам рассказывает о своей первой любви:

«...Это была страсть, сильная... это была *истинная* любовь: с тех пор я еще не любил так... Я *не знаю*, кто была она, *откуда*... люди... подумают, что я *брежу!* не поверят *ее существованью*... о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!...».

Пусть читатель опять вернется к стихотворению-исповеди; поэт знает, что так до конца любить вредно для «человека с воображением»:

Я вижу, что любить, как я, порок,
 И вижу, я слабей любить не мог.

Но опять-таки в жизни люди думают иначе: многие не верят в истинную любовь. Для них она

Расстройство мозга иль виденье сна.

Обратим внимание на слова поэта: «Я не знаю, кто была она... подумают, что я брежу; не поверят ее существованию».

Итак, люди подумают, что это виденье сна, т. е. один из тех таинственных снов, в которые поэт уносит мгновенные образы яви и которые иные люди назовут бредом или расстройством мозга.

Чего же еще искать?

Читатель может возвратиться к повести и ее загадкам. Ответ на заданный им себе вопрос: «Что же это?» — подсказан. Досадно, что приходится ставить точку над *i*.

Так вот как! Лермонтов-поэт не знает «кто была она, откуда», эта девочка на Кавказе. Теперь она только неземное видение поэта.

Но и Лермонтов, автор повести, не знает, «как назвать ее» — это видение художника Лугина. И все же называет его в конце концов уже не «это», не «оно», а «она». Теперь неясное *оно* превратилось в *она*, греза стала «лицом».

6

Отметим еще раз, что Лугин ни разу не рассмотрел свой фантом внимательно. Автор подчеркивает, что он только на мгновение оборачивал к ней голову. Да и свидания с ночным гостем были минутными. Ее черты всегда оставались для Лугина неясными, изменчивыми.

Вспомним опять, что в комнате полумрак. Горит одна свеча, и пламя ее колеблется. Вот почему колышется видение, вот почему черты его изменчивы. А вдобавок — затемненное сознание больного, сверхвозбужденного мозга Лугина. Эти мелочи являются задним планом повести, прибереженным для скептиков и здравого смысла. Они как бы говорят: «Вот видите, читатель, и это также можно объяснить: физически, физиологически это вполне материально». Итак, женский реальный образ ранних годов юности Лермонтова превращается силой воображения поэта в «бесплотное видение», в «печальный призрак», в существо неземное, которое он ласкает и любит и вечно носит в душе, в груди. Оно — всецело небо (т. е. идеал, абсолют). Оно существует, есть, но в его существование не поверят. Скажут: это бред, расстройство мозга.

Приложите, читатель, эту схему к Лугину-художнику, автору эскиза ангела-женщины, и тогда откроется, что позади ангела-женщины, позади неземного видения, фантома, стоит земная женщина во плоти — только на этот раз не в

воспоминании, а здесь, рядом, слева, за плечом Лугина, наяву стоит живая дочь старика шулера. Только читателю наивному, верующему в живых Мельмотов, автору надо ее показать как привидение, а читателю скептику, здравому смыслу надо ее показать как галлюцинацию: триединый план повести осуществлен.

Она — дочь шулера, она же — привидение, она же — галлюцинация.

Мы видим, схема повторения образа «Отрывка» в целом типично лермонтовская, и суть дела не в том, чтобы объявить: «Здесь перед нами отголосок образа Вареньки Лопухиной». Все три образа «Отрывка»: образ воздушного видения за плечами Лугина, образ женщины-ангела эскиза Лугина, образ красавицы Минской — все эти излучающие сияние образы воображения и действительности, слившиеся в нечто единое, заволокли в больном, возбужденном, бредовом сознании Лугина образ реальной, живой рядом стоящей женщины, быть может отраженный в зеркале. А тут еще таинственность всей обстановки ночного визита в полночь, а тут еще фабульное представление — роковая квартира номер 27 и предчувствие. И вот живая женщина, дочь старого шулера, предстала перед героем повести как существо неясное, божественное, осиянное, как романтический идеал (абсолют) воображения и вместе с тем как печальный призрак пленницы демонического старика, как видение, поставленное на карту привидением.

Читателю известно, что сюжет отрывка — проигрыш красавиц в карты — сюжет типично лермонтовский («Казначейша»). И вообще, хотя сердце поэта и не лежало к картам, но строка из «Маскарада»: «Жизнь — банк. Рок мечет — я играю» — его девиз.

Читателю известно: Лермонтов отличается постоянством сюжета. Он неоднократно возвращается к той же теме. Постоянен в своих характеристиках. Переносит мысли, строки из одного произведения в другое. Но он и лукавый мистификатор незадачливых читателей. Остается одно: сожалеться, что в неоконченной повести Лермонтова видение-фантом — дочь старика шулера, живое существо.

И пусть читателя не смущает первоначальное описание видения как чего-то белого, неясного, прозрачного и воздушного.

Не имеем ли мы такое же описание в романе «Княгиня Лиговская»?

Вечер. Печорин у себя в комнате. «...И вдруг ему послышался шорох... хотя он не верил *привидениям*... но вздрогнул, быстро поднял голову — и увидел перед собою в сумраке что-то белое и, казалось, воздушное...» Повторяются все детали «Отрывка»: шорох, привидение, что-то белое, воздушное. Это что-то «белое и воздушное» оказалось не фанто-

мом, а сестрой Печорина Варенькой. И если «что-то белое и воздушное» — живая девушка в «Княгине Лиговской», то это «белое и воздушное» может быть живой девушкой и в неоконченной повести «Штосс».

Есть еще одна небольшая деталь в первоначальной редакции описания портрета: «В правой руке он держал золотую табакерку с миниатюрным портретом молодой женщины...». В окончательной редакции эта деталь — «портрет молодой женщины» — выпала. Вместо этого сказано: «...он держал золотую табакерку необыкновенной величины». Думается, этот миниатюрный портрет и был портретом дочери мужчины на портрете. Портрет молодой женщины, т. е. дочери, должен был служить в повести по первоначальному замыслу прообразом-стимулом воздушного видения. Он выпал, так как автор понял несообразность его введения: ведь с тех пор прошло 20 лет.

Через 20 лет молодая женщина будет уже не столь молодой. И поэтому ее роль стимула для создания фантома автор передал эскизу женской головки (Психеи), нарисованному Лугиным.

7

Скажут: миниатюрный портрет мог быть и портретом возлюбленной. Но что бы он тогда символизировал?

Процесс тройной метаморфозы еще не закончен. Будет и обратный процесс.

Лугин галлюцинирует, но не до конца. Его бессознательная предпосылка: в бреду нечто ирреальное возможно как реальное, т. е. сверхъестественное возможно как естественное. Ведь сбывшаяся галлюцинация — дом Штосса и сам Штосс — существует. Слуховая галлюцинация оказалась действительностью. А раз так, тогда возможен и фантом как действительность и даже нечто большее, чем фантом.

Правда, разум борется с сверхчувственным, с безумием. Как иначе объяснить отвращение от видения, которое почувствовал Лугин, чуть только он вскинул на него глаза. Та же борьба с безумием скрывается за словами: «Это несносно!», «Я не поддамся». Чему? Безумию. Ночной гость — безумие. И тем не менее Лугин поддается безумию. Он говорит самому себе: «Однако я не посмотрел хорошенько на то, что у него в банке!.. верно что-нибудь необыкновенное!».

Конечно необыкновенное!

Душа Лугина и его возбужденное до бешенства воображение ждет и ищет необыкновенного. В сознании живет мучительная маниакальная мысль: женщина меня любить не может. В воображении живет воздушный образ женщины-ангела, живет образ красавицы Минской, которая не могла

не «произвести впечатление на человека с воображением», живет образ эскиза. Все это сливается в образ видения-фантома, той неземной женщины, которая скажет ему: «Подожди, я буду твоею, во что бы то ни стало: я тебя люблю».

Не происходит ли перед нами постепенная материализация этого воздушного образа-фантома, постепенное превращение бесформенного в форму, смутного видения в осязаемую женскую головку, все более и более выразительную и осязаемую, т. е. превращение воздушного банка в действительность — живую женщину.

Этот мотив превращения бесплотного видения, ангела-женщины в живую женщину, эта обратная метаморфоза уже дана Лермонтовым в его юношеской трагедии «Люди и страсти».

Герою трагедии Юрию снится божественный ангел-утешитель... *Неизъяснимым* взглядом этот ангел обновил скорбную жизнь Юрия, чтобы наяву упасть в его объятия живой трепещущей девушкой — его кузиной Любовью. Это она блистала (опять мотив сияния) в чертах ангела сновидения, и это она, теперь живая, наяву, говорит ему то люблю («скажи и ты: люблю»), которого так жаждал Лугин. В трагедии Юрий умирает в объятиях любимой. Он отравился.

Обратная метаморфоза — материализация фантома, воздушного видения — намечена и в «Отрывке». В нем дан синтез двух явлений — превращение живой девушки в видение и превращение видения обратно в живую девушку, в дочь шулера.

Но эта обратная метаморфоза есть одновременно и катастрофа. Там, в трагедии, умирает Юрий, здесь же, в повести?.. Поставим пока знак вопроса.

Постепенная как бы материализация воздушного образа красавицы «Отрывка» сопровождается как бы дематериализацией самого Лугина: он худеет, желтеет, теряет все свое состояние — золото, свое материальное богатство, ради видения, ради нее, весь отданный одной маниакальной идее: играть, пока не выиграет ее. И чем больше он теряет, тем все отчетливее, реальнее, материальнее и эротичнее становится ее образ — образ фантома: «В ее глазах появляется страсть жадная...».

Выигрыш воздушного банка стал целью жизни Лугина, и мы знаем, что по первоначальному замыслу Лермонтова Лугин выиграет: дочь шулера, воздушный идеал воплотится в живую девушку.

Конечно, читатель догадывается: эта мистическая игра в воплощение духовного идеала в живое существо — ответ на «Портрет» Гоголя. Но это одновременно и ответ Пушкину на «Пиковую даму».

Лермонтов мистифицирует читателя образом *привидения* и всеми аксессуарами романтики, так называемых «страш-

ных рассказов». Но одновременно он мистифицирует читателя *галлюцинацией*, вуалирующей действительность, т. е. реальность происшествий. Он мнимо пользуется с показной нарочитостью приемами, применяемыми Гоголем в его «Портрете», но без вмешательства потусторонних божественных и адских сил. Лермонтов обосновывает эти приемы иначе: психологически, самовнушением героя, маниакальным самоубеждением Лугина в том, что он не может быть любим женщиной, откуда и возникает у Лугина страстная жажда такой любви, и эта жажда силой бредового воображения художника преобразует земной образ женщины в неземное видение, в фантом, обещающее ему такую любовь. Но можно предвидеть, что в финале неземное видение вновь перевоплотится в земное существо и тогда роковая развязка неминуема¹.

8

Продолжаем анализ. Если ночной гость не привидение и не только галлюцинация, если он реальное живое существо, то каким же образом попадает он в квартиру к Лугину? И не он ли есть тот таинственный Штосс, владелец дома, в котором снял квартиру Лугин?

Как известно, дом куплен недавно новым его хозяином Штоссом у купца Куфейкина. Доска на воротах дома совершенно новая. Фамилия Штосс на ней не значится. Сам он здесь не живет. Где живет Штосс — дворнику якобы неизвестно: «А черт его знает», — отвечает дворник на вопрос Лугина. По варианту черного автографа дворник нового хозяина еще ни разу не видал. А служит он в этом доме много лет. Квартир в доме не мало, раз «номер» квартиры Лугина 27. Живут в доме многие жильцы. Не живет ли здесь и некий шулер с дочерью?

Читатель помнит: после первого посещения ночного гостя Лугин в волнении говорит сам с собой: «А как похож на этот портрет!.. ужасно, ужасно похож! — а! теперь понимаю!»

Что же понял Лугин? Он понял, что ночной гость и мужчина, изображенный на портрете, одно и то же лицо. Значит, квартира, где висит портрет с изображением муж-

1 Не могу не поделиться еще одной загадкой, подсказанной мне картиной художника Бехтеева В. Г. «Штосс». Ночной гость и Лугин за столиком заняты игрой в штосс. На столике свеча. Дверь в соседнюю комнату распахнута. Оттуда проникающий холодный воздух колеблет пламя свечи. Над столиком висит овальное зеркало. В нем отражаются фигуры играющих, колеблющееся пламя свечи и смутное видение-фантом. В тексте «Отрывка» видение названо призрачным. Лугин видит в зеркале голову девушки вместе с ореолом вокруг пламени свечи. Поэтому голова как бы в сиянии.

чины с табакеркой, — его квартира. Здесь он жил, а может быть, живет и сейчас. Но где?

Вспомним: комната, занятая Лугиным, последняя, крайняя. Дверь из соседней комнаты, гостиной, ведет в переднюю, куда выходят и две другие комнаты квартиры. Перед вторым посещением ночного гостя, ровно в полночь, Лугин запер эту дверь на ключ. Из передней, раз дверь в нее заперта, старичок обычным образом появиться не мог. Появиться он мог только из гостиной, через *потайную* дверь. Потайные двери в старинных домах той эпохи не чудо. Недаром автор отмечает, что у квартиры какая-то старинная, несовременная наружность. В квартире уже давно никто не живет. Замок заржавел. Пахнет сыростью. Она вся в паутине.

Есть еще одна подробность. Дворник в разговоре с Лугиным почему-то дважды пристально посмотрел на Лугина (автор подчеркивает это обстоятельство словом «опять»): первый раз при вопросе Лугина «кто живет в 27 номере?», второй раз вслед за высказанным желанием осмотреть квартиру. Очевидно, старик дворник что-то знает, но скрывает. Что же мог знать дворник? Либо то, что в номере нечисто, что там бродит привидение, но вот нашелся отчаянный или полоумный, желающий его почему-то занять. Либо дворник знает старичка шулера, бывшего владельца 27 номера и по сей час живущего в этом доме, но только секретно. Знает кое-что и про его шашни. Мотив игры с шулером у Лермонтова повторяется: Арбенин годы употребил на упражнение рук, чтобы «передернуть благородно», улан в «Казначейше» предупреждает: «Но только чур, не плутовать». Возможно, что тому лет двадцать, как шулер разорился и теперь скромно живет в доме в ожидании жертвы «середы». Быть может, он даже играет в привидение. Надпись «середи» на портрете входит в эту игру. Тогда ночной гость не Штосс. Лугин принимает его за Штосса. Ночной гость себя Штоссом в «Отрывке» ни разу не именовал. Лугину только слышалось «Штосс». Штосс введен для усложнения интриги.

9

«Отрывок» обрывается на слове: «Он решился». На что мог решиться Лугин? Месяц длится игра в штосс. Состояние Лугина проиграно. Приходится продавать вещи, чтобы поддерживать игру. «Невдалеке минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился». На что? — на преступление? Вряд ли.

Читатель знает: старичок для Лугина существо сверхъестественное, призрак. Хотя мир ирреальный для Лугина — мир реальный, хотя он сам как бы стал на одну доску с

привидениями и играет с упорством Вулича, героя новеллы «Фаталист», однако он понимает, что привидение обладает особой силой и просто выиграть у него невозможно. Деньги делу не помогут: они будут проиграны. На что же он решился?

То, на что он решился, окажется, надо полагать, средством действительным: Лугин выиграет воздушный банк. В записи лермонтовского сюжета значится: «...старичок проиграл дочь, чтобы...». Это «чтобы» смущает. Похоже будто шулер сознательно проигрывает дочь, чтобы... очевидно, избежать разоблачения.

Вспомним: по варианту черного автографа Лугин с самого начала подозревал, что ночной гость его надует. Он подозревает не нечистую игру, а ненадежность ставки старичка: «Что бы это могло быть? Наверно что-нибудь необыкновенное». Пусть слова «наверно надует» выпали из текста «Отрывка», но мысль автора о том, что Лугин не доверяет старичку, не является ли той психологической нитью, которая указывает дальнейший путь фабулы? Автор должен будет раскрыть читателю: старичок — шулер.

Лугин ни разу не выиграл. И мысль, что его надувают, должна была бы привести Лугина к решению раскрыть: обман ли это или не обман? Т. е. привести Лугина к проверке партнера штосса. Тогда и окажется, что привидение — шулер и что божественное видение-фантом — дочь шулера, быть может, его жертва, им замученная, умирающая, вся во власти демонического отца, подобно тому как у Достоевского в рассказе «Хозяйка» героиня вся во власти демонического мещанина Мурина.

Как же это сделал Лугин? Проследил ли он старичка до его потайной двери, обратился ли непосредственно за помощью к видению-фантому или как-нибудь иначе — догадки тщетны. Не следует подозревать, что дочь может здесь играть роль русалки-контрабандистки из новеллы «Тамань». Достаточно того, что идеал окажется земным и что Лугин рухнет со всех его высот на землю без всякого окошка.

Несомненно одно: за свою проверку Лугин расплатится тяжелой ценой. Во всяком случае, катастрофа произойдет после выигрыша воздушного банка, только выигрыш придет слишком поздно.

В записи сюжета есть еще два слова: «Доктор. Окошко». В записной книжке есть неразобранные слова. Два из них читаются: «Банк. Скоропостижно». Если поставить слова в ряд: банк — окошко — доктор — скоропостижно, то навязывается догадка: в припадке безумия Лугин бросился из окна и доктор констатирует его скоропостижную смерть.

На мысль о трагической развязке автор повести наводит читателя высказываниями, что для человека с воображением любовь к воздушному идеалу — любовь вредная, что Лугин,

несмотря на предчувствие несчастья, все же нанимает номер, что любопытство сгубило род человеческий и что таинственность предмета влияет так сильно, что нас не остановит и ожидающая нас бездна. В эту бездну и сорвется Лугин. Будет ли это безумием или смертью героя — читатель не знает, финал он может только предугадывать.

Из трех персонажей «Отрывка» — Лугина, старика шулера и дочери — слово «скоропостижно» может быть отнесено к любому из них. Скоропостижно только умирают. Догадка, что Лугин в припадке белой горячки бросается из окна и разбивается насмерть — путь наименьшего сопротивления для Лермонтова 1841 года.

Да и у читателя возникают возражения. Квартира во втором этаже, выходит на двор. Двор, конечно, не мощен, комнаты на окраине города низкие. Вряд ли прыжок из окна будет смертелен. И к чему тогда сведется роль Минской? Неужели она нужна автору только для завязки повести? Не правдоподобнее ли предположить, что Минская, которая дружески относилась к Лугину и была единственным человеком, кто знал о его слуховой галлюцинации и начинающейся душевной болезни, встревожилась долгим отсутствием Лугина и посетила его. Новый адрес она узнает в его старой квартире. Она, безусловно, заинтригована, услышав: «Столярный переулок, № 27, дом Штосса» — тот самый адрес, о котором говорил ей Лугин. Она могла привести к нему доктора, застав Лугина в белой горячке. Тем более что слово «доктор» в записи стоит перед словом «окошко». И если прыжок из окошка и был, то он не обязательно был бы смертельным.

Слово «скоропостижно» может быть отнесено и к старику шулеру. Тем более что ему предшествуют слова: «У шулера разум в пальцах» плюс слово «банк». Банк держал шулер. Банк и штосс в ту эпоху равноправные игры. Но смерть старика не развязывает узлов повести, даже если сам шулер — маньяк, какой-нибудь состарившийся Арбенин. Остается третья гипотеза: не погибает ли скоропостижной смертью героиня, как погибли черкешенка, Зара, Тамара. А вслед за ней гибнет и герой.

Финал — выиграть ее, «свой абсолют», и тут же умереть — это финал ранней драмы Лермонтова «Люди и страсти» (смерть Юрия).

Не заманчиво ли было для автора пойти по линии наибольшего сопротивления: Лугин выигрывает «воздушный банк», женщину-ангела, и она скоропостижно умирает, подарив Лугину поцелуй смерти. Это в духе поэта Лермонтова (Тамара и Демон). Но вынесет ли это уже потрясенное сознание Лугина? В его руках та, о которой он так долго тосковал, — и вдруг ее переход из ирреальной реальности бессмертного видения, ангела в реальную реальность умира-

ющей женщины и именно в то мгновение, когда она говорит ему долгожданное слово «люблю». В его руках «потерянный рай», труп — и Лугин сходит с ума. Его участь — участь Германна. И как отвечает такой финал словам из записок поэта 1830 года о своей первой любви: «Это потерянный рай, который будет терзать меня до могилы».

10

То что идея портрета шулера в «Отрывке» Лермонтова навеяна «Портретом» Гоголя — также спорить не приходится.

Какова роль портрета в повести? Лугин отмечает: «Странно, что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру!»

В первый же день он садится против портрета в кресло и смотрит на него с утра до вечера.

Он выбирает для своей спальни комнату, где висел портрет, причем автор отмечает этот факт словами: «Надо прибавить, что он выбрал...» — т. е. имейте в виду, читатель!

Перед тем как лечь в постель, он подходит со свечой к портрету и читает вместо имени живописца слово «середа».

Середа — день прихода ночного гостя. Явно интрига ведет свое начало от портрета.

До прихода странного гостя он рисует голову старика и опять, взглянув на портрет, замечает разительное сходство своего рисунка с портретом.

Автор явно указывает читателю, что портрет стимулирует галлюцинацию, т. е. что «Портрет» Гоголя стимулирует самый прием, но указывает на это опять-таки мистификации ради.

Думается, что Лермонтов даже нарочито поддерживает это указание на Гоголя, назвав слугу Лугина Никита. У Гоголя слуга тоже Никита. Трех слуг первоначального текста Лермонтов выбросил из повести. В лице обоих портретов — Гоголя и Лермонтова — дышит нечто «неизъяснимое» (курсив Лермонтова). Опять-таки нарочитость заявления Лермонтова читателям: «Я заимствую у Гоголя», но только роль «страшных» глаз портрета Гоголя играет у Лермонтова «страшный» рот.

В выражении лица, особенно губ дышала такая «страшная жизнь»¹.

Обща Гоголю и Лермонтову и идея «Психеи». У художника Черткова изображена на полотне Психея. У художника

1 Также никакого Мельмота-Скитальца у Лермонтова нет. Он есть у Гоголя. В глаза портрета ростовщика перешла жизнь души ростовщика, и он продолжает жить в портрете и творить адское дело.

Лугина — головка ангела-женщины. Но их роль в развитии сюжета обратная: Чертков отдает Психею, душу художника, за золото, Лугин отдает золото за... ангела-женщину, за Психею, за мечту. Здесь, думается, ключ и к смыслу повести Лермонтова, и к его якобы «явному заимствованию».

Идея «страшного портрета» была уже намечена Лермонтовым в «Княгине Лиговской». В комнате Печорина висит портрет. На нем изображено мужское лицо, написанное, как и у Гоголя, неизвестным русским художником, не осознававшим своей гениальности. «Казалось, вся мысль художника сосредоточилась в *глазах и улыбке*... Глаза... блистали тем *страшным* блеском...» (это еще от гоголевского портрета). Но даже в портрете из «Княгини Лиговской» уже намечается будущий образ шулера из «Отрывка» «...улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая...».

Видение-фантом за плечом Лугина, казалось, ждет с нетерпением минуты, когда оно освободится от ига несносного старика. Это Психея, душа художника, плененная золотом, ждет своего освобождения. Это как бы сам художник Чертков играет с Лугиным в штосс: старичок ставит на карту «ангела», т. е. душу-«Психею» Черткова, Лугин ставит на карту золото. У Гоголя победило золото. У Лермонтова оно будет побеждено.

Этим одновременно дан ответ и Пушкину на «Пиковую даму»: у Пушкина Германн, как Чертков у Гоголя, меняет Лизавету Ивановну на золото.

Призрак старухи графини отвечает мнимому привидению — старичку «Штосса». Безумие героя в финале — тоже сближает оба произведения. Но роль женского образа резко противопоставляет их друг другу.

11

Не подтвердит ли «Пиковая дама» читателю догадку, каким путем проникает старичок шулер к Лугину, — догадку о потаенной двери в квартире № 27? На близость «Пиковой дамы» и «Штосса» указывает и совпадение в схеме построения повести и ее идеи, и сходство отдельных образов, выражений и даже абзацев.

Расположение таких сходств en regard показало бы это воочию. Только читатель оговаривается: не с целью установить заимствования у Пушкина, а только с целью разгадать загадки замысла Лермонтова прибегает читатель к фиксированию параллелей между «Пиковой дамой» и «Штоссом».

«Пиковая дама» дана явно в оккультно-спиритическом плане. Здесь и граф Сен-Жермен — алхимик, выдававший себя за вечного жида, и намек на договор с дьяволом, и

упоминание вскользь о месмеровом магнетизме, и эпитафия из теософа Сведенборга о явлении покойницы баронессы фон В**** (отметим это В****). Наконец, явление самой покойницы графини Германну и ее речь от имени высшей воли, повелевшей ей открыть Германну тайну трех карт под условием женитьбы Германна на Лизавете Ивановне.

И на Германне есть налет демонического героя, действующего как бы во власти неведомых сил, под стать «страшной истории» (характеристика его Томским как лица романтического с профилем Наполеона и душой Мефистофеля и даже, по крайней мере, с тремя убийствами на совести). Это была болтовня, но не совсем. Германн невольный убийца графини. И перед глазами и сердцем Лизаветы Ивановны он предстал как чудовишный злодей с грозно нахмуренным челом, сверкающим взором, с суровой душой и даже поразил ее своим сходством с Наполеоном.

Вместе с тем Пушкин, как и Лермонтов, дает возможность читателю перевести повесть в план психо-патологический — предполагать и «сон во сне», и кошмар с бредом и галлюцинациями. Третьего плана у Пушкина нет, и нет мистификации читателя: у него только «прием», как у Гоголя.

Стимулом психо-патологического плана служит у Пушкина, как и у Лермонтова для Лугина, повышенное воображение Германна и скрытая подавленная страсть, но на этот раз не к женщине, а к игре: Германн в душе игрок.

Читатель может проследить в «Пиковой даме», так же как и в «Штоссе», бегущую ленту нарастающего безумия и болезни героя, но без физиологических признаков. У Германна сильные страсти и огненное воображение. Анекдот Томского о тайне трех карт, которой владеет графиня, сильно подействовал на его воображение и целую ночь не выходил из его головы. Уже во власти воображения, пробуя побороть алчную мечту, бродит он вечером, день спустя, по Петербургу и вдруг очутился перед домом старинной архитектуры. «Чей это дом?», — спросил он у углового будочника. — «Графини ***», — отвечал будочник. Германн затрепетал. Удивительный анекдот снова представился его воображению» (Третий раз отмечает автор слово «воображение»). Ночью Германну снится сон: «...карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев». Во сне он «выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото...». Наутро он снова сам не свой бродит по городу и снова очутился у дома графини. Его мания превращает его в актера. Он блестяще разыгрывает роль коварного обольстителя Лизаветы Ивановны. Зима, ветер, снег, а он, в одном сюртуке, не чувствует ни ветра, ни снега, стоит у подъезда дома графини, чтобы проникнуть туда — к тайне карт, а не к Лизе. Его речь к графине мелодраматична: он взывает к любви, сам чуждый любви. Графиня мертва. Невозвратная потеря тайны, от

которой он ожидал обогащения, ужасает его. Казалось бы, смерть графини должна была бы убить его маниакальную мечту овладеть тайной, но она не убила ее, именно не убила, потому что Германн уже маньяк. И по логике маньяка графиня должна открыть ему эту тайну, ибо это теперь его тайна, даже после ее смерти. Суеверие привело его на похороны графини. У гроба Германну привиделось, что мертвая старуха «насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Он теряет сознание. Перед нами как будто уже начало галлюцинации. После похорон «целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая... он, против обыкновения, *пил* очень много в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино еще более горячило его *воображение*. Возвратясь домой, он бросился не раздеваясь, на кровать, и крепко заснул».

Читатель достаточно подготовлен автором для кошмара с бредом, для галлюцинации. Все последующее может быть сном во сне, как это у Гоголя, хотя сам автор «Пиковой дамы» уверяет читателя в противном: Германн «проснулся уже ночью... Сон у него прошел; он сел на кровать, и думал о похоронах старой графини». Переход от мыслей о графине к ее появлению — непосредственный: неисполнимое желание исполнилось — тайна трех карт в руках у Германна. Эти три карты — тройка, семерка, туз — заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Его сознание суживается: образы внешнего мира принимают формы тройки, семерки, туза. Все мысли сливаются в одну: воспользоваться тайной, выиграть! Но выиграть не «воздушный банк», как это у Лугина, а выиграть банк соника — золото.

Начинается игра. Германн трижды ставит на карту все состояние сразу: дважды выигрывает, на третий раз его настигает возмездие. В психопатологическом плане заслоненный, т. е. смещенный, образ графини отомстил. Он всплыл, заместив образ туза: Германн «обдернулся», он принял за туза пиковую даму. И автор резюмирует свой психопатологический план заключением: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере...»

Если такой синтетический параллелизм двойного одинакового плана — параллелизм развития душевной болезни от преизбытка воображения и подавления страсти, при параллелизме маниакальности идеи «выиграть банк» — еще недостаточен для читателя, чтобы пользоваться правом с помощью повести Пушкина раскрыть замысел повести Лермонтова, подойдем к этому параллелизму аналитически вплотную, не гнушаясь досадными, как будто бы вздорными мелочами.

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере». В 17 номере?

Безумие Лугина разыгралось также в номере, но в номере 27. Именно в номере: меблированная квартира упорно называется «номер». Мелочь. Будем сначала накапливать мелочи.

У Пушкина — графиня и граф Сен-Жермен. Но и у Лермонтова повествование начинается со слов: «У графа В...» Вздор! Мелочь! Так прибавим еще одну: призрак в «Пиковой даме» — старуха, привидение в «Штоссе» — старичок. Пусть это все мелочи. И тем не менее.

«Графиня сидела вся желтая», платье, которое она сбросила, тоже желтое. Лугину все лица кажутся желтыми, и он сам желтеет. Подозрительные мелочи.

Там все три карты выиграли графине соника. Здесь семерка кубен Лугина проиграла: «...и она соника была убита». Отметим слова «соника», отметим «семерку», отметим «убита». «Дама ваша убита» («Пиковая дама»).

Германн следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры. Лугин «с лихорадочным нетерпением дожидался вечера», т. е. игры в штосс. Отметим приказ высшей воли Германну: «в сутки более одной карты не ставить». Мы знаем: ночной гость также проводит только одну талью в ночь! Теперь две сценки.

Одна: Чекалинский (лет 60) — Германн.

« — Позвольте поставить карту, — сказал Германн... Чекалинский *улыбнулся и поклонился*, молча, в знак покорного согласия...

— *Идет!* — сказал Германн, написав мелом куш над своею картою.

— Сколько-с? — спросил, *прищуриваясь*, банкомет...

... *Он стал метать».*

В следующий раз Германн поставил карту, положив на нее свои 47000.

Другая сценка: старичок (лет 60) — Лугин: «Мечите!» —... сказал он [Лугин]... и, вынув из кармана клонгер, положил его на карту. «Идет, темная». Старичок *поклонился... и стал метать».*

Еще одна сценка.

« — Как ваша фамилия?

Старичок *улыбнулся*.

— Я иначе не играю, — проговорил Лугин...

— Что-с? -- проговорил неизвестный, *насмешливо улыбаясь».*

<Вариант сценки: «Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — отвечал старичок, *примаргивая одним глазом*. — Штос! — повторил в ужасе Лугин».> Эти сценки сближает друг с

другом и их общая интонация, и построение, и смысл, и словарь. Это уже не мелочи.

Подведем итог.

У Пушкина в комнате графини висят два портрета: один из них изображал *мужчину лет сорока*, другой молодую женщину. Портрет, изображавший *человека лет сорока*, в «Отрывке» Лермонтова нам хорошо знаком, равно как нам теперь известен и портрет молодой женщины, изображенный на табакерке.

Когда Германн в церкви наклонился к покойнице, в эту минуту ему показалось, что мертвая *насмешливо* взглянула на него *прищуривая одним глазом*. Лермонтов применил оба выражения к ночному гостю, но поочередно, как бы примериваясь. В уже упомянутой сценке: «Что-с? — проговорил неизвестный [старичок], *примаргивая одним глазом*» (между «прищуривая» и «примаргивая» различие невелико: образ один) и тут же стоит «*насмешливо улыбаясь*». Выражение «насмешливо» стоит и у Пушкина.

Эти параллели тоже не совсем мелочь.

После похорон... перед приходом белой женщины «целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Возвратясь домой он *бросился... на кровать...*».

То же произошло перед приходом ночного гостя с Лугиным: *в этот день* «небывалое беспокойство им овладело... он бросился на постель и...».

Приближается момент явления призрака старухи Германну и старичка Лугину.

Германн «проснулся уже *ночью...* было без четверти три... он сел на кровать и думал о похоронах старой графини».

«Около *полуночи* он [Лугин] успокоился; *сел к столу...* и стал что-то чертить... Он рисовал голову старика» (т. е. Лугин задумался о портрете).

Продолжаем сравнение.

«*Через минуту* услышал он [Германн], что отпирали дверь [из сеней]... Он услышал незнакомую походку; кто-то ходил тихо *шаркая туфлями*. Дверь *отворилась*, вошла женщина в *белом платье*».

«...Ему [Лугину] показалось, что *дверь*, ведущая в пустую гостиную [из передней, т. е. из тех же сеней], *заскрипела...* послышался шорох, как будто *хлопали туфли...* *дверь отворялась* сама... в ней показалась фигура...» Мы уже знаем, что возле фигуры старичка колыхалось что-то «белое».

Суть не столько во внешнем словесном сходстве, сколько в схеме построения сюжета и переживаний героев, в психологической канве и узоре на ней. Это подмаргивание или прищуривание глаз, это насмешливость взгляда или улыбки, это расстройство или беспокойство днем перед приходом призрака. Оба героя, и Германн и Лугин, бросаются на постель, оба ночью садятся — один на кровать, другой к

стола, стимулируемые одинаковыми мыслями. И там и здесь проходят минуты; и там и здесь фигурирует дверь в соседнюю комнату: в одном случае она отпирается, в другом — скрипит.

И здесь и там послышалось чье-то приближение: в одном случае — походка, в другом — шорох, причем, и это самое характерное, и здесь и там шаркают или хлопают туфли — и при приходе, и при уходе.

И наконец, и здесь и там дверь отворилась и перед героями повестей предстало привидение.

Но проследим еще дальше.

Оба ночных гостя явились ради карт, оба действуют «тихо», оба, хлопая или шаркая туфлями, спрятались. Германн слышал как «хлопнула» дверь в сенях, но когда он проверил эту дверь, она оказалась запертой. Лугин же перед вторым посещением старичка «запер на ключ дверь, ведущую в переднюю», однако это не помешало ночному гостю явиться в урочный час, но, очевидно, не через эту дверь, а через другую. То что эта другая, потайная дверь существовала именно в темной комнате рядом со спальней Лугина, на эту мысль наводит читателя потаенная дверь и лестница из темного кабинета, что был рядом со спальней графини. Графиня мертва. Германну надо выйти незаметным из дому. «Я думала провести вас по потаенной лестнице», — сказала Лизавета Ивановна. Она вручила Германну ключ от двери и Германн расстается с нею. Он «вошел в кабинет, ошупал за обоями дверь, и стал сходить по темной лестнице... Под лестницею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу».

Через такую же дверь за обоями где-нибудь за одним из овальных зеркал или в простенке между ними мог входить в свою прежнюю квартиру ночью и старый шулер с дочерью, имитируя привидение, о чем, быть может, знал только старый дворник.

Читатель вправе отстаивать свою догадку о потаенной двери и отвести упрек в фантазерстве, так как сильнейшее и явное воздействие «Пиковой дамы» на «Отрывок» Лермонтова и их сюжетный и лексический параллелизм оспаривать трудно. Только Лермонтов по-своему использовал нарочито заимствованные моменты, ибо тенденция его повести иная, чем у Пушкина. Ведь повесть «Штосс» — ответ на «Пиковую даму», быть может в большей степени, чем на «Портрет» Гоголя.

Быть может, «Пиковая дама» наведет какого-нибудь более проницательного читателя, чем пишущий эти строки, на

счастливую мысль о грядущей роли «окошка» в повести Лермонтова и на более счастливую мысль, чем мысль М. П. Богданова о самоубийстве Лугина.

«Окошко» в «Пиковой даме» есть, и оно играет немаловажную роль в интриге. В окошке дома графини увидел Германн, уже захваченный маниакальной идеей о трех картах, черноволосую головку Лизаветы Ивановны. Эта минута, т. е. «окошко», решила его участь. Через это «окошко» увидела на улице Германна Лизавета Ивановна. Через это «окошко» ведется немой разговор зарождающейся любви. Через это «окошко» Германн как бы гипнотизирует невинную душу Лизаветы Ивановны своими устремленными на нее глазами. Через это «окошко» бросает Лизавета Ивановна первое и второе (увы!) роковое письмо с согласием на ночное свидание в доме графини. Но свиданием с Лизаветой Ивановной роль «окошка» еще не закончилась. Оно сыграет еще роль в другом свидании — в свидании Германна с призраком графини. Перед самым приходом и тотчас после ухода старухи, т. е. дважды, «кто-то с улицы поглядел к нему [Германну] в окошко». Очевидно, поглядел призрак покойницы. Последнее введено не для картинности. Это предупреждение о возмездии.

Итак, два свидания: Германн — Лизавета Ивановна, Германн — старуха. В обоих случаях упор автора на образ «окошка». «Окошко» послужило началом любовной интриги. «Окошко» послужило и в конце как бы началом возмездия за обман.

Вспомним слова покойницы: «Прощаю тебе мою смерть с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...» Германн не выполнил условия, он даже забыл о нем. Ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. И возмездие последовало. И именно момент возмездия отразился в «Отрывке» Лермонтова.

В руках Германна вместо туза — пиковая дама, он обдернулся. Психологический образ графини на мгновение заслонил в его сознании образ туза. Рука и мысль не координированы. В этот момент ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное *сходство поразило его*. «Старуха!» — закричал он.

Когда Лугин нарисовал голову старика, его также «поразило сходство этой головы с кем-то знакомым»: с портретом, значит, и со старичком, потому что старичок «ужасно, ужасно похож» на портрет, и хотя Лугин вместо слова «старик» выкрикнул: «а! теперь я понимаю!» — по смыслу это одно и то же.

Если следовать положению о сюжетном параллелизме обеих повестей, Пушкина и Лермонтова, то может быть брошена догадка, что «окошко» и в «Штоссе» послужило для

развития интриги — для наблюдения и узнавания героини, дочери старого шулера.

«Окошко» фигурирует перед приходом страшного гостя, когда смеркалось. Лугин не велел подавать свеч и сел у «окошка», которое выходит во двор. На дворе было темно, у бедных соседней тускло светили окна. Он долго сидел¹. Быть может, за одним из этих окон Лугин впоследствии тоже увидел женскую головку бедной соседки (кстати, «головка» и у фантома!), быть может, и она увидела его еще до того, как он увидел ее; быть может, не только она увидела его, а увидел его и отец этой головки, старый шулер; быть может, «окошко» послужило Лугину и автору для узнавания «неземного видения» и признания его земным.

Повторяю, пусть более проницательный читатель попытается разрешить загадку «окошка». Но что «окошко» играет в «Отрывке» существенную роль, не меньшую, чем в «Пиковой даме», за это говорит запись этого слова Лермонтовым в его альбоме. Лермонтов как автор взял пушкинское «окошко» на заметку, и не случайно. Здесь все настезь. Здесь не может быть и речи о заимствовании. Здесь речь идет о поединке — об утонченном соревновании двух творческих воображений. Потерял ли исследователь напрасно время на свои размышления о загадочном «Отрывке» неоконченной повести Лермонтова — пусть судят читатели. Быть может, иные из его догадок ошибочны, но он утешает себя тем, что триединый план «ужасной истории» все же раскрыт.

В трех планах развивается повесть «Штосс». И в плане оккультно-спиритическом — для тех, кто верит в живых Мельмотов и вампиров. И в плане психопатологическом — для здравомыслящих и скептиков. И в плане романтико-реалистическом: ибо все фантастические события повести действительны.

И все эти три плана чудной прелестью таланта и силой и тонкостью ума слиты в «Отрывке» в план триединый.

Перед нами привидение и не привидение, галлюцинация и не галлюцинация, действительность и не действительность. Это и есть то, что называется искусством и чем искусство быть должно. Это и есть «энigma», загадка искусства, энigma сложности простоты искусства, когда она раскрыта.

Почему же озаглавлен роман, если доверять Е. П. Ростопчиной, «Штосс»? Это тоже тонкость — тонкость иронии автора.

На недоуменный вопрос читателя: «Что же это?» — автор, в аспекте светского общества неисправимый шутник и трагический мистификатор, отвечает:

«Что-с?»

¹ Так же долго, как долго Германи смотрел на труп графини в ее спальне.

Но читателю слышится: «Штосс».

Никакого Штосса в повести нет. Он здесь не живет.

— А где же?

— А черт его знает!

Но если кому нужен более положительный ответ --- обратимся к Печорину. Есть у Печорина в «Фаталисте» одно признание, что и «он в молодости любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало ему его беспокойное и жадное воображение». И он отдал этому дань.

Но что осталось? — Одна усталость, как после ночной битвы с привидениями.

Такая ночная битва с привидениями и есть поединок Лугина с ночным гостем, и есть «Штосс», и есть трагический поединок поэта с самим собою, и есть Лермонтов, и есть «реализм» поэта Лермонтова во всей мощи и тонкости его романтики.

Но только какой реализм?

Его наименование: «Имагинативный реализм».

ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ АВТОРА

(Достоевский и Кант)

Размышления читателя
о романе Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы»

К 120-летию со дня рождения Ф.М.Достоевского
(1941 г.) и к 75-летию со дня его смерти —
9 февраля 1956 г.

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ МОЕЙ РУКОПИСИ «ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ»

Первые мысли о связи романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» с «Критикой чистого разума» Канта и о великом поединке между Достоевским и Кантом на арене романа, т.е. мысль о втором *авторском* плане сюжета романа наряду с первым, *читательским*, планом — возникли у меня, как наметка, еще в 1919 году, когда я предполагал прочесть на эту тему доклад в «Вольфиле» в Москве. Этот первый весьма краткий набросок моих мыслей погиб в огне во второй половине 30-х годов, когда жертвой огня стали многие из моих основных оригинальных авторских трудов, созданные мною в период 1919-1936 гг. Работа над созданием текста настоящей рукописи «Засекреченный Секрет» была начата мною тотчас после трехлетнего творческого перерыва в 1940 году и закончена мною в 1941 году — к 120-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. В апреле 1955 года я еще раз перечел и проверил текст рукописи и ввел в него мелкие исправления. В этом виде рукопись была мною вновь перепечатана теперь ко дню празднования 75-летия со дня смерти Ф. М. Достоевского и передана 7-го февраля 1956 года в дар Музею Достоевского.

Я.Голосовкер
7-го февраля 1956 г.

ПРЕДВАРЕНИЕ

В моем труде о Достоевском, передаваемом мною читателю, если эта передача совершится, я не собираюсь ни оправдывать, ни обвинять Достоевского, как и не собираюсь ни приспособлять Достоевского к нашей действительности, т.е. его советизировать, ни отчуждать его от нас и наших дней. Достоевский есть одно из высших выражений гения русского народа и всего человечества, и он вернулся к русскому народу и другим народам моей страны, как возвращается из пассива истории в актив истории всякая искусственно отчужденная от человечества истина, если она есть истина. Истины нередко подолгу пребывают в пассиве истории, как бы на хранении, пока не наступает час их возвращения вновь в актив истории — к радости людей. Так случилось и с Достоевским: он снова дома.

Я также не собираюсь рассекать Достоевского на двух Достоевских: на Достоевского-с-плюсом и на Достоевского-с-минусом. Я любил Достоевского, люблю и буду его любить — каков бы он ни был. Я только хочу понять его, насколько мне это дано и попытаюсь бесстрашно проникнуть в тайны его замыслов и мыслей, как бесстрашно он сам проникал в тайны человеческой души и человеческого ума. Он сам, еще в юности моей, научил меня этому бесстрашию проникать в засекреченные секреты творческой мысли, как ум ученого проникает в засекреченные микро-мировые тайны макромира — и в итоге расщепляет атом. Так попытался расщепить атом творческого секрета в романе «Братья Карамазовы» Достоевского и я. Я использую в данном случае только право ученого на раскрытие тайн живого мира. К этим тайнам относится и творческий мир писателя.

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, как страдал Достоевский за человека, за этого *гордого* человека, провозгласившего себя шефом земли и оказавшегося, несмотря на весь свой героизм, для сердца и ума Достоевского только «пробным существом».

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, как, нестерпимо мучаясь за человека, мучил он самого себя и самого человека, героя своих сочинений, и с какой нестерпимой для сердца жалостью и, в то же самое время, с какой безжалостной жалостью ума жалел Достоевский этого бедного, жалкого, несчастного, преступного, бесконечно униженного и при всем этом гордо-прегордого и благородного человека, благородного подчас даже в своей подлости, и подлого подчас даже в своем мятежном благородстве.

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, какая глубокая социальная трагедия порождает потрясающие душу страдания героев, действующих в драмах-романах Достоевского, и где искать причины и пружины, вызывающие исторически эту социальную трагедию нищеты и унижения. Но я впал бы в глубокое заблуждение и совершил бы непростительную ошибку в отношении Достоевского, если бы прошел мимо той «трагедии ума» человека, которая раскрывается в тех же драмах-романах Достоевского и порождает не менее, если не более потрясающие нравственные и интеллектуальные страдания у героев этих романов.

Мой труд посвящен именно этой трагедии человеческого ума, тщетно жаждущего познания всей истины бытия и жизни, абсолютного познания, познания до самого конца и непременно сейчас же, в этот момент, и бессильного этот конец ухватить, невзирая на все успехи своей познавательной деятельности. Перед невиданным зрелищем этой трагедии ума, в романе Достоевского «Братья Карамазовы», зрелища, подобного которому до Достоевского никто еще из мировых художников слова с такой проникновенной силой не создавал, я не мог стоять только со склоненной головой. Я тоже захотел познать — познать засекреченный секрет этого зрелища, этой «трагедии ума», и написал сей труд, как читатель романа «Братья Карамазовы», чтобы передать его другим читателям этого же романа.

*Я. Голосовкер
Февраль 1956 г.*

«Иван из тех, кому не миллион нужен, а кому надо мысль разрешить».

Ф. Д.

1

Читатель романа «Братья Карамазовы» знает, что человеческим судом был осужден за убийство Федора Павловича Карамазова, ввиду формальных обстоятельств дела, старший сын старика — Дмитрий Карамазов.

Читатель знает, что божьим судом — судом совести — был осужден за убийство средний сын старика — Иван Карамазов, который, быть может, предугадывал убийство отца, но не убил.

Читатель знает, что осудил себя и себя казнил физический убийца Федора Павловича, предполагаемый побочный сын старика — Смердяков.

Но читатель знает и то, что физический убийца Федора Павловича Смердяков — является только как бы виновником убийства, что он сам не признает себя подлинным убийцей, а признает подлинным убийцей Ивана.

Читатель знает еще и то, что младший сын старика, Алеша, судья праведный, не признает убийцей ни Дмитрия, ни Ивана, а только Смердякова, — что обвиняемый в убийстве Дмитрий сперва непоколебимо отклоняет всякое обвинение в убийстве отца от Смердякова, а затем поневоле признает его убийцей. Читатель также знает, что Иван, наоборот, долго не признает убийцей Смердякова, а признает убийцей только Дмитрия, и что, услышав в полубезумном состоянии от такого же, как он, полубезумного Смердякова, что убил отца все-таки Смердяков, — объявляет убийцей отца себя, Ивана.

И хотя иной читатель дочитал роман до конца и даже кое-какие страницы перечел, хотя он знает до тонкости все обстоятельства дела, хотя он видел, как Смердяков завертывал на своей левой ноге панталоны, как запуская в длинный белый чулок пальцы, как вытаскивал оттуда пачку с тремя тысячами, теми самыми, которые были предназначены «ангелу Грушеньке и цыпленочку», хотя читатель даже узнал, как Смердяков эти три тысячи передавал Ивану Федоровичу, он все же еще не вполне уверен, что убил именно Смердяков. Он все же как-то недоумевает; его все еще продолжает мучить вопрос:

— Кто же тогда виновник убийства? Кто же, по замыслу автора романа, убил старика Карамазова?

И впрямь, признания, обвинения, самообвинения произносятся в такой бредовой, кошмарной, истерической обстановке, среди стольких мировых и авторских загадок, что не знаешь, чему верить, чему не верить, где действительность, где мнимость, и не хочет ли автор потрясти читателя сразу всеми противоречиями жизни и мысли, чтобы доказать, что несомненно «слишком много загадок угнетают человека на земле».

Да и ответ на вопрос читателя о виновнике убийства дан автором странный, неожиданный, непонятный: «Вы не знаете, кто убил Федора Павловича? Так-таки и не знаете? Совсем не знаете? Так вот кто, — чёрт: «чёрт убил! чёрт, а не Смердяков! чёрт, а не Дмитрий! чёрт, а не Иван!»

— Какой чёрт? Что за чёрт? Не гоголевский же чёрт, чёрт возьми! — недоумевает и даже возмущается читатель. Что за вздор! Да не издевается ли над читателем автор! причем тут чёрт?

Нет, автор не издевается. Трагедия исключает издевательства. А роман «Братья Карамазовы» — трагедия. И если в этой трагедии немало шутов и шутовства, то именно в трагедии рядом с трагическим героем отводится место и шуту, — (это учел Шекспир, хотя бы в «Короле Лире») — и не только ради контраста, и не только потому, что от великого до смешного один шаг, или что шут — это неудавшийся трагик, или что всякая до конца изжитая трагедия обращается в фарс, и труп героя — трофеем шута, — но еще и потому, что шутка в трагическом контексте тоже становится трагичной, и чем она острее и беспощаднее по своей остроте, тем она трагичнее, и, наконец, еще и потому, что в силу особого душевного свойства или характера человека в нем — трагик и скоморох живут нераздельно.

Оставим пока в стороне вопрос о смысле чёрта, так часто упоминаемого в романе. Примем его за условную фигуру, за одного из герцов наряду с другими героями романа, на что право дает нам кошмар Ивана Федоровича, которому чёрт явился воочию, — т. е. где чёрт действительно фигурирует как действующее лицо.

Пусть читатель, которого мучает загадка, заданная ему автором: кто убил старика Карамазова, — обратит внимание, что и все герои романа мучаются той же загадкой и гораздо жесточе и мучительнее, чем читатель, — мучаются до слез, до отчаяния, до истерики, до бешенства, до галлюцинации, до безумия, до самоубийства: кто же по замыслу автора убил старика Карамазова?

Версию о чёрте-убийце Федора Павловича высказал впервые Дмитрий Карамазов на предварительном следствии в Мокром при допросе («Третье мытарство»):

Отвергнув обвинение в отцеубийстве, отведя, после колебания, обвинение от Смердякова, единственного, кто кроме него знал об условных знаках — о стуке в окно Федора Павловича, означавшем «Грушенька пришла», Митя зашел в тупик. О знаках, кроме них двоих, Смердякова и Дмитрия, знало еще только небо, совершить же убийство мог только тот, кто мог бы простучать эти знаки в окно старику Карамазову.

— Не подозреваете ли вы в таком случае и еще какое другое лицо? — осторожно спросил было Митю Николай Парфенович, следователь.

— Не знаю, кто или какое лицо, рука небес или сатаны, но... не Смердяков! — решительно отрезал Митя.

И тут же Митя узнает от прокурора, что Смердякова нашли в припадке падучей болезни, что он чуть ли не при смерти, и, следовательно, убийцей быть не мог.

— Ну, в таком случае отца *чёрт убил!* — сорвалось вдруг у Мити, как будто он даже до сей минуты все спрашивал себя: «Смердяков или не Смердяков?».

Это «чёрт убил» сказано Митей как будто в сердцах, но почему-то тема о чёрте, виновнике убийства, развивается Митей и дальше, ибо на вопрос следователя об окровавленных (кровью слуги Григория) руках Мити:

— А руки все еще не подумали вымыть...? Не опасались, стало быть, подозрений?

Митя отвечает:

— Каких таких подозрений?... Ведь если бы не случай с отцом, ведь вы бы ничего не узнали и сюда не прибыли. О, это *чёрт сделал, чёрт отца убил, через чёрта* и вы так скоро узнали! Как сюда-то так скоро поспели? Диво, фантазия!

И впрямь, диво! Оказывается: чёрт не только убил, но он еще и направил следственные власти по следам Мити, многого убийцы, очевидно, с той целью, чтобы замести следы и обвинить невинного. Конечно, эти слова сорвались у Мити от недоумения: он-то знает, что не он убил отца:

— Я не убил, не убил! Слышите, прокурор: не убил! — надрывно звучит его голос.

Но и не Смердяков убил. Тогда кто же?

Мучается над загадкой: кто убил? и Катерина Ивановна, невеста Дмитрия: неужели Митя убил?

— Да убил ли он? *Он ли убил?* — верит и не верит она.

— Я была у Смердякова... — говорит она при встрече с Иваном, — это ты, ты убедил меня, что он отцеубийца. Я только тебе и поверила! — продолжала она, все обращаясь к Ивану Федоровичу.

И Алеша, младший сын Ф. П. Карамазова, слышит от Ивана, мучающегося страшной мыслью об отцеубийстве, что Митя — убийца и изверг. Иван даже ссылается при этом на

якобы математический документ — на письмо Мити к Катерине Ивановне, подтверждающее, что убийца именно Митя.

— Такого документа быть не может! — с жаром повторил Алеша. — Не может быть, потому что убийца не он. Не он убил отца, не он.

Иван Федорович вдруг остановился.

— Кто же убийца, по-вашему?..

— Ты сам знаешь, кто...

— Кто? Эта басня-то о ... Смердякове...

И снова повторяет Алеша.

— Ты сам знаешь, кто...

— Да кто, кто?

— Я одно только знаю, — все также почти шепотом проговорил Алеша: — убил отца не ты.

— «Не ты?» Что такое не ты? — остолбенел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша...

— Да я и сам знаю, что не я, — ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван.

Он как бы впился в Алешу. Оба они стояли под фонарем.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил? Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца... Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто, как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня Бог послал тебе это сказать.

Алеша почти что гипнотизирует Ивана этим «не ты, не ты».

— Ты был у меня! — скрежущим шепотом проговорил он (Иван). — Ты был у меня ночью, когда *он* приходил... признавайся... ты *его* видел?

— Про кого ты говоришь — про Митю?

— Не про него, к чёрту изверга! Разве ты знаешь, что *он* ко мне ходит? Как ты узнал, говори!

— Кто *он*? я не знаю, про кого ты говоришь, — пролепетал Алеша уже в испуге.

— Нет, ты знаешь... иначе как же бы ты... не может быть, чтобы ты не знал.

И вот финал этой сцены под фонарем:

— Брат... я сказал это тебе потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: не ты.

Читатель не посетует за длину приведенного диалога. Его неминуемо заинтригует: что имел в виду автор?

Кто же этот таинственный «*он*», который приходил к Ивану Федоровичу, о котором в таком смятении Иван Федорович говорит? Кто этот «*он*», вскоре откроется, — откро-

ется, что имя этому «он» — черт: черт приходил к Ивану Федоровичу. Пока же отметим только, что Алеша, голос высшей совести, под шепот автора из суфлерской будки, изрек Ивану свое «не ты»: не Иван убил отца. Глава романа так и озаглавлена: «Не ты».

То, что убийцей отца Алеша считает не Митю, а только Смердякова, — читатель знает.

То, что и Митя во время дальнейшего следствия, путем исключенного третьего, обвиняет в фактическом убийстве отца все же не чёрта, а того же Смердякова, хотя и страшно при этом путается, — и это читатель знает. Но есть против самого Мити одна роковая улика: отпертая дверь в сад, в котором расположен дом убитого.

— Да, дверь!.. Это фантом! Бог против меня! — воскликнул Митя еще на предварительном следствии. На том обстоятельстве, что дверь стояла отворенной до ухода Мити, упорно настаивал старый слуга Карамазовых, Григорий, хотя, в действительности, дверь тогда вовсе не стояла отворенной, и это только так Григорию померещилось. И вот над этим свидетельством Григория об отворенной двери Митя во время следствия «лишь презрительно смеялся и уверял, что это *чёрт отворил*»... дверь.

Опять чёрт!

Пусть и эта последняя ссылка на чёрта сделана Митей с досады, в сердцах, но все же любопытно, читатель, как накапливаются против чёрта обвинения: чёрт убил отца, чёрт направил следственные власти по следам Мити, чёрт отворил дверь в сад — во всем чёрт виноват.

Если Алеша, почти с силой внушения, повторяет Ивану: «Не ты, не ты убил», то и Смердяков при третьем свидании его с Иваном говорит сперва Ивану:

— «Идите домой, не вы убили», — как будто Ивану Федоровичу надо доказывать, что убил не он, а *кто-то другой*.

— «Я знаю, что не я... — пролепетал он.

— Знаете?..»

И здесь в жуткой тишине ночи, под поворотом всех событий на 180°, прозвучало ужасное и двусмысленное признание Смердякова, что убил Федора Павловича он, Смердяков, но что убийца тем не менее не он, Смердяков, а Иван.

— «Знаете?.. А вот вы-то и убили, коль так, — яростно прошептал он. — Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил», — ввинчивает он, как сверлом, в сознание Ивана.

— «Да разве ты убил?»

Иван похолодел. Так, значит не Митя, а Смердяков — убийца отца. То, чего Иван никак не хотел допустить, то,

что он втайне знал и не смел знать, все же оказалось правдой.

— «Да неужто ж вы вправду ничего не знали?» — слышится ему, уже соскальзывающему в какую-то пропасть, в мир кошмаров, удивленный голос Смердякова.

И вот опять прозвучали, пока еще слабым намеком, слова Ивана о его ночном посетителе, о *призраке*, появляющемся то ли во сне, то ли наяву — слова о том, кого Иван с ужасом называл Алеше «он», — о чёрте. Смердяков как бы уподобился этому ночному призраку-чёрту.

Явь и сон в сознании Ивана слились.

Ибо и Смердяков наяву кажется ему не явью, а сном и призраком.

— Знаешь что: я боюсь, что ты сон, что ты *призрак* предомной сидишь? — все с тем же ужасом говорит Иван Смердякову.

Смердяков-убийца — сон? Смердяков-убийца — призрак? Этот призрак-убийца еще явится нам, — он явится нам в речи прокурора и защитника на суде.

«Обвинитель, — иронизирует на суде защитник Мити адвокат Фетюкович, по поводу речи прокурора, — с пафосом восклицает... что будь тут кто-нибудь *шестой*, даже *призрак* какого-нибудь *шестого*, то подсудимый сам бы тогда бросил обвинять Смердякова, устыдившись сего, а показал бы на этого *шестого*».

Пусть пока этот призрак-убийца промелькнул перед нами, как некий *шестой* или даже как *призрак шестого*. Вскоре он предстанет перед нами воочию, в образе известного сорта русского джентльмена, причем автор описывает весьма подробно и наружность, и костюм упомянутого джентльмена.

Этот упомянутый джентльмен и есть не кто иной, как *чёрт* — *призрак кошмара* Ивана Федоровича, с которым читатель еще встретится. Пока же, читатель, удовлетворимся ответом Смердякова на слова потрясенного Ивана Федоровича во время третьего свидания, что и сам Смердяков кажется ему *призраком*, — ибо ответ Смердякова расчищает нам путь к *чёрту*:

— «Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих, да еще *некоторого третьего*, — без сумления тут он теперь, *третий* этот, находится между нами двумя.

— Кто он? Кто находится? Кто *третий*? — испуганно проговорил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам.

— *Третий* — это *бог*-с, самое это привидение-с, тут он теперь, подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете»¹.

1 Вот откуда «бедный Анатема» Л. Андреева.

И тут открывается внутренняя антиномия романа — и у героя романа, и у самого автора.

Для Смердякова: некоторый третий — это бог, совесть («его бог убьет», — предсказал Митя).

Для Ивана: некоторый третий есть «он», тот «он», которого Иван разыскивал глазами по всем углам, т. е. чёрт.

Здесь есть над чем призадуматься:

Между двумя убийцами оказался *некто третий*, некий «он», которому имя: не то бог, не то чёрт.

Вспомним, что и Митя в Мокром, исключив себя и Смердякова, как убийц Федора Павловича, сослался на руку небес или сатану, как на виновников его смерти (путем исключенного третьего), т. е. сослался на того же *третьего*.

Быть может, иной читатель уже пожимает плечами:

Да что тут загадочного! все просто и ясно. Иван — подстрекатель к убийству, Смердяков — исполнитель убийства. Зачем же тут понадобилось автору этого третьего впутывать?

Но автор не дает возможности читателю оставаться только в формально фактическом плане совершенного преступления. Он переводит его в план мира совести, в план моральный, фантастический, inferнальный, — и здесь разыгрывается потрясающий ум и сердца спектакль — одновременно трагедия и водевиль — где, повторяем, явь — это сон, а сон — это явь, где на сцене совести играют уже знакомые нам актеры — и «он», и призрак шестого, и некоторый третий, т. е. и бог, и чёрт, а не только Иван, Алеша, Митя и Смердяков... Автор переводит читателя в этот бредовой, кошмарный, моральный мир, чтобы там читатель искал и нашел убийцу — единственного убийцу Федора Павловича, по замыслу автора, укрывавшегося в очень далеком и секретном убежище, куда, как говорится, ворон костей не заносит, — словом, ни в каком ином месте, как... в «Критике чистого разума» Канта.

— Канта? — восклицает читатель, — в «Критике» Канта? — Да, именно в «Критике чистого разума» Канта. Ну и сумел же Достоевский выбрать местечко для своего чёрта-убийцы, сумел и утаить название этого местечка. Но так как на карте философской географии это местечко весьма явственно поминеновано, то пытливый глаз читателя оказался столь же лукавым, как и глаз автора. А впрочем, кто знает, кто тут кого перелукавил!

Так будем же искать, невзирая на скрытность автора, в этом моральном мире совести, в этом кантовом гнезде четырехглавых горгон-антиномий, убийцу Федора Павловича, чтобы доставить его на суд читателей.

А пока сцена третьего свидания Ивана со Смердяковым продолжается.

— Ты солгал, что ты убил, — бешено завопил Иван, — ты или сумасшедший, или *дразнишь* меня, как в прошлый раз.

Смердяков дразнит Ивана, — но читатель вскоре узнает, что дразнит Ивана, и именно по поводу убийства отца, не Смердяков, а «он» т. е. опять-таки не кто иной, как чёрт: чёрт дразнит Ивана.

Теперь, когда мы перешли в авторский план, читателей уже не будет смущать нелепая фигура чёрта.

Иван не верит, что Смердяков убил, а если убил, то Иван не верит, что Смердяков убил один: у него должен быть соучастник.

— «Ты один убил? без брата или с братом?» — допытывается Иван отчаянно, как мифический Орест, отбиваясь от фурий совести.

— «Всего только вместе с вами-с», — отвечает ядовито, не хуже самого лучшего чёрта, Смердяков, — «самым естественным манером сделано было-с, с ваших тех самых слов», — и еще раз ввинчивает злорадно в больное сознание Ивана: — «Вы виновны во всем, ибо про убийство вы знали и мне убить поручили, а сами, все знавши, уехали. Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убийец во всем здесь единственно вы, а я только самый не главный, хоть это я убил. А вы — самый законный и есть».

Это «вы, вы, вы» Смердякова противопоставлено «не ты, не ты» (убил) Алеши: оно, как таран, долбит череп. Оно невыносимо.

И вот Иван, этот — по слову Смердякова — подстрекатель, главный, единственный и законный убийца, чистосердечно в ужасе стонет:

— Почему, почему я убийца?

И этот крик двойного «почему» Ивана отвечает крику Мити — его двойному «не я»: не я убил.

Теперь все трое обвиняемых — и Митя, и Иван, и Смердяков — отклоняют от себя вину за убийство. Причем Смердяков перекладывает ее на Ивана, не отделяя себя от Ивана: — «Это нам с вами счастье такое выпало», — замечает он насчет отворенной двери в сад, — как позже не отделяет себя от Ивана чёрт, а Иван от чёрта:

— «Мы с тобой одной философии», — говорит ему чёрт.

— «Ты это я», — говорит черту Иван.

Итак, на сцену романа выступает двойной убийца.

Оба — и Иван, и сам Смердяков — утверждают, что убийство совершено Смердяковым не в одиночку. Оно совершено вдвоем: или Смердяковым и Митей (мнение Ивана!), или — Смердяковым и Иваном (мнение Смердякова!), и если этот второй — не Митя, и не Иван, то кто же он, этот второй, этот главный убийца рядом со Смердяковым?

И вот Иван, как до него Митя, находит этого второго убийцу.

— «Так неужели, неужели ты все это так на месте и обдумал», — спрашивает во время третьего свидания Иван

у Смердякова, у этого бывшего идиота. И услышав от него, что все было обдуманно заранее, он, как и Митя в Мокром, выкрикивает:

— «Ну... ну тебе значит *сам чёрт помогал*» — убить.

А ведь Митя в Мокром именно это и выкрикнул: — «Ну, в таком случае *отца чёрт убил*».

Материал для обвинительного акта против чёрта все растет:

Если обвиняемый в отцеубийстве Митя высказал, что чёрт убил отца, что чёрт направил следственные власти по следам Мити, что чёрт отворил двери в сад, то теперь уже и второй сын, обвиненный в отцеубийстве, Иван, высказал, что не он, Иван, а чёрт — соучастник убийства.

И именно теперь уже не Митя и не он, Иван, а Смердяков и чёрт, — вот они двое подлинных убийц Федора Павловича. И если бы выяснилось, что, по замыслу автора, Смердяков в романе дублирует чёрта, то единственным убийцей и окажется, в конце концов, только чёрт: не Митя, не Иван, не Смердяков — чёрт убил.

Здесь есть над чем призадуматься.

Высказывание обоих братьев Карамазовых, что чёрт убил отца, пока еще несерьезно, но оно приобретет свою серьезность, когда читатель убедится, что автор действительно отождествляет фактического убийцу Федора Павловича Смердякова с реально выведенным в романе русским джентльменом, с чёртом, т. е. когда раскроется та загадка, которую задал автор читателю самим образом черта.

Кто он, чёрт?

2

Отметим еще раз, что Иван не отделяет себя от чёрта, а чёрт от Ивана, как не отделяет себя от Ивана и Смердяков-убийца, как не отделяет себя от Смердякова-убийцы и сам Иван.

Разве не Иван говорит Катерине Ивановне¹, что если убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, убийцей отца является он, Иван?

И разве это признание, сделанное Катерине Ивановне, не повторяется в романе дважды². Значит, автор подчеркивает это обстоятельство.

Но этого еще мало. Не только Смердяков-убийца не отделяет себя от Ивана, но и Смердяков-философ и даже Смердяков-трус не отделяют себя от Ивана:

1 731.

2 819.

— «Ты думал, что все такие трусы, как ты?» — спрашивает Иван у Смердякова во время свидания.

— «Простите-с, подумал, что и вы».

Мы к обвинению в трусости Ивана еще вернемся в связи с чёртом. Что же до философа-Смердякова, то ведь философия Смердякова есть по существу философия самого Ивана: сперва она только теория — «все позволено», а затем она уже теория, переведенная в практику — в убийство. Мы даже вскоре убедимся, что под формулой «все позволено» скрывается у Достоевского не просто только философия вообще, а одна из крупнейших европейских философских систем. Пока же, читатель, удовольствуемся скромным результатом, что не только чёрт и Иван одной философии, но и Смердяков и Иван — тоже одной философии, т. е. что философские воззрения чёрта и Смердякова совпадают.

Поэтому не удивительно, что для самого Ивана чёрт и Смердяков как бы сплываются воедино, уходят из действительности в галлюцинаторный призрачный мир кошмара. Если чёрт — это сон и призрак: — «Ты сон, ты призрак», говорит в лицо чёрту Иван, — то и Смердяков, (как уже отметил читатель, — после своего признания, что он, Смердяков, убил) кажется Ивану тоже сном и призраком: «Я боюсь, что ты сон, что ты призрак предо мной сидишь», говорит Иван Смердякову.

Этот сон, этот призрак-Смердяков дразнит Ивана, мучает, издевается над ним точно так же, как дразнит, мучает и издевается над ним в кошмарном бреду чёрт. И если от чёрта не отвязаться, то и Смердяков намеревался, как думает Иван, всю жизнь мучить его¹ и по тому же самому поводу, что и чёрт: Смердяков только ставит тему, дает наметку, а чёрт подхватывает и развивает ее, повторяя даже слова и доводы Смердякова.

И эта карикатура Ивана, этот Смердяков, который так глуп, которого Федор Павлович называл не иначе, как ослицей, прокурор — «слабоумным», а Иван — просто идиотом и дураком, вдруг оказался вовсе не так глуп: ибо обдумал и разыграл он убийство мастерски.

— Нет, ты не глуп, ты гораздо умней, чем я думал,² — восклицает Иван во время свидания.

Или:

— «Ты не глуп... я прежде думал, что ты глуп».

И заметьте, — это сказано Иваном Смердякову непосредственно после слов: «Ну, ну, тебе, значит, сам чёрт помог»³.

1 742.

2 747.

3 747.

Но разве чёрт, этот ночной кошмарный гость, который тоже, как и Смердяков, «ужасно глуп и пошл», которого награждает Иван кличками «осел» и «дурак»¹ («Не философствуй, осел!») — не получает такую же похвалу от Ивана:

— Как, как? Сатана sum et nihil humanum... Это не глупо для чёрта.

Даже выражение одно и то же: «не глуп», «не глупо». Но уподобление идет еще дальше: оба, и Смердяков, и чёрт, подлецы и негодяи, оба творят мерзости. Сам чёрт называет эти мерзости пакостями: Чёрт, как известно из исповеди чёрта Ивану, и остался при пакостях. Иван бранит его в лицо *мерзавцем*. Но и Смердякову Иван бросает брезгливо в лицо, и не раз, того же «мерзавца»:

— «Да я и догадывался о чем-нибудь мерзком с твоей стороны»², — с твоей стороны всякой мерзости ждал», —

или:

— «Предчувствовал даже от тебя какой-нибудь мерзости...»³

Значит, и по мерзостям Смердяков сходен с чёртом.

От отвращения и ненависти к Смердякову-убийце. — кстати, к единственному обвинителю его, Ивана, в убийстве, — Иван готов *убить Смердякова*. Желание убить Смердякова всплывает у Ивана не раз. Уже возвращаясь со второго свидания, он говорит самому себе:

— Надо убить Смердякова!.. Если я не смею теперь убить Смердякова, то не стоит и жить!⁴

Он и на третье свидание идет с мыслью:

— Я убью его, может быть, в этот раз⁵.

И после признания Смердякова в убийстве, во время третьего свидания, Иван перед уходом говорит уже самому Смердякову, что не убил его только потому, что тот ему для суда завтра нужен⁶.

Желание убить Смердякова-убийцу есть желание не только убить свидетеля, убить убийцу отца: это есть желание убить в самом себе Смердякова-убийцу, т. е. отцеубийцу.

От отвращения и ненависти к Смердякову Иван даже раз крепко ударил его кулаком и довел до слез.

Но и чёрту, от отвращения к нему, Иван грозил *пинков надавать* за издевательство над великим решением Ивана объявить суду, что убийца отца он, Иван. А дальше, совсем как до того Смердякову, Иван теперь грозит чёрту:

1 759.

2 720.

3 729.

4 731.

5 734.

6 749.

— Молчи, или я *убью* тебя.¹

Итак, Иван готов убить и Смердякова, и чёрта.

Но как не смеет Иван убить Смердякова, так не может Иван убить и чёрта. Он только напоследок запустил в чёрта по-лютеровски во сне стаканом, т. е. тоже как бы ударил его.

Автор дублирует здесь не случайно удар.

Даже самая сущность Смердякова и чёрта определяется одинаково: словом *лакей* — не в профессиональном, а в моральном смысле.

Ивану и прежде, еще до убийства, хотелось избить Смердякова — до такой степени стал ему «этот *лакей* ненавистен, как самый тяжкий обидчик»², так же ненавистен, как чёрт — тоже *лакей*, тоже обидчик.

— О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявить, что убил отца, что *лакей* по твоему наущению убил отца»³, — глумится черт в кошмаре над Иваном. Но ведь именно у самого чёрта, этого приживальщика, как его честит Иван, *лакейская* душа:

— «Молчи про Алешу! Как ты смеешь, *лакей!*»⁴. — вопит в негодовании на чёрта Иван. И немного погодя, в той же сцене, чуть не с отчаянием, восклицает, обращаясь к чёрту:

— «Нет, я никогда не был таким *лакеем!* Почему же душа моя могла породить такого *лакея*, как ты?»⁵

Читателя трудно упрекнуть в искусственном подборе материала сходства: — Итог слишком внушительен.

И Смердяков, и чёрт — оба они неотделимы от Ивана, оба — сон и призрак, оба — первоначально ужасно глупы, но внезапно умнеют, их обоих надо убить, — в одного Иван даже запускает стаканом, а другого ударяет кулаком, оба — *лакеи*, в контраст к Ивану, и оба они мучают и дразнят Ивана и готовы мучить и дразнить его без конца, — а главное, по одному и тому же поводу — по поводу «великого решения» Ивана показать на себя на суде, т. е. по поводу отцеубийства, причем этот идиот Смердяков дразнит и мучает Ивана не хуже самого чёрта.

Разве может, т. е. хочет, Иван поверить, что Смердяков убил отца, разве это не издевательство, не безумие!

— Ты или сумасшедший, или *дразнишь* меня, как и в прошлый раз, — бешено завопил Иван, угрожая Смердякову⁶. — Это, впрямь, может довести до бешенства.

1 768.

2 328.

3 774.

4 755.

5 768.

6 738.

Но разве чёрт не доводит его до бешенства, разве не жалуется Иван Алеше, — в главе «Это он говорил», — после кошмара:

— «Он все *дразнил* меня! И знаешь, ловко, ловко: «Совесьть»! Что совесьть! Я сам ее делаю».

Чёрт дразнит Ивана за то, что Иван мучается совестью по всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет, что он идет *совершить подвиг добродетели*, показать на себя на суде, а *сам в добродетель не верит*, что он от гордости идет, потому что хочет, чтобы его похвалили за благородство чувств (хотя после самоубийства Смердякова жертва его напрасна), и — что Иван сам не знает, почему он идет: он идет, потому что он трус, потому что не смеет не пойти, а почему не смеет — загадка.

Но не над этим ли самым издевается и Смердяков? Как совпадают со словами Смердякова: «...Какую же вы *жажду* имели к смерти родителя» (конечно, для получения наследства), насмешливые слова чёрта о том, что он, чёрт, любит мечты пылких, молодых, трепещущих *жаждой жизни* друзей своих, которым «все позволено», в том числе позволено, конечно, для удовлетворения этой жажды жизни, и убивать¹.

Ведь и Смердяков убеждает Ивана, что именно для удовлетворения этой жажды Иван якобы согласился на убийство родителя, ибо, — мотивирует Смердяков точку зрения Ивана, — такому «великому человеку», как Иван, все позволено:

— Вы тогда *смелы были-с*, «все, дескать, позволено», говорили-с, а теперь вот как испугались, — саркастически подводит под «жажду жизни» Ивана Смердяков теоретическую базу — ту же, что впоследствии и черт — и, как и чёрт, издевается над его трусостью.

Эта теоретическая база чёрта формулирована им со всей четкостью в кошмаре: раз «бога и бессмертия нет, то *все дозволено и шабаш*», т. е. чёрт повторил давно известное читателю положение Ивана Федоровича: — «Нет добродетели, если нет бессмертия», высказанное им еще в самом начале романа перед старцем Зосимой в монастыре³.

Но разве Смердяков, отдавая Ивану во время третьего свидания запятнанные кровью Федора Павловича 3000 рублей, не формулирует одинаково с чёртом и самим Иваном это же положение (ведь оба они одной философии!):

— «Не надо мне их... была такая прежняя мечта-с, что с такими деньгами жизнь начну (и у Смердякова, следовательно, была «жажда жизни»)... а пуше всего потому, что

1 768.

2 769.

3 84.

«все позволено». Это вы вправду меня учили-с... ибо коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и ненадобно ее тогда вовсе»¹.

А дальше именно и идет то самое обстоятельство, которое послужило поводом для издевательства чёрта, ибо на вопрос Ивана: зачем же Смердяков отдает деньги, раз он не уверовал, Смердяков, махнув безнадежно рукой, отвечает весьма ехидно:

— Вы вот сами тогда все говорили, что все позволено, а теперь-то почему так встревожены сами-то-с? Показать на себя даже хотите идти».

О, это «показать на себя даже хотите идти» — уже действительно есть прямое совпадение с издевательством чёрта над «великим решением Ивана», равно как и дальнейшее ехидное указание Смердякова на полную бесполезность показания Ивана на суде, равно как и беспощадное, нестерпимое для *гордости* Ивана заявление Смердякова о полной катастрофе и банкротстве прежнего гордого человекобога-Ивана:

— А что-ж, убейте-с... Не посмеете и этого-с... ничего не посмеете, **прежний смелый человек-с**².

На эти же слова о прежнем смелом человеке, который сейчас уже ничего не смеет, с обидой жалуется Алеше Иван по поводу наглого издевательства над ним чёрта:

— Он меня трусом назвал, Алеша! *Le mot de l'enigme*, что я трус! «Не таким... орлам воспарять над землей!» Это он прибавил, это он прибавил. И Смердяков это же говорил. *Его надо убить*.

Какого «его»: Смердякова или чёрта? — И того и другого, как это уже известно читателю. Ведь крик души Ивана о том, что Смердякова надо убить, уже прозвучал; и только что прозвучал насмешливый ответ Смердякова: «Не посмеете». И это «не посмеете» Смердякова вполне координирует с ехидным ответом чёрта на вопль Ивана: «Молчи, или я убью тебя».

— Это меня-то убьешь? (насмехается чёрт). — Нет, уж извини, выскажу. — И чёрт тут же высказывает вышеизложенную философию Смердякова и Ивана насчет «все позволено».

Мы можем теперь снова подвести итог.

Пока Смердяков был жив, чёрт только полунамеками, иносказательно, безименно, как некий «он», все время мелькает перед читателем, но стоило Смердякову умереть, как чёрт появился уже воочию, как фигура, как действующее лицо, как дублер сошедшего со сцены актера, уже более не

1 748.

2 749.

участвующего в дальнейшем спектакле. И то, что раньше высказывал на протяжении многих страниц Смердяков, теперь высказывает и развивает на протяжении двух глав, двух последних сцен, чёрт, который n'existe point (вовсе не существует), как он сам не без умысла говорит о себе. Теперь чёрт — дублер Смердякова; он — единственный, кто до прихода Алеши знал, что Смердяков повесился.

Пусть чёрт и раньше появлялся пред Иваном. Но пока Смердяков был жив, пред читателем чёрт воочию не появлялся, и голоса его читатель не слышал. Тогда его, еще незримо читателю, дублировал Смердяков. Теперь же сам чёрт дублирует ставшего незримым покойника Смердякова.

Теперь, когда читатель выяснил, что не Смердяков и Митя, и не Смердяков и Иван, а Смердяков и чёрт — по замыслу автора — двое подлинных убийц Федора Павловича, когда читатель также выяснил, что Смердяков фактический, так сказать, материальный убийца Федора Павловича, дублирует чёрта, его символического убийцу, а чёрт, в свою очередь, дублирует Смердякова, не признавшего себя единственным убийцей и вообще виновником убийства, теперь всю свою серьезность получает высказывание обоих братьев Карамазовых (обвиненных человеческим и божьим судом в отцеубийстве), что виновником, единственным виновником убийства Федора Павловича Карамазова является — по замыслу автора — не кто иной, как чёрт.

Если прежде здравомыслящий читатель недоумевал и усмехался про себя, говоря: — Чёрт? Что за чёрт, чёрт возьми! — то, если и сейчас он еще будет продолжать недоумевать, все же усмехаться он будет вряд ли. Теперь читатель уже со всей серьезностью спросит: — Кто же этот чёрт?

И впрямь, что за загадку задал читателю автор романа в лице чёрта-убийцы?

3

Среди слов и словечек особого значения есть у Достоевского в романе одно слово спецификум, непрерывно дразнящее читателя своим своемыслием и двусмыслием, въедающееся в сознание как-то особенно ядовито и иронически, так сказать, до крови, как тончайший волосок иного растения, и при этом святящееся, как гнилушка во тьме: слово *секрет*. И хотя рядом с ним стоят и его синонимы: «загадка» и «тайна», но смысл у слова «загадка» нейтральный, а у слова «тайна» обычно противоположный смыслу слова «секрет» — т. е. положительный, глубокий, утверждающий смысл, в то

время как в слове «секрет» как будто обычно таится нечто негативное, предостерегающее, нечто подмигивающее, интригующее и злокозненное. Выныряет слово «секрет» во всевозможных ситуациях, пользуются им и герои романа, и сам автор-рассказчик от себя, но чаще всех пользуется словом «секрет» Митя. Читатель пройдет через много десятков и даже сотен мучительных страниц романа, пока доберется до последнего, как бы все секреты завершающего секрета — **секрета чёрта, который и для самого чёрта засекречен**. И здесь-то и раскроется читателю весь специфика смысла этого слова «секрет».

Митя в соседском саду, примыкающем к саду Федора Павловича, «на секрете» сидит и стережет «секрет»¹:

— Я здесь на *секрете* и стерегу *секрет*. Объяснение впрямь, но понимая, что *секрет*, я вдруг и говорить стал *секретно*, — сообщает взволнованно Митя.

Стережет он Грушеньку, чтобы перехватить ее, если она к его отцу, к старику Карамазову, польстившись на пакет с тремя тысячами, пойдет. То обстоятельство, что Митя здесь сидит — это *секрет*: об этом хозяева сада и квартиры не знают. Говорит Митя об этом Алеше тоже секретно, шепотом. И существование рокового пакета с тремя тысячами — тоже секрет, даже «*величайший секрет*», известный, кроме Грушеньки, только одному Смердякову и ему — Мите.

Также Агафье Ивановне, племяннице подполковника, растратившего казенных четыре с половиной тысячи рублей, предложил когда-то Митя прислать ему, Мите, «*секретно*», институтку, дочь подполковника, гордую Катерину Ивановну, за сумму, равную растрате, причем *секрет* прихода Кати Митя обещает сохранить «в святости и нерушимо».

В ответ он получает от Агафьи Ивановны — подлеца².

В ужасном *секрете* передает Катерина Ивановна Мите три тысячи рублей, якобы, во-первых, для того, чтобы Митя послал их по почте той же Агафье Ивановне в Москву; во-вторых, для того, чтобы испытать благородство Мити; в-третьих, для того, чтобы снабдить Митю, своего же жениха, деньгами чуть ли не для бегства Мити с ее соперницей Грушенькой, с целью помочь Мите. То есть, Катерина Ивановна передает Мите три тысячи рублей, которые Митя «подло» растратил в два приема на Грушеньку в Мокром, которые он как-то и украл, и не украл. Словом, секретная передача была весьма двусмысленной, как это и выяснилось на суде при двух, одно другое опровергающих, показаниях Катерины Ивановны.

1 145.

2 134-135.

Секретом — кстати, одновременно и тайной — оказалась и половина этой суммы, первоначально зашитая Митей в ладанку, о чем Митя так никому и не сообщил. Это — «секрет», потому что Митя с расчетом отделил, чтобы на Катинь деньги бежать с Грушенькой¹, и потому что в присвоении этой половины — весь позор Мити. Но это и «тайна», потому что Митя сознает свой позор, потому что он зашил эти деньги, чтобы вернуть их Катерине Ивановне. Если бы он их вернул, он бы — по мнению самого Мити, — вышел «подлецом, но не вором», а теперь он вор. Секрет победил тайну.

Бесенок Лиза Хохлакова пишет любовное письмо Алеше «от всех секретно» и от мамыши, зная, как это нехорошо². Теперь ее «секрет» у Алеши в руках. Но и у самого Алеши есть особенная, какая-то грусть *секретная*³: потому что старец Зосима пропал, и у Алеши сомнение, что, быть может, он, Алеша, в бога не верует. Из-за этой секретной грусти он, послушник, готов даже «колбасу есть, и водку пить, и к Грушеньке идти».

Предательски, «в секрете большом», сообщил Смердяков Мите про знаки: про стук в окно старику Карамазову. Читатель знает: с этим секретом, со знаками, был связан у Смердякова весь замысел убийства Федора Павловича⁴.

Кстати, и у таинственного посетителя, о котором рассказывает старец Зосима, был свой *секрет*⁵. Секрет этот оказался также убийством — а именно убийством вдовы помещицы, совершенным этим посетителем в припадке ревности и злобы.

Водкой с каким-то *секретным* крепчайшим настоем вытерся под ночь убийства больной Григорий, давший губительное для Мити, но ложное показание об отворенной двери в сад, причем остаток лекарства Григорий выпил с некоторой молитвой и залег спать. Но дверь в сад отворенной тогда вовсе и не стояла: «секретный» настой подвел свидетеля⁶. Григорий дал ложное показание, сам того не зная.

Еще далеко не все секреты романа исчерпаны. Но если подытожить уже сейчас, то окажется, что слово *секрет* связано с убийством, подлостью, воровством, предательством, лжесвидетельством, интригой, ревностью и сумбуром в мыслях и чувствах, — в основном же «секрет» вертится

1 586.

2 190.

3 261.

4 Этот «Таинственный посетитель»-убийца, — так мне кажется, — был сам Зосима (до своего старчества). Его рассказ — исповедь Зосимы.

5 321.

6 788-789.

вокруг убийства старика Карамазова — вокруг этого чёртова дела.

А если по отношению к одному и тому же факту говорится и «секрет», и «тайна», значит, есть в этом факте обычно некое двусмысленное: и нечто положительное, и нечто отрицательное.

Но чтобы добраться до секрета чёрта, надо вчитаться еще в две главы романа, где секрет, как черепаха из-под панциря, чуть-чуть высовывает свою голову.

Это прежде всего некий *секрет* — он же и тайна — Мити, но не только его личный секрет, а еще и «секрет совокупный», — секрет троих, секрет Мити, Ивана и Катерины Ивановны, секрет, о котором «он» (кто этот «он», узнаем ниже) не велел говорить Алеше, секрет, который скрывают и от Грушеньки, который смущает, томит и с толку сбивает Митю, и который Митя со страхом душевным все же открывает Алеше, как херувиму, как, быть может, высшему человеку. Этот «секрет» — дело высшей совести; поэтому он еще и «тайна», столь важная, что Митя сам с ней справиться не может. Секрет этот не что иное, как предложенный Иваном Мите проект *бежать* с Грушей после приговора и при этом — *бежать в Америку*.

Почему же это секрет? Почему же надо его скрывать от Алеши? Потому что такое бегство Мити есть бегство от страдания, от распятия, потому что такое бегство есть отказ от указания свыше, от голоса совести, от очищения, от подземного гимна каторжника изгнанному с земли богу: короче говоря, бежать — это значит в бессмертие и бога не верить.

И куда бежать? — *В Америку*, другими словами — в мошенничество.

Ведь Америка, как ее определяет сам же Митя, — страна мошенников и «необъятных машинистов»!

Конечно, Алеше-херувиму нельзя было открыть этот предательский замысел, ибо Алеша за гимн, за страдание, за очищение, за бессмертие и бога, ибо Алеша — совесть, которая может помешать замыслу спастись бегством.

Кто же выдумал такой проект, и кто не велел говорить Алеше?

— Он, он выдумал, он настаивает! он ко мне все не ходил и вдруг пришел неделю назад и прямо с этого начал, — рапортует Алеше Митя.

На этот раз «он» — как будто уже не тот «он», который приходил к Ивану, — не чёрт, а сам Иван. В этом читатель вместе с Митей не сомневается, зато почему-то несколько сомневается в этом автор и, очевидно, также и Алеша. Автор сомневается: поэтому самый стиль рассказа Мити Алеше, как «он (Иван) вдруг пришел», удивительно напоминает рассказ Ивана Алеше под фонарем, как «он» (чёрт) к нему, Ивану, приходил. Алеша сомневается. Поэтому Алеша и переспрашивает тогда Митю:

— Скажи мне одно... Иван очень настаивает [на бегстве], и кто это выдумал *первый*?

Да, читатель, кто же это первый выдумал? Кто внушил Ивану мысль о бегстве Мити в Америку? Кто он — автор этого секрета?

Разговор Ивана с Алешей под фонарем происходит в главе романа, следующей за главой, где приведен нас интересующий разговор Мити с Алешей «об Америке», стране мошенников и необъятных машинистов.

Напомним вторично отрывок из разговора под фонарем:

— Ты был у меня ночью, когда он приходил?.. признавайся... Ты его видел, видел? Разве ты знаешь, что он ко мне ходит?.. — выпытывает Иван у Алеши.

— Про кого ты говоришь?.. Кто он? — недоумевает Алеша, точно так же, как недоумевает он в разговоре с Митей: «Кто же это выдумал первый?»

Есть в романе еще другая глава под заголовком: «Это он говорил». И как раз в этой главе Алеша опять спрашивает Ивана:

«Кто он?» — «он», который сообщил Ивану еще до прихода Алеши, что Смердяков повесился. Оказалось, что «он» улизнул, что «он» Алешу испугался, что «он» тут сидел на диване, что «он» ужасно глуп, что «он» — чёрт.

И чёрта, этого «его», прогнал херувим Алеша одним своим появлением.

Оказалось, что этот «он», т. е. чёрт, отклонял, вдобавок, Ивана от его решения совершить подвиг добродетели, очиститься, объявить завтра на суде, что он, Иван, убил отца, т. е. что Смердяков по наущению Ивана убил отца¹.

— Это он говорит, он, а он это знает, — жалуется в отчаянии потерявший все концы и начала Иван Алеше. И хотя Алеша опять повторяет Ивану: — «не ты убил», Ивана это не убеждает.

Что же произошло, читатель? А вот что! Иван, который так гордо до конца отказывался от осанна, вдруг, как и Митя, тоже решил гимн запеть вместе с херувимами, пострадать, очиститься покаянием, и вот чёрт смеется над этим, т. е. как бы предлагает Ивану вместо гимна остаться при пакостях или, говоря иносказательно, бежать морально в ту же самую Америку, в которую Иван предлагал бежать Мите. Вот он, тот *первый*, кто выдумал проект бегства в Америку: чёрт выдумал. Потому-то и не поверил Алеша, что бегство в Америку выдумал Иван.

В обоих случаях секрет один. Значит, опять чёрт вмешался в дело: чёрт подсказал Ивану, а Иван уже передал Мите. И если здесь произошел поединок — то произошел он между

чёртом и Алешей-херувимом, причем Алеша-херувим, как известно, вышел победителем.

Даже по словесному оформлению обе исповеди братьев, Мити и Ивана, Алеше, с этим повторением «он», весьма сходны:

— Он, он выдумал. он настаивает, — говорит Митя Алеше про Ивана.

— Это он говорит, он, а он это знает, — говорит Иван Алеше про чёрта.

Совокупный секрет троих — Мити, Ивана и Катерины Ивановны, вернее, секрет двоих — Мити и Ивана, секрет бегства в Америку, т. е. решение об отказе от страдания, от очищения, от гимна, от бессмертия, от бога — оказался выдумкой чёрта, секретом чёрта. Очевидно, сама Америка, страна мошенников, по убеждению Мити, крепко связана с чёртом.

Ключ к Америке, почему именно она оказалась секретом, дает нам уже упомянутая нами глава «Гимн и Секрет» (гимн — контроверза секрету!), где идет разговор Мити с Алешей «о самом главном».

Вопрос об Америке может быть решен Митей только после суда: так говорит Мите голос высшей совести — т. е. Алеша, так говорит себе и сам Митя. Только после суда узнает Митя, кто он: **новый человек**... возрожденный, который отвергнет Америку, сретет бога и запоет ему и его радости из-под земли гимн подземного человека — или он, Митя, тот, кто убежит в Америку, т. е. Бернар презренный.

Бернар презренный и бежит по-бернаровски. О каком же это новом человеке идет речь? Что за Бернар? — спросит читатель.

В романе — два «**новых человека**»: один — антипод другому, и между ними вечный поединок не на жизнь, а на смерть. **Один новый человек** — это тот, о котором говорит и Иван, и чёрт, и семинарист Ракидин, и Митя: это **человекобог**, которому «все позволено», гордый человек, узнавший, что он смертен до конца, отказавшийся от осанни и гимна; это человек-с-идеей, это человек с хвостиками в мозгу (с нейронами) вместо души, который выдумал протоплазму и химию — это и есть Бернар презренный.

Другой новый человек, — это тот, о котором говорит Зосима, Алеша и опять-таки Митя: это **воскресший человек**, который исполнен восторга и приходит к тихой умиленной радости, который за вся и всех виноват¹, который заключен внутри Мити и хочет пострадать «за дитё»², за ни

1 699-700.

2 Тема «О дите» связана почти со всеми главными героями романа: 1) «дите», приснившееся Мите; 2) неповинные замученные дети Ивана; 3) мальчик с отрезанными пальчиками Лизы; 4) Илюшечка-страдалец Алеши; 5) Митя, покинутый в детстве, и пр.

в чем неповинного маленького мученика. Этот новый человек, очевидно, также заключен и внутри Ивана, потому что и Иван из-за неповинно-страдающего ребенка «мира этого не принимает» и от будущей гармонии оказывается. Но этот другой новый человек заключен и в покаявшемся убийце (Зосима), и в трагическом библейском страдальце Иове, который не убежит в Америку, как Бернар презренный.

Бернаром презренным оказывается и семинарист Раки-тин, который знает, что это за такая наука эфика, чёрт подери. Он собирается ехать в Петербург, чтобы поступить в отделение критики (критика — область чёрта!), но с благородным направлением.

Этим Бернаром оказывается не кто иной, как известный ученый Клод Бернар, как химия, как подлец какой-то, как вообще наука, — и взято имя «Бернар» нарицательно, вместо слова «ученый». Но и Раки-тин, у которого идеи в голове, те самые идеи, которые сидели в голове Мити и вдруг пропали, — семинарист Раки-тин — тоже ученый, тоже Бернар, — по слову Мити.

— Ух, Бернары! Много их расплодилось, — возмущается Митя, видя в науке врага рода человеческого.

Чему же учат Бернары? — Бернары учат о вышеупомянутых хвостиках в мозгу: у нервов есть «такие этакие хвостики» и как только эти хвостики задрожат, то и явится «образ, то есть предмет или происшествие» (происшествие! опять область чёрта!); вот почему человек созерцает, а потом мыслит: «потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа, и что я там какой-то образ и подобие» — все это глупости! — Так объяснил Мите Раки-тин. Таков манифест первого нового человека, человека с хвостиками, который гордо выступает с этой великолепной штукой — «наукой», химией, протоплазмой без бога и будущей жизни, которому все позволено, потому что умному человеку все можно.

Так вот кто такой Бернар презренный, предпочитающий Америку, страну мошенников, гимну из-под земли! Этот Бернар — «наука», которая идет против Бога и бессмертия, и голоса совести: она и есть Америка. В этом и весь секрет Америки. Но ведь проект о бегстве в Америку был проектом, т. е. секретом Ивана, или, вернее, секретом того, кому имя «он», т. е. черт. Америка — секрет черта. Так вот почему Иван, или вернее, «он», не хотел, чтобы этот секрет «об Америке» стал известен Алеше-херувиму. Алеша — высшая совесть. Америка — это бегство от совести, — и вот Алеша мог бы помешать бегству-от-совести, как он, Алеша, помешал, испугал «его» — гостя (т. е. чёрта), который повадился ходить к Ивану, совсем так, как Иван вдруг повадился ходить к Мите с предложением бегства в Америку: херувим помешал чёрту — совесть помешала «науке».

Читатель терпеливо выжидал, пока раскроется секрет чёрта и теперь вправе потребовать разъяснения символа: кто же этот черт — виновник убийства Федора Павловича Карамазова — по замыслу автора? Разъяснение символа дает сам автор, и если мы так долго томили читателя загадкой, то только потому, что разъяснение автора без раскрытия «секрета» оставило бы читателя в прежнем недоумении. Теперь только мы смело вступаем в кошмар Ивана Федоровича, чтобы узнать, что чёрт — не потусторонний гость, что разговор Ивана Федоровича с чёртом есть разговор двойников — двух Иванов Федоровичей, или двух сторон Ивана Федоровича друг с другом. Иван Федорович рад бы поверить¹ в реальность своей фантазии, в реальность призрака, порожденного его болезнью (отметим слово «призрак!»), будто перед ним действительно чёрт, а не галлюцинация и не сон, но он, Иван, ни одной минуты в это не верит², на сотую долю в него не верит и не принимает за реальную правду:

— Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... — говорит Иван ночному гостю — ... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых...

И неоднократно повторяет:

— Браня тебя, себя браню... Ты — я, сам я, только с другой рожей³. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового.

— Только все скверные мои мысли берешь, а главное — глупые...

— Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего: Ты дрянь, ты моя фантазия⁴.

— Все, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаля, ты мне же подносишь, как какую-то новость.

И то же самое повторяет Иван Алеше:

— ...Он (чёрт) — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное... Он все дразнил меня, что я в него верю, и тем заставил меня его слышать... Он мне, впрочем, сказал про меня много правды. Я бы никогда этого не сказал себе. Знаешь, Алеша... я бы очень желал, чтобы он в самом деле был он, а не я!»⁵

И дальше:

— Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Лгал мне же на меня же в глаза».

1 754.

2 754.

3 Иван на суде завопил: «ррожи!» Вот откуда «рожи» Л. Андреева в его трагедии «Савва».

4 761.

5 773.

Оставим в стороне вопрос, интересный для психиатров, о том, страдал ли Иван Федорович раздвоением личности: это только необходимый флер реализма для читателей.

Вопрос о раздвоении здесь не психопатологический, а философский вопрос. Здесь не только проблема двух антагонистических мирозерцаний, но и проблема дуализма, контroversы (кстати, в романе есть даже глава с таким заголовком: «Контroversа»¹) — и диалектики по существу, ибо сам Иван Федорович Карамазов — как ни прозвучит это парадоксально для читателей — не только герой романа «Братья Карамазовы», но он еще и мыслитель — диалектический герой кантовых антиномий.

К ним-то, к этим кантовым антиномиям, к этим философским горгонам, живущим в очень далеком секретном убежище, в «Критике Чистого Разума» Канта, куда укрылся чёрт-убийца, единственный виновник убийства старика Карамазова, — к ним-то мы и подбираемся все время.

В них-то и секрет правд чёрта, секрет, который не хотят чёрту открыть, — ибо антиномии неразрешимы. Коротче говоря, в них-то и весь «секрет» чёрта и не только чёрта, но и секрет романа, и секрет самого автора романа — Ф. М. Достоевского.

И если гегелианская «диалектика» прорезает прослойками в романе мир кантовых антиномий, то решение философской проблемы автор романа все же хотел бы (да, хотел бы!) найти не в ней, а в утверждающем тезисе антиномий — в Зосиме, в Алеше, совершенно независимо от Канта — противопоставляя этому Тезису, во-первых, образ Великого Инквизитора, как Антитезис с его отрицанием, и, во-вторых, чёрта, как карикатуру на Великого Инквизитора и на Анти-тезис (Канта).

Что же высказывает эта вторая сторона Ивана Федоровича устами символического чёрта, истинного убийцы старика Карамазова, как это обстоит по убеждению автора, вопреки, быть может, первоначальному убеждению читателя? Ибо, согласно роману, фактически убил старика Карамазова Смердяков. Не подводит ли она, эта вторая сторона Ивана Федоровича, теоретическую мировоззрительную философскую базу под данное убийство, да еще с корыстной целью, обосновывая свое особое право на убийство вообще? И против чего ведет полемику эта вторая сторона, символизированная чёртом, — против какой философии? То есть читателю предстоит проверить: действительно ли чёрт выражает окарикатуренный Антитезис антиномий Канта и все то, что, по мнению автора романа, конструируется на основе этого Антитезиса.

1 См. Кр. Ч. Раз.

Откуда и куда бы ни шел мыслитель по философской дороге, он должен пройти через мост, название которому — Кант. И хотя этот философский мост, одно из семи чудес умозрительного конструктивизма, надежно огражден высокими насыпями человеческого опыта, ледящийся ветер безнадежности пронизывает на нем мозг путника, и напрасно будет он искать в окружающем полумраке солнце жизни. И как бы осторожно и медленно, с частыми передышками, ни ступал этот окоченевший мыслитель, он, еще не дойдя до середины пути, ощутит, что шаг его становится неверен, что мост под ним колеблется и качается, что он идет по подозрительно скептической дороге — и вдруг его, мыслителя, начинает, как балаганного пьяного Петрушку, бросать из стороны в сторону: он то стремительно падает вниз, то взлетает вверх, как будто мост уже не мост, а какая-то хитрая система танцующих коромысел, перебрасывающих его с конца в конец, с одного коромысла на другое. Вдобавок между этими сцепленными коромыслами он заметит зияющую бездну, до дна которой никогда не проникнет его пытливый взор мыслителя. И если потребность в устойчивости, этот основной стимул культуры, побудит его, при упорстве догматика, искать твердой опоры, — «да» или «нет», — именно здесь, среди этих танцующих четырех коромысел (их окажется всего четыре!) и пересилить инстинкт, влекущий его поскорее выбраться из мира этих членистоногих софистических секций, — тогда он, путник, погиб: ибо никогда уже не выйти ему оттуда и он до конца дней своих осужден качаться на этих коромыслах, соскальзывая с одного его конца на другой, и сам обратится в такое коромысло-маятник, пока безумие или смерть не избавят его от умственной пытки. Но стоит путнику, совершив переход через этот *чертов мост*, обернуться, как он не сможет не развести руками и не попенять на себя, что принял такую высокую забаву конструктора всерьез, ибо позади него окажется иллюзорная действительность, порожденная его же собственным догматическим упорством, прикрывающим его непреодолимый скептицизм: он как бы попался на трюк комматы из одних, якобы волшебных, зеркал, где зритель со всех сторон видит только себя и никак не может найти выхода, натываясь повсюду на свое же собственное изображение в холодной гладкой зеркальной стене.

Эта коварная конструкция из четырех качающихся коромысел и есть четыре знаменитые антиномии кантовой анти-тики из второй книги трансцендентальной диалектики его основоположного гениального монстра «Критика Чистого Разума» — те парные диалектические утверждения, формулированные как тезис и антитезис, которые опыт — по

мнению Канта — ни подтвердить, ни опровергнуть не может и с которыми разум якобы бессилен расстаться.

Догматические только по виду, словно достоверные несокрушимые знания, оба, и тезис и антитезис, одинаково, хотя и по-разному, обольстительны: оба они, якобы с яблоком истины в руке, — смеются над попытками мыслителя устранить между ними *неустранимое противоречие*, исходя из одного только опыта, и выбрать одно из них себе в вечные спутники, провозгласив: се истина!

Едва только обольщенный теоретическим интересом, который влечет мыслителя к антитезису, кинется он к яблоку последнего, как еще более обольстительный голос практического интереса, подкрепленный популярностью темы, привлечет его к яблоку тезиса.

И снова яблоко истины становится яблоком раздора.

Так и будет бедняга-мыслитель трагически метаться между тезисом и антитезисом, от одного к другому, не в силах ни одному из них отдать предпочтение, поневоле превращая, по временам, эту трагедию в фарс своей позицией бурида нова осла.

Но так как в мире (не включенном, увы! целиком в границы нашего познания, а следовательно, и прошлого опыта, а по Канту, — в границы всего возможного опыта, — добавление небезытересное!) звучат и другие неведомые голоса, то отчаявшийся мыслитель может обольститься каким-нибудь голосом, зовущим его перейти эти границы опыта и познания и обосноваться в потусторонней вечности или в мире невысказанном, о чем бдительный Кант, как честный ментор, строго-настроено его предостерегает (т. е. предостерегает от спиритуализма).

Но так как мыслитель может с отчаяния поступить как раз наоборот и вовсе отказаться от мышления о невысказанном и прочно обосноваться в этом материальном мире, уповав всецело на свои пять чувств и логические способности, то Кант предостерегает его и от такого дерзкого шага (от позитивизма), обещая уладить все антиномические недоразумения с обольстительным Тезисом и обольстительным Антитезисом мирным путем, при том, конечно, скромном условии, чтобы мыслитель себе в вечные спутники выбрал самого Канта.

Впрочем, забота Канта о мыслителе проистекает только от его моральной доброты, так как он, Кант, знает, что человеческий разум при своем движении вперед все равно необходимо должен будет все вновь и вновь наткнуться на эти роковые диалектические пары, — кстати, именуемые Кантом космологическими идеями, — чей смысл столь же в их неразрешимости (в границах опыта!), сколь и в их неустранимости.

Ибо Канту известен один действительно чудовищный секрет, равный тайне перстня Соломона, — что в разуме нашем таится *иллюзия*, бессмертная сестра химеры, кото-

рая рисует действительность там, где нет ничего и, таким образом, рождает непримиримое противоречие между двумя истинами, которое возникает вследствие того, что мы критерий абсолютного, вневременного, приложимый к миру вещей-в-себе (к тезису!), применяем к миру опыта, где все возникает, преходит и только кажется, но где ничего вечного нет, т. е. прилагаем к Антитезису.

Только сама эта вечная Иллюзия разума, мать противоречия, бессмертна, по Канту, в мире сем: она сохраняется даже тогда, когда она не обманывает нас больше и, следовательно, может быть сделана, правда, безвредною, однако никогда не может быть искоренена.

То обстоятельство, что в антиномиях таится неистребимая естественная Иллюзия, как дар природы, в этом их отличие от софизмов, где иллюзия искусственна, где она дар ума, и где она исчезает, как только мы ее замечаем, подобно тому, как исчезает страх перед змеей, когда мы узнаем в ней ужа.

Эти антиномии «создают диалектическую арену для борьбы, в которой всякий раз побеждает та сторона, которая нападает, и терпит поражение та, которая обороняется. Кто из противников нанесет последний удар и не будет обязан выдерживать новое нападение, тот и победитель».

Хотя Кант, как некий объективный судья Минос, считает спор антиномий пустым делом и предмет спора пустым призраком (вот он откуда, «призрак» Ивана Карамазова!), недоразумением, тем не менее, владея тайной перстня Соломона, т. е. естественной Иллюзией разума, он считает себя в силах разрешить все это недоразумение применением антагонистов друг с другом: ибо стоит только повернуть перстень в сторону умопостигаемую, как правым окажется Тезис, а стоит только повернуть перстень в сторону эмпирическую, как правым окажется Антитезис, — т. е. оба одновременно правы, если перстень не вертеть только в одну сторону.

Знаком ли был Достоевский с «Критикой Чистого Разума» — с антиномиями Канта, или он вполне самостоятельно поставил те же вопросы, что и Кант, и независимо от доводов и противодоводов Канта ответил на них в романе «Братья Карамазовы»?

На это ответ будет дан не антиномический:

Достоевский не только был знаком с «Критикой Чистого Разума», но и продумал ее. Более того, отчасти сообразуясь с ней, он развивал свои доводы в драматических ситуациях романа. Более того: он сделал Канта — или вернее Антитезис его антиномий — символом всего того, против чего он боролся — и в себе самом, и с противниками — как писатель, публицист и мыслитель. Более того, он сам вступил в поединок с Кантом-Антитезисом, не брезгуя никаким оружием: ни сарказмом, ни риторикой, ни внушением, ни диалектической казуистикой, создавая в этой борьбе гениальные трагедии и фарсы, какими являются главы его романа.

Читателю незачем даже прибегать к изучению биографии писателя, чтобы убедиться в его знакомстве с Кантом. Текст романа и текст «Критики Чистого Разума» здесь свидетели достоверные.

Если — по Канту — речь в тезисе антиномий идет о «краеугольных камнях» морали и религии, а в антитезисе о «краеугольных камнях» науки, то о тех же краеугольных камнях идет речь и в романе.

Стоит только вывести первые две антиномии из космологического плана науки и перевести все положения антиномий на язык морали и религии, чтобы полное совпадение стало очевидным. Пусть же Кантовы Антиномии предстанут перед читателем en regard, но только в той вопросительной форме, в какой они поставлены Достоевским:

Тезис

1. Сотворен ли мир и конечен?
2. Есть ли бессмертие?
3. Свободна ли воля человека?
4. Есть ли Бог и творец мира?

Антитезис

- или:
1. Мир вечен и бесконечен?
 2. Бессмертия нет и все делимо и разруσιμο?
 3. Нет свободы, а есть одна естественная необходимость (закон природы).
 4. Нет Бога и мир не сотворен.

Вот они четыре коромысла Кантовой «Антитетики» с их точкой опоры в «или» (саркастическая опора!)¹.

КАНТ
 Антиномии чистого разума
 (противоположности трансцендентальных идей)

Тезис (догматизм)

1. Мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве.
2. Всякая сложная субстанция в мире состоит из простых частей и вообще существует только простое и то, что сложено из простого.
3. Причинность согласно законам природы есть не единственная причинность, из которой могут быть выведены все явления в мире. Для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность.
4. К миру принадлежит, или как часть его, или как его причина, безусловно необходимое существо.

Антитезис (эмпиризм)

1. Мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен как во времени, так и в пространстве.
2. Ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей и вообще в мире нет ничего простого.
3. Не существует никакой свободы, но все совершается в мире только согласно законам природы.
4. Нет никакого абсолютно необходимого существа ни в мире, ни вне мира, как его причины.

О чем идет спор — по Канту? Спор идет о том:

1. «Имеет ли мир начало во времени и какую-нибудь границу своего протяжения в пространстве или мир безграничен и вечен?»

2. Существует ли где-либо (быть может, в моем мыслящем «я») неделимое и неразрушимое единство или все делимо и разруσιμο?»

3. Свободен ли я в своих действиях или же, подобно другим существам, подчиняюсь руководству природы и судьбы?»

4. И, наконец, существует ли высшая причина мира или же вещи природы и порядок ее составляют последний предмет, на котором мы должны остановиться во всех своих исследованиях?»

На это Тезис, в качестве догматика, отвечает, что «мир имеет начало, что мое мыслящее «я» обладает простою и потому неразрушимую природой, что оно в своих произвольных действиях свободно и стоит выше принуждения природы, и что весь порядок вещей, образующих мир, происходит от одного первоначального существа, от которого все заимствует свое единство и целесообразную связь».

На это Антитезис, в качестве эмпирика, отвечает, что «нет первоначального существа, отличного от мира, что мир не имеет начала, а следовательно, и творца, что наша воля не свободна и душа так же делима и разрушима, как и материя».

Не наша задача разбирать здесь самое существо этого давно разрешенного спора, соглашаться с его бесцельностью или оспаривать ее, взвешивать, что на стороне Тезиса, что на стороне Антитезиса и что против них — наша задача пока одна: раскрыть Канта как противника Достоевского в романе «Братья Карамазовы».

Все четыре антиномии выставлены Достоевским в романе, но основоположной во всей своей обнаженности стоит перед читателем 4-я антиномия — ее тезис и ее антитезис: есть ли первоначальное существо, т. е. бог, или нет бога?

Она является основной темой главы «За коньячком». Она же окарикатуренно, но столь же обнаженно, поставлена в главах «3-е свидание со Смердяковым» и «Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича».

Она проходит красной нитью по всей ткани романа, сочетаясь с прочими антиномиями¹.

«Легенда о великом инквизиторе» и «Кошмар» суть вообще два фокуса романа: первый фокус — трагедия, второй фокус — трагедия, водевиль. В первом фокусе романа

1 Например, с 3-й антиномией о свободе Воли: в «Легенде о Великом Инквизиторе»; со 2-й антиномией о бессмертии: в той же легенде и в сценах «За коньячком» и «Зосима и г-жа Хохлакова», и пр. Она сочетается с 1-й антиномией о конечности и бесконечности мира: в той же главе «Кошмар».

выступает искуситель — Великий Страшный Умный Дух разрушения и смерти с его тремя вопросами всемирно-исторического значения. Во втором фокусе романа выступает чёрт, его карикатура, дрянной чёрт «критика»¹, но оба они — и Искуситель, и чёрт — символы Антитезиса Кантовых антиномий. И то, что на сцене водевиля говорит чёрт балаганным низшим стилем, то на сцене трагедии говорит Великий Инквизитор символическим высоким стилем.

Как это ни парадоксально звучит по отношению к такому художнику, как Достоевский, но герои Достоевского, собственно говоря, — не только люди, не только потрясающие ум и душу художественные образы, они еще проблемы или идеи². Подобно чёрту, они только приняли человекообразную оболочку, причем у одной и той же идеи несколько ипостасей (образов). Поэтому герои Достоевского высказывают обычно одни и те же мысли-формулы и слова-символы, так называемые словечки особого значения.

Так, Иван Карамазов, этот человек-с-идеей, не только Иван, как единица, он еще целая сумма слагаемых: это еще и Смердяков, и чёрт, и Ракитин, и даже отчасти Коля Красоткин, и даже отчасти Лиза Хохлакова. Все они повторяют девиз секты ассасинов: «все позволено», иногда с ядовитой авторской добавкой «умному человеку». Все они — отголоски Ивана, целиком или частично уродливые (по Достоевскому) куски его сознания, дублеры одной его стороны, ибо все они вместе взятые суть лишь воплощение Антитезиса Кантовых антиномий. Тем не менее этот Антитезис *volens-volens* и есть подлинный герой романа. Поэтому читатель и вправе именовать Ивана Федоровича диалектическим героем Кантовых антиномий, даже независимо от намерений автора романа.

Формула Ивана «все позволено» как лозунг «нового человека» (в идеале — «человекобога»), как его моральное, т. е. (для автора) аморальное *principium agendi*³ — высказано сперва, со слов того же Ивана, Миусовым, затем Митей, затем Ракитиным, затем Лизой, затем Колей Красоткиным, затем Смердяковым, затем чёртом. Эта формула служит как бы закулисным обвинением против Ивана — обвинением в

1 Читатель уже раз отмечал слово «критика». Получается: Ракитин с критикой, черт с критикой, Кант с критикой с «Критикой Чистого Разума» и критической философией.

2 Читатель, конечно, не подумает, что герои романов такого художника, как Достоевский, абстрактны или схематичны. Но одно — их живая человечность, другое — их философский смысл. Они — *идеи* только в отношении их философского смысла. Но их человеческое и их философское объединены в них с необычайно эмоциональной силой и потребовался весьма скрупулезный анализ, чтобы этот их философский смысл выделить.

3 Руководство к действию.

отцеубийстве. В уста Мити даже вложено этакое бессознательное обвинение, брошенное им Ивану: «Не тем его (Митю) подозревать и допрашивать, которые сами утверждают, что "все позволено"»¹.

Но вышло так, что на суд читателей представлен собственно не Иван, а именно Кантов Антитезис; сам Иван будет спасен автором. Антитезис же осужден им бесповоротно, но — только морально.

На сцене романов-трагедий Достоевского лишь потому и остается столько трупов, что автор убивает не людей, а идеи. Только в четырех его романах — «Братья Карамазовы», «Бесы», «Преступление и наказание», «Идиот» — перед читателем лежат в ряд чуть ли не двадцать трупов — целый морг; причем четыре из них — самоубийцы — Смердяков, Ставрогин, Свидригайлов, Кириллов, а прочие — зарезаны, застрелены, задушены, растерзаны: старик Карамазов, Лизавета Николаевна, капитан Лебядкин с сестрой, Шатов, Федька Каторжник, старуха-процентщица, глухонемая Елизавета, Настасья Филипповна и др.

И убийцей всех этих самоубийц и убитых является формула «все позволено», которая, по замыслу автора, должна в их лице убить самое себя — свою же собственную идею. Своеволие, неверие, цинизм — это только разные профили все того же «все позволено», которое в лице Кириллова и Свидригайлова с отчаяния стреляется, в лице Смердякова и Ставрогина с отчаяния вешается, не выдержав ужаса космической, следовательно, и душевной «пустоты». И то же «все позволено», переодевшись в «наполеоновское шагание через трупы», в лице Раскольникова убивает двух беззащитных женщин, а в лице Верховенского-младшего приносит самому себе в жертву целую гекатомбу, чтобы в итоге аннулировать самое себя. Но не двадцать человеческих трупов, а только один труп — труп плавающей в крови «идеи-самоубийцы» хочет положить перед читателем торжествующий автор Достоевский: труп Антитезиса (и не просто Кантова Антитезиса, а Антитезиса, живущего в сознании «Культурменша»).

Ибо эта «идея» и есть все тот же Кантов Антитезис, и никто с такой ясностью, как юный мыслитель Иван Карамазов не раскрывает нам этой авторской тайны — тайны, к которой причастен и чёрт с его «секретом чёрта», тайны, которая указывает нам убежище, где укрылся главный и единственный виновник убийства старика Карамазова, по вине которого старший сын старика, Митя, пошел на физическую каторгу, средний сын, Иван, — на моральную каторгу и сошел с ума, а побочный сын, Смердяков, — повесился.

Согласно Тезису и Антитезису распределяются антиномии Канта. Согласно тезису и антитезису антиномий распределил автор Достоевский также и своих основных героев (т. е. субстраты идей) по двум схемам или рубрикам, — и не только героев, но и их словесные символы. Распределим же и мы, сообразно Кантовой схеме, т. е. согласно тезису и антитезису и сообразно схеме автора романа, героев его романа и их слова-символы, причем отметим, что почти все они не только схематически противопоставлены в романе друг другу.

Образы-Антиномии у Достоевского:

*Герои романа —
воплощения Тезиса
(положительные):*

Пленник или Великий идеалист
Зосима
Алеша-херувим
Раскалявшийся убийца-неизвестный
(у старца Зосимы)

*Словесные символы
Тезиса:*

Тайна
Гимн-Осанна
Восторг
Умиленная радость
Ангел
Благодетство
Идеал мадонны
Воскресший новый человек Зосимы-
Алеши

*Герои романа —
воплощения Антитезиса
(отрицательные):*

Великий Страшный Умный Дух са-
моуничтожения и небытия
Великий Инквизитор
Иван — он же Смердяков — он же
чёрт
Ракигин

*Словесные символы
Антитезиса:*

Секрет
Позор
Критика (с происшествием)
Бернары (Америка)
Насекомое-клоп
Гордость
Идеал содомский
Новый человек Ивана: «Человеко-
бог»

Словесные символы тезиса символизируют: бессмертие — свободу — бога. Словесные символы антитезиса символизируют: естественную необходимость — пустоту — бесконечность — уничтожение.

Но, воплощая в героях и их словесных символах положения Кантова тезиса и антитезиса, Достоевский и самое на почве опыта неустранимое качество коромысла антиномий воплотил в Иване, представленном явно, как антитезис, а тайно, как тезис, причем автор избрал для этой цели Смер-

дякова и чёрта: Смердякова, как материальное, окарикатуренное воплощение антитезиса, а чёрта, как его такое же окарикатуренное, но символическое воплощение.

5

За непосредственное знакомство Достоевского, как автора романа «Братья Карамазовы», с «Критикой Чистого Разума», и именно с учением об антиномиях, говорит достаточно красноречиво текст обоих сочинений¹.

Если самый спор обеих враждующих сторон, т. е. Тезиса и Антитезиса, Кант считает пустым делом, а предмет их спора «пустым призраком», то и у Достоевского фигурирует слово *призрак* — в споре Ивана с самим собой: Смердяков-убийца для Ивана — призрак, чёрт — призрак и так как они не что иное, как вторая сторона Ивана, т. е. Кантов антитезис, то именно этот Антитезис-убийца и кажется Ивану призраком. Конечно, спор тезиса с антитезисом как призрак и сам антитезис как призрак — это не одно и то же. Но — терпение, читатель!

Если Кант далее указывает, что «разум, попавший в путаницу противоположных доводов, чувствует себя в высшей степени стесненным в этом своем раздвоении, и что если разъяснить недоразумение, тогда «падут **гордые** притязания обеих сторон», то и Достоевский делает особый упор на понятии «**гордости**»: человекобог, этот идеал антитезиса, говорит он, «возвеличится духом божеской, титанической гордости»; «в гордости», как в скрытом мотиве, побуждавшем Ивана желать смерти отца, упрекает Ивана Смердяков²; самое безумие — болезнь Ивана, его муку по поводу «великого решения» Алеша, а кстати и чёрт, определяют как муку гордого³ решения. Гордость Ивана — причина всех его бед, ибо Иван попал в путаницу противоположных доводов; он раздвоен. Но стоит гордости пасть, как Иван будет автором спасен.

Эти два указания не имели бы силы и могли бы быть объяснены случайностью, если бы за ними не скрывалось нечто основоположное — а именно то, что антитезис, или эмпиризм, «отнимает всякую силу у религии и морали», или, как говорит Кант в другом месте, при господстве антитезиса «моральные идеи и основоположения теряют всякое

1 Историко-литературные данные это подтверждают (См. Предисловие).

2 749.

3 776.

значение», т. е. добродетель ничто, раз бога и бессмертия нет (Антитезис 2-й и 4-й антиномии).

Это Кантово положение о том, что без бога моральные идеи теряют всякое значение, не сходит со страниц романа; это основная тема романа, это и есть формула Ивана: «**Все позволено, раз Бога и бессмертия нет**», т. е. все позволено, раз истина на стороне антитезиса; это и есть секрет чёрта. Его повторяют все, кто хотя бы на мгновение попадает под сень антитезиса: «Если нет бога, то нет и добродетели»¹, а раз нет добродетели, то, следовательно, позволено и отцеубийство корысти ради.

Что именно эта Кантова формула была убийцей Федора Павловича — это четко высказывает Смердяков Ивану при третьем свидании².

« — Я тогда бы все и рассказал бы на суде-с... то, что вы сами меня подбивали к тому, чтобы украсть и убить». И далее, отдавая украденные три тысячи Ивану³, он с горечью разъясняет своему «учителю»: «Не надо мне их вовсе-с... Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну... такая мечта-с была-с, а пуше всего потому, что «все позволено». Это вы вправду меня учили-с, ибо коли бога бесконечного нет-с, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе».

Слова Смердякова «не надобно ее (т. е. добродетели) тогда вовсе» это те же слова Канта: «моральные идеи и основоположения теряют всякое значение».

Также и чёрт (в главе «Кошмар»), подразнивая Ивана его статьей «Геологический переворот», повторяет то же положение: «Раз человечество отречется поголовно от бога... то само собою падет... **вся прежняя нравственность**». И далее: «Если даже этот период никогда не наступит, то так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно... перескочить **всю прежнюю нравственную преграду** прежнего раба-человека... — все позволено и шабаш!»

«Прежняя нравственность» — это опять те же Кантовы «моральные основоположения тезиса», через которые перескакивают персонифицированные антитезисы.

Хотя в романе в рамках того же антитезиса, в лице Ракитина, этому утверждению Ивана-чёрта об аморальности противопоставлено другое, положительное утверждение, т. е. другая система морали и табель моральных ценностей, а именно та, что «человечество найдет в себе силы для добродетели и без бога», и что «**можно любить человечество и**

1 84.

2 743.

3 748.

без бога»¹ и что человекобог, этот абсолютный атеист, «возлюбит брата своего уже без всякой мзды»², — однако автор остается все же при Канте и уничтожает эту новую мораль нового человека презрительной репликой Мити: — «Ну, это сморчок сопливый (т. е. Ракитин) может только так утверждать, а я понять не могу»³.

Митя не может понять, как же это «без бога-то и без будущей жизни? Ведь это, стало быть, теперь все позволено». — А ты и не знаешь? — отвечает ему с иронией Ракитин; — «Умному человеку все можно, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты... убил и влопался». Несомненно, философия «умного человека» — это все та же философия Ивана и Смердякова вплоть до самого выражения «умный человек»: Смердяковское «с умным человеком и поговорить приятно» — тут как тут.

Философия «умного человека» это и есть «разные философии», которые, по признанию Мити Алеше, убивают Митю: « — Алеша, херувим мой, меня убивают — разные философии, чёрт их дери! Брат Иван...»

Мы обрываем.

Ссылка Мити на брата Ивана дает нам ключ к этим «философиям». Спасибо автору за самое слово «философии». Выясняется, что у Ивана «бога нет» (все тот же антитезис четвертой антиномии), но у Ивана есть «идея»⁴. Что это и есть трансцендентальная космологическая идея чистого разума — такого признания от Мити и автора требовать трудно. Но зато есть у него другое признание: что прежде он (Митя) «этих всех сомнений никаких не имел», но все они в Мите таились. Значит, не только в Иване, но даже и в Мите таятся подобные сомнения, значит, они не устранимы, значит, они и есть неустраняемые идеи человеческого разума, т. е. антиномии. Это тотчас и открывается:

« — А меня Бог мучит», — продолжает Митя, — «а что, как его нет?.. Что если прав Ракитин, и эта идея искусственная в человечестве. Тогда, если его (бога) нет, то человек шеф земли, мироздания... только как он будет добродетелен без бога? Вопрос!»

Читатель знает, какой ответ дает Митя на этот вопрос. Его ответ: без Бога и без будущей жизни нет добродетели — т. е. прав Кант, а не «сморчок сопливый» — ибо — как утверждает Кант — «антитезис отнимает всякую силу у морали». Митя решительно становится якобы на сторону тезиса, но только после того, как автор, через Ивана и

1 701.

2 769.

3 701.

4 701. Брат Иван... таит идею... у Ивана Бога нет. У него идея.

Ракитина, опосредственно ознакомил его с «Антитетикой»¹ Канта и при этом провел его через горнило сомнений — к истине. Очевидно, автор испытал и на Мите утверждение Канта, что его, Канта, «Антитетика» весьма полезна для скептического метода, ибо до знакомства с философиями Митя «этих всех сомнений не имел», т. е. скептическим методом не пользовался.

Читатель мог бы умножить примеры. Но вопрос достаточно разъяснен. По-видимому, Смердяков, Митя и Достоевский заодно с Кантом², что антитезис отнимает всякую силу у морали. Но если иной читатель все же решит, что для подтверждения положения об исключительной роли «Критики Чистого Разума» в романе «Братья Карамазовы» сказанного недостаточно, мы представим ему еще и другие веские доказательства, увы! без всяких лирических отступлений.

Только читателю следует помнить, что Тезис и Антитезис у Канта — философы: Антитезис — чистый эмпирик, а Тезис — догматик.

Разбирая, какие *теоретические* и какие *практические* выгоды на стороне тезиса, и какие на стороне антитезиса, Кант утверждает, что «теоретическому интересу разума эмпиризм», т. е. Антитезис, «доставляет преимущества чрезвычайно привлекательные и далеко превосходящие то, что может обещать догматический проповедник идей разума в порядке практического интереса» — т. е. «Тезис»³ с его догматами о бессмертии души, свободе воли, творце мира и т. д.⁴

«Согласно эмпиризму, рассудок находится всегда в области возможного опыта (т. е. природы), законы которого он может выслеживать и посредством них без конца расширять свои прочные и понятные знания»⁵.

«**Без конца расширять свои знания?**» И эти знания будут доставлять преимущества чрезвычайно привлекательные, далеко превосходящие обещания проповедника идей *тезиса*, т. е. его непонятные догматы о бессмертии, свободе воли, творце мира и т. д.? Но не над этим ли апофеозом науки издается чёрт в кошмаре Ивана, дразня Ивана человекобогом:

«Ежечасно побеждая **без границ**, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования небесные!»

1 Антитетика: см. «Критику Чистого Разума».

2 Кант, 288.

3 Кант, 288.

4 Кант, 287.

5 «Ohne Ende».

Правда, у Канта сказано: «без конца», а у Достоевского «без границ», у Канта сказано «расширять свои прочные и понятные знания», а у Достоевского: вместо глагола «расширять» стоит глагол «побеждать», а вместо «понятные знания» стоит слово «наука», — но ведь «прочные и понятные знания» эмпиризма-антитезиса и есть победоносная наука человекобога, а «чрезвычайно привлекательные преимущества» этих знаний и при этом «далеко превосходящие» то, что обещает тезис, и есть «высокое наслаждение», которое заменит человеку все «упования небесные». Ибо что же обещает тезис, кроме упований, и что такое здесь «чрезвычайная привлекательность», как не «высокое наслаждение»?

Достоевский позволил себе маленькое переложение мыслей Канта о том, что теоретический интерес разума на стороне антитезиса: он только изменил стиль и интонацию, как большой мастер этого дела, но и то не утерпел и повторил крохотное «без», написав «без границ» вместо «без конца», как оно стоит у Канта. Это «без» есть тот кончик хвоста, за который можно всего зверя вытянуть. Своим апофеозом «чёртова учения» Достоевский отнюдь не хотел оказать услугу XX-му веку и науке — как раз наоборот: он хотел вонзить в сердце «науки» (в кавычках) самый ядовитый из своих кинжалов, подразумевая под «наукой» вовсе не науку, а скрытого за ней врага — умного и страшного Антитезиса философии. Значение науки Достоевский понимал весьма далеко от Руссо.

Но не для обличения или защиты исследует сейчас читатель мысли двух гениев XVIII и XIX веков, а для раскрытия секрета романа Достоевского — секрета, засекреченного даже для самого чёрта.

6

Не один только Кантов Антитезис секретно вооружил Достоевского своими испытанными доспехами. Не менее испытанными доспехами вооружает его тайно и Тезис. Но отнюдь не для доказательства правоты Тезиса, — для этого у Достоевского есть иное оружие, — а только для торжества над Антитезисом пользуется Достоевский философским арсеналом первого.

Как судья публичного поединка между Тезисом и Антитезисом, Кант добросовестно отмечает, что преимущество популярности на стороне Тезиса, так как «**обыкновенный рассудок**», ничего не понимая в его умопостижимых идеях, как, например в бессмертии души, может без конца умствовать в этих вопросах, блуждая среди идей, о которых именно потому можно говорить красноречиво, что о них ничего не

известно, и можно считать известным все то, что стало для него привычным, благодаря частому применению. Затруднения в понимании не беспокоят его, так как он не знает, что такое понимание вообще. Между тем как в области исследования природы, т. е. в области Антитезиса, он, этот обыкновенный рассудок, должен был бы совершенно молчать и признаться в своем невежестве.

Кант даже упрекает в заносчивости и хитроумии поборников Тезиса (спиритуалистов) за из важничание пониманием и значением там, где мы ничего не знаем и ничего не понимаем.

Иван Федорович Карамазов не принадлежит к тем, кто лишен понимания. Он не «обыкновенный рассудок», он — юный мыслитель. Но, как мыслитель, он, очевидно, вместе с Кантом знает, что если обыкновенный рассудок ничего не понимает в этих вопросах, «то и никто другой, даже из наиболее упражнявшихся в мышлении умов, не может похвастаться, что понимает в них больше».

Таковы подлинные слова Канта.

Юный мыслитель Иван Федорович не принадлежит и к невеждам в области «исследования природы», но представленный Антитезисом «проект, обещающий удовлетворить его одними лишь эмпирическими знаниями и разумной связью между ними»¹, дает Ивану Федоровичу так же мало успокоения и опоры, как и обыкновенному рассудку. Хотя за свои сочинения «Геологический переворот» и «Легенда о Великом Инквизиторе» Иван, как воплощенный Антитезис, должен всецело принять на себя упрек в заносчивости, сделанный Кантом эмпиризму, упрек, что он «дерзко отрицает то, что находится за пределами его наглядных знаний и сам впадает в нескромность»² (это с торжествующим сарказмом и поднес ему автор романа устами чёрта в кошмаре) — тем не менее в разговоре с Алешей, в главе «Братья знакомятся» наш юный мыслитель становится в положение «обыкновенного рассудка». Он не как олицетворенный Антитезис заявляет чистокровному Тезису-Алеше, а всего-навсего как скромный скептик, что если по своему эвклидовскому уму он даже не понимает, как сходятся две параллельные в бесконечности³, то где же ему про бога понять⁴, т. е. понять тезис четвертой антиномии Канта.

« — Я смиренно сознаюсь, — исповедуется Иван Федорович, — что у меня нет никаких способностей разрешить

1 Кант, 290.

2 Кант, 289-290 ст.

3 Имеется в виду Лобачевский, а не Риман с «римановским пространством».

4 278. Бр. Карамазовы.

такие вопросы. У меня ум эвклидовский, земной (т. е. эмпирический), а потому, где нам решать о том, что не от мира сего».

Не от мира сего, — конечно, мир «вещей в себе», непознаваемый — по Канту, как лежащий вне человеческого опыта. Далее идет добрый совет Ивана Алеше об этом никогда не думать, а «пуше всего насчет Бога (т. е. насчет четвертой антиномии): есть ли он, или нет?.. все это вопросы совершенно не свойственные человеку, созданному с понятием лишь о трех измерениях».

Теперь читатель может не сомневаться, что «эвклидовский ум» у Достоевского есть не только тот же «обыкновенный рассудок» Канта, но и рассудок вообще, бессильный познать что-либо за пределами опыта. Юный мыслитель раскрывает свое «кантианство», ибо об отсутствии способностей разрешить подобный вопрос именно и говорит Кант. Итак, Иван Федорович в точности повторил Канта, лексиконом Достоевского, о непознаваемости и непонимании для рассудка умопостигаемого мира, т. е. космологических идей Тезиса, став в данном случае вместе с Кантом на опасную позицию теоретического агностицизма, как бы этого сам Кант ни отрицал.

Иван Федорович даже с горячностью заявляет: «Я ничего не понимаю. Я и не хочу теперь ничего понимать (положим!). Я хочу оставаться при факте (т. е. при эмпиризме). Я давно решил ничего не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факты».

Изменять факты Кант строго запрещает, предлагая иной рецепт: примирить «факты» с «идеями» — т. е. примирить понятное с непонятым. По этому пути примирения автор романа кой-кого поведет, попытав разрешить антиномии, но не сняв их противоречие как мнимое.

То обстоятельство, что не только герой романа Иван Федорович, но и сам автор романа принимает положение Канта о непознаваемости и бесцельности теоретических доказательств идей Тезиса, — это раскрывает нам беседа старца Зосимы с госпожой Хохлаковой — той самой, которая так возмущалась после смерти Зосимы тем, что «старец пропах» и которая «не ожидала от него такого поступка». Как видите, читатель, автор романа весьма далек от позиции полного благоговения даже перед старцем Зосимой, который представлен в романе как персонификация тезиса на практике.

Госпожу Хохлакову, эту бестолковую курицу-хохлатку, до ужаса волнует мысль о будущей жизни (о бессмертии души), т. е. вторая антиномия Канта, неразрушимое и неделимое единство в моем мыслящем «я». Госпожа Хохлакова, как и Митя, не философ, но антиномии, как мы уже знаем из опыта Мити, волнуют — (по Канту) — всякий

человеческий разум: таков рок разума. Госпожу Хохлакову волнует — а вдруг вместо будущей жизни и бессмертия «только вырастет лопух на могиле» — вопрос, который волновал, правда, под пьяную руку, даже покойного старика Карамазова.

Старец Зосима дает ответ госпоже Хохлаковой. В этом ответе два положения, и первое из них, как это ни странно для старца Зосимы, дано согласно «Критике Чистого Разума» Канта.

« — Доказать тут ничего нельзя», — говорит Зосима, — «убедиться же возможно... опытом деятельной любви. Постарайтесь любить ваших близких деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться в бытии бога и в бессмертии души нашей... это испытано, это точно».

Второе положение поучения об опыте деятельной любви гласит: «это испытано». Положение «это испытано» есть уже довод, взятый от практики христианства, и есть, быть может, переход к «практическому разуму» Канта, к категорическому императиву. Но то обстоятельство, что первое положение — «доказать тут ничего нельзя» — идет от философии Канта, этому подтверждением служит другое заявление старца в другом месте романа¹:

«Говорят философы: «Сущность вещей нельзя постичь на земле».

Старец Зосима — не Митя. Его простота итог большой сложности, итог глубоких размышлений и большого внутреннего опыта, но «философы», о которых говорит старец, это, надо полагать, все те же философы, о которых речь шла и у Мити — т. е. прежде всего Кант: ибо именно у Канта доказательства по отношению к Тезису и Антитезису ничего не доказывают, и мир «вещей-в-себе», т. е. умопостигаемый мир — непознаваем. И если старец Зосима вместо того, чтобы говорить о непознаваемости мира «вещей-в-себе», говорит о непознаваемости «сущности вещей», то смысл его утверждения остается тот же, что и у Канта, и он даже выражается вполне в рамках философской терминологии.

7

Пока речь шла о четвертой и второй антиномии. Но вот Достоевский поставил вопрос и о третьей антиномии: о свободе воли и необходимости или, переводя в моральный

план, о свободе воли и вменяемости, о вине и возмездии. Эта антиномия, как известно, послужила Достоевскому темой для целого романа «Преступление и наказание». Но эта же тема поставлена и в романе «Братья Карамазовы»: она поставлена и в том же плане, что и в романе «Преступление и наказание» (убийство Федора Павловича), и совсем в другом плане — в «Легенде о великом инквизиторе»).

Поскольку читателя занимает сейчас только проблема «Кант у Достоевского» (т. е. как понимал Достоевский Канта), постольку займемся пока только постановкой проблемы в первом плане.

В уже упомянутой главе «Братья знакомятся» Иван после самоуничужения и признания, что он клоп (в параллель к признанию Мити, что он, Митя, сладострастное насекомое), что смысла неоправданного страдания он понять не может, что, пожалуй, люди сами виноваты в том, если они рай неведения и необходимости променяли на познание, ибо захотели свободы, т. е. после повторения обветшавшей библейской темы о грехе познания, как причине страдания, Иван, снова прикрываясь своим жалким эвклидовским умом, сознается, что он знает лишь то, что «страдание есть, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается», но, — страстно резюмирует он, — «ведь это лишь эвклидовская дичь» и жить по ней он согласиться не может¹.

Однако в этой эвклидовской дичи есть также два любопытных положения; первое положение: что все прямо и просто одно из другого вытекает, т. е. (переводя на язык Канта) что в мире опыта все обусловлено непрерывным рядом условий или же что все протекает в рамках естественной необходимости природы². И второе положение: что раз в эмпирическом мире, или что то же, в мире эвклидовом, все обусловлено и совершается с необходимостью, то в нем отпадает и вопрос о вменяемости: ибо виновных нет.

Так утверждает Иван, но так же утверждает и Кант: таков *мысль антитезиса его третьей антиномии*.

Иван продолжает развивать мысль:

«Что мне в том, что виновных нет и что все прямо и просто одно из другого выходит и что, я это знаю: — мне надо возмездие»

Но на это требование возмездия, на это признание Иваном вины человека, несмотря на то, что виновных нет, на это явное противоречие именно и указывает Кант. И именно ради разрешения этого противоречия Кант и вводит путем тончайшей казуистики свое учение об умопостигаемом и эмпирическом характере человека.

1 289.

2 Кстати, выражение «естественный закон» есть и у Достоевского.

Читатель как бы на мгновение входит в зал анатомического театра, где виртуозно препарируют труп. Но только на этот раз анатом — философ Кант, а труп — «психический органон».

Умопостигаемый характер по Канту — это разум, действующий согласно своим идеям. Разум может самостоятельно начинать ряд событий. Способность самостоятельно (т. е. без принуждения) начинать ряд событий — есть свобода. Поэтому умопостигаемый характер (разум) обладает свободной причинностью.

От разума исходят императивы. Они приспособляют к идеям эмпирические условия, т. е. природу и среду, то, что «есть», к тому, что «должно быть». В эмпирических условиях, в процессе приспособления этих условий к идеям, и выявляется тогда умопостигаемый характер как характер эмпирический.

Моральные императивы, будучи свободной причинностью, обнаруживаются через эмпирический характер не как действия, а как независимое правило в действии: ты должен поступать так-то. Это правило в действии есть мотивы воли.

Но все акты воли человека, как проявления его эмпирического характера, как протекающие в эмпирическом мире (в природе и среде), вытекают из условий этого мира и они необходимы. И вот дальше обнаруживается словно бы некий психический обман, как неотъемлемое свойство человеческого ума.

Было сказано:

Умопостигаемый характер определяет — по Канту — не акты человека, а только эмпирический характер человека. Самые же акты, как проявления этого эмпирического характера, определены эмпирическими условиями. Однако нам кажется, что и самые акты определяются идеями разума, его умопостигаемым характером.

Отсюда и возникает противоречие.

Раз акты воли человека эмпирически обусловлены и необходимы, то человек за них ответственности не несет. Но поскольку нам кажется, что эти акты воли определены идеями разума, которые ничем не обусловлены, а являются «свободной причинностью», постольку мы возлагаем на человека ответственность за его поступки. На этой мнимой свободной причинности, на этом «нам кажется» основывается ответственность за поступки. Человек ни в чем не виноват, но нам кажется, что он виноват и потому он для нас виноватый.

Хотя поступок предопределен рядом условий (эмпирическим характером), он все же приписывается разуму (умопостигаемому характеру); его идее как причине поступка, которая, будучи свободной, могла и должна была бы опре-

делять поведение человека иначе, независимо от условий его чувственного склада, т. е. его эмпирического характера.

Почему же разум не определил его поведение иначе? Ответ на это, — говорит Кант, — невозможен. «Какая сторона нашей «вменяемости» есть результат свободы, а какая природы, мы не знаем и судить не можем. Заслуга и вина остаются для нас скрытыми», т. е., как судьи, мы находимся в вечном заблуждении или неведении¹.

Вот почему Кант утверждает, что «в одном и том же акте человека могут быть противоречия между свободой и необходимостью². Поэтому свобода и необходимость могут существовать независимо друг от друга и без ущерба друг для друга»³.

Вот почему и у Достоевского рядом с формулой Ивана и формулой короля Лира «нет в мире виноватых» выступает равноправная ей формула старца Зосимы и Мити: «Всяк за всех и вся виноват».

Для Канта никакого противоречия между такими двумя утверждениями нет; их противоречие мнимое: оба они могут сосуществовать, одно как выражение тезиса, другое как выражение антитезиса⁴.

Формула «нет в мире виноватых» — возглас Антитезиса у Достоевского. Вспомним, что антитезис есть краеугольный камень науки (по Канту). И именно наука, как заявляет великий инквизитор, провозгласила, что «преступления нет» — т. е. виновных нет.

Формула же старца Зосимы «всяк за всех и вся виноват», как тема религиозной морали, всеобщего греха — есть формула Тезиса, ибо Тезис — краеугольный камень религии.

Теперь читатель может снова возвратиться к главе «Братья знакомятся», к исповеди Ивана Алеше, к его признанию, что хотя «виновных нет», но возмездие ему необходимо, т. е. что вину на человека он все же возлагает, невзирая на его невиновность. Читатель теперь знает, что формула «виновных нет» есть формула антитезиса, что она вытекает, согласно Антитезису, из обусловленности и необходимости всех явлений, и что требование возмездия, т. е. ответственности

1 По мнению Канта, непримиримое противоречие произошло вследствие смешения двух планов — вневременного (мира умопостигаемых идей) и временного (мира явлений), но если не смешивать два плана — вечного с преходящим, то свобода может, например, соединиться в одно и то же время без всякого противоречия в одном и том же акте с естественной необходимостью: так свободная фантазия человека может стимулировать его акт, обусловленный одновременно другими актами или условиями действительности.

2 Кант, 79.

3 Кант, 327.

4 Наряду с этим: одно — как выражение мира умопостигаемого, другое — как выражение мира опыта.

за поступки, несмотря на их детерминированность, основано на «свободной причинности», приписанной разуму не кем иным, как Тезисом.

Так говорит Кант, но так говорит и Антиконт — Достоевский устами Ивана Карамазова.

Если бы читатель вывел «Умопостигаемый характер» и «Эмпирический характер» из-за кулис на сцену, где разыгрывается антиномический поединок, то он тотчас бы убедился, что перед ним все те же Тезис и Антитезис, только по-иному костюмированные кенигсбергским философом.

Их было бы любопытно свести для диалога.

ДИАЛОГ:

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Ты должен поступать согласно своим идеям.

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Я поступаю согласно тем эмпирическим условиям, которыми мои акты обусловлены.

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Но ты не должен поступать согласно этим условиям, а должен поступать согласно моим идеям, которые ничем не обусловлены: они свободны.

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Но я не могу выйти из оков эмпирических условий. Я не могу поступать иначе, чем меня принуждают поступать эти условия.

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Так ты не хочешь?..

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Я не могу...

И вдруг оба проваливаются, а на их место появляется «человек». И тут же на сцену поднимается не кто иной, как судья — Кант, чтобы произнести свой вердикт человеку, т.е. обвиняемому.

— Хотя ты, человек, поступал так, потому что иначе поступать не мог, в силу обусловленности твоих действий, и, следовательно, ты не виновен, но так как ты не должен был поступать так, как ты поступил, то безразлично — могли ты поступать иначе или не мог, — но ты виновен.

И только замолк голос Канта, как рядом с ним появляется другая фигура в маске: «Герой романа» и патетически повторяет резюме холодного судьи, однако по-своему его переиначив:

— Ты не виновен, потому что бога и бессмертия нет, но ты все же виновен, потому что бог и бессмертие есть, —

в то время как из суфлерской будки звучит торопливый раздосадованный голос автора-Достоевского:

— Не так, не так! Виновных нет... но мне надо возмездие.

8

Рассуждения Канта по поводу антиномий должны, по мнению Канта, служить предупреждением мыслителям: не прибегать к трансцендентным, т. е. потусторонним, основаниям за пределы человеческого опыта, но и не объявлять невозможным умопостижимое как ненужное. Это значит: не говорить «да» ни Тезису, ни Антитезису. И как раз с этой Кантовой позиции и разъясняет Иван Алеше свое отношение к миру: заглядывать в потусторонний мир он, мол, не может в силу ограниченности своего эвклидовского ума. Поэтому он поневоле решил оставаться при факте, т. е. при эмпиризме, в границах опыта.

Тем не менее потустороннюю (трансцендентную) идею бога он-де принимает, только уже не в силу знания, а в силу веры — но мира, им созданного, не принимает. Однако идея бога — это смысл тезиса четвертой антиномии, а эмпирический мир — это ее Антитезис. Итог размышлений юного мыслителя получается несколько своеобразным. Только что Иван Федорович отказался от потустороннего мира, в силу его непознаваемости, как уже принимает его в силу веры. Только что Иван Федорович решил ограничиться миром эмпирическим, как уже этого эмпирического мира не принимает.

Иван Федорович не в силах, как и Кант, примирить враждующие стороны: Тезис с Антитезисом, и продолжает раскачиваться на коромысле антиномий. И тогда с отчаяния, закрыв глаза разуму, совершает именно то, от чего Кант хотел предохранить разум: Иван Федорович бросается к потусторонним основаниям — к религии, чтобы оправдать смысл страдания.

— Не для того же я страдал, — восклицает он с болью душевной, — чтобы собой, злодействами и страданиями моими унавозить кому-то будущую гармонию. Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут, когда все узнают, для чего все так было. На этом желании жидутся все религии на земле, а я верую.

Признаюсь, насчет достоверности этого «верую» у читателя могут возникнуть некоторые сомнения. Но все же это не только эвристический прием. Читатель вспомнит, что Иван Федорович в данном вопросе не совсем шутит, как это он сам высказал старцу Зосиме, — и даже вовсе не шутит. Он только и требовал, наперекор Канту, это запретное потустороннее, т. е. требовал: либо разрешения вопроса в сторону Тезиса — в сторону «да», либо полного отказа от потустороннего — в сторону Антитезиса, в сторону «нет». Он абсолютист, поэтому он и не пошел за Кантовой казуистикой принятия неустранимого противоречия между Тезисом и Антитезисом, как якобы противоречия мнимого. Поэтому он и не прикрыл, как Кант, свой теоретический агностицизм театральной естественной и **Неизбежной Иллюзией разума**, скрытой в наших суждениях, когда мы их субъективные основания выдаем за объективные, в силу магической диалектики нашего разума, из-под власти которой разум вырваться не может.

Очевидно, Иван Федорович и стал жертвой этой философской Сциллы и сирены. Сам того не зная, он принял субъективную необходимость соединять наши понятия в систему за объективную необходимость «вещей-в-себе» и мгновенно утвердил некий объективный мир за пределами нашего возможного опыта — мир потусторонний, создавая «трансцендентные» суждения, по существу иллюзорные.

Если конструкция системы четырех коромысел-антиномий есть одно из семи чудес философского конструктивизма, то Кантова Неизбежная Иллюзия разума, верный страж этого чуда, делает заранее всякого, попытавшегося бы это чудо сжечь одним диалектическим огнем, не только безумным Геростратом, но и Сизифом.

И понадобились бы не только Сцилла и сирены, но и все богатство мифологии эллинов, чтобы найти для этой Иллюзии, сестры Химеры, подобающий образ. Предоставим же здесь слово самому Канту:

«Существует естественная и неизбежная *диалектика* чистого разума, не такая, в которую сам собою запутывается какой-нибудь простак по недостатку знаний (пример: оптическая иллюзия), или которую искусственно создает какой-нибудь софист (пример: логическая иллюзия), чтобы сбить с пути разумных людей, а такая, которая неотъемлемо присуща человеческому разуму, которая не перестает обо-

льщать его даже после того, как мы раскрыли ее ложный блеск, и постоянно вводит его в заблуждения, которые необходимо все вновь и вновь устранять»¹.

Это и есть естественная и Неизбежная Иллюзия разума.

Как неизбежно уклоняется движущееся тело от прямой линии и начинает двигаться по кривой, если на него одновременно влияет другая сила в другом направлении, так объективные основания суждения неизбежно уклоняются от своего назначения под влиянием субъективных, так от имманентных суждений мы переходим к трансцендентным — из пределов возможного опыта мы уносимся за его границы, разрушая все пограничные столбы.

Это и совершил Иван Федорович.

Как нельзя достигнуть того, чтобы море не казалось по середине более высоким, чем у берега, так как середину его мы видим при посредстве более высоких лучей, или как нельзя даже астроному достигнуть того, чтобы луна не казалась при восходе большею (хотя астроном не обманывается этою иллюзией), так нельзя избежать естественной Иллюзии разума.

Но если Иван Федорович стал жертвой этой бессмертной чудовищной Иллюзии разума, то ее жертвой сделал Ивана не Кант, а автор романа Достоевский при помощи Канта, чтобы сокрушить Канта.

Иван советует Алеше никогда не думать о том, есть ли бог или нет (над четвертой антиномией Канта), а сам только об этом и думает и остается в мире неразрешимого для него противоречия антиномий, все вновь и вновь поддаваясь неизбежным чарам Кантовой сирены разума.

Он, вопреки предостережению Канта, объявляет ненужность умопостигаемого мира (Тезиса), как мира непознаваемого, замыкаясь в эмпиризм (в Кантов Антитезис), чтобы после этого еще сильнее прислушиваться к обольщающему голосу Тезиса, и уцепиться за Алешу, за Зосиму, за веру.

Волею автора Иван-как-Антитезис, воплощается в вечно-го инквизитора, в Смердякова, в чёрта, чтобы тут же склонить голову под благословение старца Зосимы и поцеловать ему руку, чтобы получить от Алеши-херувима такой же поцелуй, какой «великий инквизитор» получил от «великого идеалиста», и даже прийти от такого плагиата в восторг.

Он с отчаяния прогоняет от себя Алешу, как прогоняет от себя и чёрта: — Прочь Тезис! прочь Антитезис! — перекатываясь с одного конца коромысла на его другой конец, от Тезиса к Антитезису и обратно. И это подметили в нем двое — два действующих лица романа — два антипода:

один персонифицированный Тезис, другой — персонифицированный Антитезис: старец Зосима и семинарист Ракитин.

Читатель помнит первую редакцию философской статьи Ивана Федоровича, его манифеста (Антитезиса), в передаче Миусова, которая несколько и даже довольно существенно отличается от второй ее редакции в передаче чёрта, названной чёртом — «Геологический переворот».

У Миусова действие происходит в монастыре в присутствии старца Зосимы и самого Ивана Федоровича. Основная мысль манифеста Ивана та, что любовь человека к человеку проистекает не от «закона естественного» (антитезиса), а от веры в свое бессмертие (от тезиса), и если уничтожить веру в бессмертие, то уничтожится и любовь, и нравственность, и все будет позволено — даже антропофагия (людоедство).

Когда Иван Федорович подтверждает только что им сказанное, ловко пользуясь нами уже разобранный парафразой положения Канта: «нет добродетели, если нет бессмертия», пронизательный старец Зосима, разгадав «несчастное сознание»¹ Ивана, замечает ему:

— Блаженны вы, коли так веруете, или уж очень несчастны.

— Почему несчастен? — улыбнулся Иван Федорович.

— Потому что, по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали...

— Может быть, вы правы!.. Но все же я и не совсем шутил...

И тут Зосима и раскрывает весь безысходный антиномизм Ивана:

— Не совсем шутили, это истинно. Идея эта: «нет добродетели, если нет бессмертия» еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью в сердце усмехаясь ей про себя. В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует решения.

— А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную?..

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца: и в этом вся мука его.

Антиномизм Ивана разгадан и формулирован старцем полно и четко, будто лучшим знатоком антитетики Канта. И это происходит в самом начале романа (книга 2-я), надо полагать, не без участия автора романа. Здесь указана

1 «Несчастное сознание» романтика мастерски охарактеризовано Гегелем в «Феноменологии духа».

Кантианская основа всей муки Ивана: и то, что «бессмертие» и «все позволено» (т. е. тезис и антитезис) здесь только идеи, что все аргументы Ивана — лишь блестящая диалектика, что вопрос им не решен ни в сторону тезиса, ни в сторону антитезиса, и что если он не решится в сторону тезиса, то в сторону антитезиса никогда не решится, несмотря на манифестирование этого антитезиса Иванов, как его *credo*.

Слова «идея» и «диалектика», вложенные автором в уста Зосимы, уже хорошо знакомы читателю: это «космологические идеи» антиномий и диалектики чистого разума Канта, с которыми автор романа был очевидно также хорошо знаком, и настолько хорошо, что даже, вкладывая их в уста Зосимы, не изменил Кантовской терминологии. Но вернемся к Ивану.

Противоречие, которое разгадал в Иване Зосима, раскрыл в нем и Ракитин, по-своему, конечно, его истолковав: атеист, мол, а печатает богословские статьи; сладострастник, стяжатель, а юродствует; благороден и бескорыстен, а отбивает у брата богатую невесту; сам подлость свою сознает, а в подлость лезет; у него «с одной стороны нельзя не признаться, а с другой нельзя не сознаться», т. е. опять-таки Ракитин улавливает в Иване, только уже в низменном плане, все ту же борьбу Тезиса с Антитезисом.

И Алеша постигает муку Ивана, как муку не только глубокой совести, но и разума, когда он говорит: «Иван из тех, кому не миллион нужен, а кому надо мысль разрешить».

Читатель знает, что мысль была здесь сперва разрешена Ивановым в сторону правоты Антитезиса, но когда он попытался действовать согласно этому Антитезису, то тотчас на сцену выступил в полном вооружении его соперник Тезис как голос совести, и тогда снова и снова надо было разрешать все ту же антиномию сначала: Кантова сказка о диалектическом белом бычке теоретического разума оказалась сизифовым камнем.

Разве в сцене «За коньячком» на вопрос Федора Павловича «есть ли бог?» не была Кантова антиномия разрешена Ивановым категорически в сторону Антитезиса: — «нет бога и нет бессмертия! никакого!»

— То есть совершеннейший нуль или нечто! Может быть, нечто какое-нибудь есть? Все же ведь не ничто, — не унимается Федор Павлович, заимствуя с ведома автора это «нечто», имеющее своих предков в очень древней философии, вероятно, от Гегеля.

— Совершеннейший нуль.

И снова Федор Павлович спрашивает:

— В последний раз и решительно: есть бог или нет? Я в последний раз!

И опять Иван отвечает.

— И в последний раз — нет.

А дальше идет нечто для читателя более чем любопытное.

— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Чёрт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А чёрт есть?

— Нет, и чёрта нет (того самого чёрта, в которого после хотел так уверовать Иван Федорович).

Опустим все те скачки Ивана от Антитезиса к Тезису и обратно, которые наблюдает читатель на протяжении многих сотен страниц романа, и перейдем к пикантному месту — к той сцене из кошмара Ивана Федоровича, где уже он задает не кому иному, как самому чёрту тот же вопрос, какой покойный Федор Павлович задавал за коньячком ему, Ивану:

— Есть бог или нет?.. — со свирепой настойчивостью крикнул Иван чёрту.

— А, так ты серьезно? Голубчик мой, ей-богу не знаю, вот великое слово сказал, — отвечает чёрт-критик, как честный кантианец. И хотя он якобы прячется тотчас, к великому удовольствию автора, за Декарта (не без кивка в сторону Кантовского паралогизма субъекта — из «Критики Чистого Разума»), а затем за ученика Канта, Фихте, — (маскируя свое паясничанье указанием: «все, что кругом меня, все эти миры, бог и даже сам сатана — все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе, или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего «я», существующего одновременно и единолично»), — однако читатель все же не может не оценить всего великолепия сарказма этой сцены, где чёрт не знает: есть ли бог и даже сам сатана. Более едкой пародии на критическую философию и на все то, что она символизировала для Достоевского, придумать трудно. Но в то же время трудно найти более, якобы беспристрастное, лишенное заинтересованности теоретическое положение для разума, чем когда сам чёрт рассматривает вопрос об объективном существовании чёрта и бога и приходит, согласно Канту, к безысходному антиномизму скептика: чёрт не знает, существует ли чёрт.

«Если бы человек, — пишет Кант, — мог отказаться от всякого интереса и рассматривать утверждения разума независимо от всех последствий их, только со стороны содержания их оснований (т. е. чисто теоретически), то он впал бы в состояние постоянного колебания, если бы не находил иного выхода, как принять первое (т. е. тезис), или второе (т. е. антитезис) из борющихся учений.

Сегодня ему казалось бы убедительным, что человеческая воля свободна, а завтра, принимая во внимание неразрывную цепь природы, он полагал бы, что свобода есть лишь самообман, и все есть только природа (т. е. необходимость)».

В этом состоянии постоянного колебания и пребывает теоретик Иван Карамазов. В это положение постоянного

колебания его и поставил автор (не отступая и здесь от Канта, — поставил): то психологически, раздваивая Ивана, то сценически, удваивая и даже утраивая его. Это и есть: Иван Федорович и Чёрт, Иван Федорович и Смердяков.

Правда, Кант указывает, что при переходе к практической деятельности игра теоретического разума исчезла бы как «*тень сновидения*», и человек избирал бы свои принципы только соответственно практическому интересу. Но с юным теоретиком Иваном Федоровичем, когда он, в лице своего шаржированного *alter ego*¹ Смердякова, перешел к практической деятельности (и избрал свой принцип соответственно практическому интересу под руководством Антитезиса), случилось нечто, на первый взгляд, антикантианское: теоретический разум в Иване не прекратил своей игры; эта игра не только не исчезла, как *тень сновидения*, а даже персонифицировалась и предстала воочию, как *воплощенная тень сновидения*, как *окарикатуренная философия*, как *окарикатуренный Кантов антитезис*, как *чёрт*, предстала во имя торжества совести.

Торжество совести есть торжество Тезиса, но в данном случае уже не Тезиса-теоретика, а Тезиса-практика — Категорического Императива, подменившего совесть, т. е. опять-таки восторжествовал тот же старый Кант, но только на этот раз Кант-моралист. Ибо этот Категорический Императив, подменивший совесть, в лице самого Ивана Федоровича, под скомороший хохот чёрта, явился на суд засвидетельствовать свое *credo, quia absurdum est* — а именно то, что хотя добродетели нет, но все же добродетель есть. Иван признал себя виновным в отцеубийстве, т. е. обнаружил добродетель. А раз добродетель есть, то оправдан и подтвержден тезис всех четырех антиномий о краеугольных камнях морали и религии, что автору, согласно его замыслу в романе, и надлежало доказать читателю.

Правда, Достоевскому пришлось для этого свести Ивана Федоровича с ума, т. е. лишить его теоретический разум разума вообще, — но кто решится упрекнуть за это Достоевского, когда ничего нового, по существу, не сделал и сам философ Кант.

Он также, для спасения человека от горгон-антиномий, дважды лишал свой чистый разум разума: первый раз, когда снабдил его своей монструозной сиреной — естественной и неизбежной *Иллюзией*, превратив диалектическую деятельность разума в пустую игру, в спор о «ничто»; и второй раз, когда призвал на помощь Категорический Императив, аннулирующий всякую аргументацию сердца. И в данном случае Достоевский, быть может, сражаясь с Кантом, сам того не

зная, опять последовал за Кантом, хотя на практике устами Зосимы и рекомендовал применять деятельную любовь.

Ведь Иван Федорович не только «юный мыслитель», но и «глубокая совесть». В борьбе «юного мыслителя»-Антитезиса с совестью-Тезисом совесть победила. Но у Канта голос совести и есть Категорический Императив, и самый Тезис-догматик становится у Канта поневоле тем же подменившим совесть категорическим императивом, но только в теории.

Однако с юным мыслителем на арене романа боролся не Кантов Категорический Императив, а сама совесть, и вся теоретическая борьба Антитезиса с Тезисом оказалась, по существу, борьбой теоретического Антитезиса с самой совестью, никак не заменяемой Категорическим Императивом, который незримо, как Афина в поединке Ахиллеса с Гектором, помогает у Канта Тезису своим псевдо-божественным вмешательством, отклоняя теоретическое копье Антитезиса от тела этого теоретического Ахиллеса.

Теоретик-мыслитель Иван Федорович, убивший в лице своего окарикатуренного двойника Смердякова-практика своего отца, Федора Павловича, оказался, подобно Раскольникову, «бледным преступником», который не вынес своего преступления: который, выполняя программу «все позволено», все же почувствовал, что она ему не по силам, что ему позволено далеко не все, а может быть, и ничего не позволено. В итоге Смердяков повесился: его совесть заела. Иван же Федорович заболел белой горячкой: его глубокая совесть заела (т. е. Тезис заел Антитезиса). Но не столько за отцеубийство, сколько за всю принятую Кантову программу Антитезиса, как истины мира, заела совесть Ивана — в угоду автору. А так как Антитезис в романе есть чёрт, то совесть в лице Ивана расправилась разом и с чёртом, и с Кантом в Иване.

9

Теперь читатель разгадал загадку, заданную Ивану чертом¹: почему Иван не смел не пойти показать на себя.

Вот эта загадка:

«Ты всю ночь, — говорит Ивану чёрт, — будешь сидеть и решать: идти или нет? Но ты все-таки пойдешь, и знаешь, что пойдешь, сам знаешь, что как бы ты не решался, а решение уже не от тебя зависит. Пойдешь, потому что не смеешь не пойти. Почему не смеешь, — это уж сам угадай, вот тебе загадка!»

Хотя Смердяков повесился и теперь Ивану нельзя доказать ни его, ни своей вины, однако в силу категорического императива Иван не смеет не пойти показать на себя — и он идет: идет «исполнить долг». Ибо что такое «исполнить долг», как не категорический императив.

Правда, выражение «исполнить долг» автор в данном случае не применил к Ивану, но зато он применяет его к неизвестному, к тому «покаявшемуся убийце», который, по рассказу старца Зосимы — сам на себя показал: «долг исполнил»¹ и тотчас исполнился предчувствия бога, веселия и «умиленной радости», высшей формы земного блаженства, даруемого Тезисом. Но это веселие сердца и умиленную радость испытал и Иван, когда, после третьего свидания со Смердяковым, возвращаясь домой, решил показать на себя на суде и тут же по пути делает «доброе дело» по рецепту старца Зосимы: он проявляет «деятельную любовь» к пьяному мужичонке. Тогда и на него нисходит «умиленная радость». Тезис празднует триумф². Но чуть Иван обнаруживает колебание в своем «великом решении» и не идет к прокурору «объявить», как его радость тотчас исчезает и начинается кошмар: теперь триумф празднует Антитезис. Коромысло антиномий продолжает раскачиваться.

Читатель разгадал загадку, заданную Ивану чёртом: почему Иван не смел не пойти показать на себя, но еще не до конца разгадал.

Пока на арене выступали только теоретические витязи мысли, можно было позволить себе высокую забаву: поединок во имя отвлеченной истины. Но когда на ставку была поставлена жизнь (Мити), т. е. реальная истина, и на арену выступил страшный рыцарь-страха-и-упрека — совесть и потребовал последнего боя, боя неминуемого — тогда высокая забава кончилась. Ивану надо было либо показать на себя, либо молчать. Показать на себя — означало бы признать правоту Тезиса: высшее существо есть. Молчать — означало бы признать правоту Антитезиса: высшего существа нет. Если бы Иван был действительно на стороне Антитезиса, вопрос был бы решен тотчас. Но Иван пребывал в состоянии колебания и не мог остановить качание антиномического коромысла.

Когда в деле убийства Федора Павловича Иван принял только пассивное теоретическое участие на стороне Антитезиса, им овладел ужас: потому что Иван не верил в Антитезис, как это разгадал в нем Зосима. Теперь же требовалось участие активное. Если бы Иван верил в Тезис, он, потерпев уже раз поражение на стороне Антитезиса, стал бы на

1 371.

2 750.

сторону Тезиса. Но он не верил и в Тезис. Он вообще не мог верить, потому что он хотел знать — знать то, что знанию недоступно (Кант!), чего доказать нельзя (так утверждают Зосима и Кант!), однако в чем якобы убедиться можно (Зосима). Но ведь Иван Федорович — человек-с-идеями, теоретик; ему надо «мысль разрешить» — и это и есть главное. Отдельные эмпирические акты, вроде деятельной любви Ивана к пьяному мужичонке, его, как абсолютиста, ни в чем не убеждают. Ведь Иван Федорович — автор «Легенды о великом инквизиторе» и «Геологического переворота», и он знает секрет великого инквизитора, а именно то, что человеколюбие и сострадание не убеждают ни в бытии бога, ни в бессмертии, что они возможны без бога и без бессмертия, ибо сам великий инквизитор, который «в бога не верит», только из одной любви к человеку, к недоделанным пробным существам, созданным в насмешку, обманывает людей бессмертием, зная, что бессмертия нет¹. Ибо и грядущий новый человек или «человекобог», этот абсолютный атеист, также возлюбит человека и даже «без всякой мзды». Короче говоря: Иван Федорович знал, что гуманность не требует религии или потусторонних оснований в качестве предпосылок (конечно, это сарказм автора!)

Иной вдумчивый читатель отметит, что Иван Федорович отступил от своего первоначального утверждения, высказанного уже в упомянутой 1-й редакции его мыслей о человекобоге (будто любовь к человеку не есть «закон естественный», т. е. не есть закон природы, а вытекает только из веры в бессмертие), если оказывается, что любовь возможна и при отрицании бессмертия.

Быть может, вдумчивый читатель усмотрит в этом умысел автора: показать, что в таком, ничем не мотивированном отступлении Ивана Федоровича от прежнего утверждения, в таком сознательном допущении любви к человеку без веры в бессмертие, скрывается бессознательное утверждение Иваном Федоровичем бессмертия, бессознательная вера, бессознательное признание правоты Тезиса. И что потому-то Иван и Алешу любил, даже изъяснялся ему в любви, что в нем самом жил Алеша-тезис, что потому-то Иван и испытал радость и счастье, когда помог мужичонке и когда решил показать на себя.

И не подтверждается ли еще раз, что если Иван, чёрт и Смердяков, как олицетворения одной идеи, подобно человеку, отбрасывающему от себя две тени — длинную и короткую, поставлены в один ряд по линии Антитезиса, то сам Иван для автора вовсе не Антитезис (наука). В нем, в Иване, есть вторая сторона — бессознательный Тезис (ре-

лигия), и для автора Иван и есть именно такой бессознательный Тезис.

Более того: ухватившись за этот бессознательный Тезис Ивана, автор хочет не погубить, а найти в этом Тезисе спасение для своего героя, т. е. применить тот самый рецепт, какой он применил к Раскольникову: покаяние и очищение.

Но если, допустим, автор и хотел убедить в этом читателя (а думается, суть здесь в другом!), то героя своего он в этом не убедил и не сокрушил его теории, будто власть над совестью сильнее власти самой совести или, как выразился великий инквизитор: «Кто успокоит совесть человека, ради того он бросит и хлеб». Иван Федорович, как абсолютист, требовал от разума сознательного и абсолютного разрешения, а не бессознательного и эмпирически-случайного.

Не найдя абсолютного теоретического разрешения антиномий, Иван, как абсолютист, потребовал их морально-практического разрешения в мире чувственном, а не в мире умозрительном — в жизни, в конкретном.

Он отказался удовольствоваться сознанием и верой, что абсолютная гармония есть в мире ином или в самом разуме, как его идея, или же в далеком грядущем мира сего.

Он потребовал осуществления этой гармонии в абсолютной форме, тут же, сейчас же на месте, как возмездия за неоправданное страдание ребенка: иначе гармония для него — мнимая иллюзия, и он, Иван, отдает свой билет на вход (в мир гармонии) обратно.

В итоге такого требования абсолютиста его разум заболел.

Болезнь Ивана понял Алеша¹. Но, опять-таки, понял так, как этого хотелось тенденции автора: он понял ее в аспекте Тезиса, но бессознательно — инстинктивно.

Алеша понимал, что «бог», в которого он, Иван, не верит, и правда его (т. е. тезис) одолевали сердце Ивана, все еще не хотевшее подчиниться тому, что инквизитор бит, что власть совести поборол «власть над совестью», что «рыцарь-страха-и-упрека» (совесть) метнул в сердце Антитезиса копьё — и оно вонзилось глубоко.

Но Алеша понимал и то, что если Иван с осознанным Антитезисом (безбожием) в разуме пойдет, в силу бессознательного Тезиса (веры) в своем сердце, за Тезисом, не признав умом этой истины, то Иван «погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что до конца не верит!»

Конечно, Иван мог и «не восстать в свете правды» — т. е. смолчать и не пойти показать на себя, и в то же время мог не признать истины и за Антитезисом. Но и тогда он погиб

бы в ненависти: третьего пути — пути признания истины за Антигезисом — автор ему не оставил, подведя его под удар совести, как не оставил этого третьего пути даже самому чёрту.

Здесь читатель опять возвращается к секрету чёрта:

Если чёрт, как необходимый минус существования (его дуализма), и остался, по собственному признанию, «при пакостях» и не рывкнул «Осанна» вместе с херувимами, если он выдал один свой секрет — секрет чёрта — устами великого инквизитора, исполнившего совет великого Духа смерти и уничтожения (см. ниже), то другой, последний секрет, все же остался еще не раскрытым: тот самый секрет, который был и для самого чёрта засекречен. И невольно возникает у читателя вопрос: не был ли этот последний секрет засекречен и для самого автора?

Этот секрет не хотят открыть любящему людей чёрту, чтобы в лице чёрта не исчез необходимый минус — иначе все на свете угаснет и не станет «проществий».

И пока этот секрет не откроют чёрту, до тех пор для него существуют две правды: одна тамошняя, ихняя (т. е. потусторонняя), пока еще чёрту неизвестная, и другая — его правда, «правда черта».

То положение, что минус (т. е. Антигезис) необходим для жизни, высказано и великим инквизитором: зло есть необходимость. Но не открывает ли великий инквизитор и самый секрет, засекреченный для чёрта? Ибо и у великого инквизитора есть свой секрет и секрет этот в устах якобы любящего людей инквизитора звучит уже не скоморошным фарсом чёрта, а всечеловеческой трагедией, все глубже и глубже раскрывая свой затаенный смысл.

«Будут на земле тысячи миллионов счастливых младенцев, — говорит великий инквизитор безмолвному пленнику (или, вернее, говорит Алеше Иван), — и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Исполнив советы Великого Духа смерти и разрушения, получив власть над совестью людей силой чуда, тайны и авторитета, получив от них бремя свободы, приводящей якобы только к рабству, эти сильные волей сто тысяч иезуитов-страдальцев, с мечом кесаря в руках, будут вести людей путем лжи и обмана уже сознательно к смерти и разрушению и притом будут обманывать их всю дорогу». (Ср. речь князя Мышкина. «Идиот».)

А люди? — «Тихо умрут они, тихо угаснут... и за гробом обряжут лишь смерть. Но мы, — обещает великий инквизитор, — сохраним секрет, и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною»¹.

Алеша сразу расшифровывает секрет инквизитора:

«— Инквизитор твой не верует в бога, вот и весь его секрет», — заявляет он Ивану, и Иван тотчас соглашается с ним: «— Действительно, только в этом и весь секрет»¹. Инквизитор не верит в Тезис, но хочет обмануть людей этим Тезисом, чтобы они, обманутые, были счастливы на земле.

Как видите, читатель, секрет инквизитора оказался старым секретом — все той же нам знакомой истиной Антитезиса, что нет бессмертия и бога, — но не только этим. Истина Антитезиса, как учение самого искусителя, осложнилась еще новым секретом: необходимостью из любви к людям утаить от них самый секрет, а именно тот, что бессмертия и бога нет.

И если великий инквизитор говорит пленнику, великому идеалисту: «Мы не с тобой, мы с ним (с искусителем), вот наша тайна!», то секрет потому тайна, что Великому Инквизитору и его единомышленникам, только из одной любви к людям, надо лгать и обманывать: будто бог и бессмертие есть. В этом их тайное страдание — в необходимости таить от людей истину Антитезиса (бога нет) и проповедовать им мнимую истину Тезиса (бог есть, бессмертие есть).

Чёрту не хотят открыть секрет — зачем необходим «минус» для жизни. Чёрт-минус как будто бы не знает: существует ли Бог-плюс. Но «плюс» существует, раз чёрт хотел равняться ему вместе с херувимами и серафимами «Осанна» и обещает в конце концов помириться с богом, дойти своей квадриллион километров и узнать секрет (бога). Великий же Инквизитор, наоборот, знает, что никакого «плюса» (бога) нет, а существует только «минус» (ничто) и что «плюс» (бога) надо выдумать, чтобы человек не погиб в истине «минуса» (ничто).

— Значит, Великий Инквизитор и раскрыл засекреченный для чёрта секрет того, что бог только иллюзия! — восклицает сгоряча иной читатель. Ничуть! То, что бога выдумали, об этом чёрт давно знает. Сам чёрт (в лице Вольтера) и выдумал бога. Ведь чёрт смеется над человеком: ибо бога нет, а человек в него верит. Разве читатель забыл разговор за коньячком: если бы не выдумали бога, то не было б и цивилизации, и коньячка?

Но, очевидно, и без чёрта не было бы цивилизации, ибо чёрт необходим для «происшествий», как необходимый минус.

Оказывается, что и чёрт также выдуман. Причем бог и чёрт выдуманы по образу и подобию человека. Это изрекает Иван:

«— Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу

и подобию...» «В таком случае, равно как и бога», — подает реплику Алеша.

Но, если, — восклицает читатель, — в романе прокламируется, что бога нет и его выдумали, и если чёрта нет и его тоже выдумали, значит, секрет, по замыслу автора, в том, что нет ни того, ни другого — обоих выдумали: значит, они — «искусственные идеи» в человечестве, изобретенные иллюзии, значит, — прав Ракитин!

Ничуть, читатель, — отвечает нам автор.

Оказывается, что оба они, бог и чёрт, существуют и оба необходимы для жизни, как плюс и минус. Стоило чёрту крикнуть «Осанна», т. е. аннулировать самого себя (как смысл), провозгласив абсолютный плюс, как тотчас же все бы приостановились и прекратилась бы жизнь.

Но если и плюс и минус, и бог и чёрт одновременно и выдуманы (Иван), и существуют, и необходимы (чёрт), значит, их выдумал разум, выдумал по необходимости, значит, они и есть все те же неустранимые идеи разума — Тезис и Антирезис. Значит, прав Кант и надо только перестать раскачиваться на антиномическом коромысле, переходя, как Иван Федорович, попеременно от бога к чёрту, и от чёрта к богу, и разрешить антиномии, примирив их друг с другом, т. е. снять их мнимое противоречие?

Не совсем так, читатель.

По мнению Канта, оба противоречивые положения антиномий могут быть истинными в различных отношениях, а именно: все вещи чувственного мира имеют всегда лишь эмпирическое обусловленное существование (т. е. случайное: такой-то имярек родился — такой-то имярек умер). Но для всего рода существует также не эмпирическое условие, т. е. «безусловно необходимое существо»¹.

Так примиряет Кант материалистическую науку с завуалированной религией.

А кого такое диалектическое примирение (природа безбожна, но бог существует!) мало удовлетворяет, для того Кант объявлял существование необходимого существа с теоретической точки зрения не обязательным, зато голос категорического императива, подменяющий голос совести (у Канта), доказывал этому человеку, что необходимое существо есть: Категорический Императив *vice versa* оказался рупором бога.

Достоевский признал последнее — голос совести, как рупор бога — и на примере Ивана и Смердякова решил показать: кто не принимает в расчет этого голоса, тот обречен.

Диалектическое же примирение Достоевский, в лице своего героя Ивана, тогда отклонил.

Вот почему, читатель, не в Кантовом теоретическом разрешении антиномий, не в снятии противоречия суть секрета чërта и искуителя.

Очевидно, не случайно автор засекретил свой последний и первый секрет и загадал загадку читателю.

Секрет чërта в том, что если бог и бессмертие есть, то чëрт должен утверждать, что их нет: иначе исчезнет жизнь.

Секрет великого инквизитора и искуителя в том, что бога и бессмертия нет, но надо утверждать, что они есть, — иначе жизнь для миллионов будет сплошным страданием.

Однако искуитель и чëрт — это один и тот же герой, но только в разных масках: в трагической и шутовской; а один и тот же секрет их — не один и тот же: в одном случае раскрывается обратное тому, что раскрывается в другом случае.

Тогда не пополняют ли друг друга эти взаимоотрицающие положения секрета и не этим ли и смущает автор читателя? Не в том ли рассекреченный секрет, что чëрт, по замыслу автора, обречен на вечное противоречие (без его Кантовского примирения), что для него бог и бессмертие одновременно и существуют и не существуют?

Что это значит, читатель? У Достоевского это значит многое. Ибо это не только высказывание чërта, но и Мити, и Зосимы, и Ивана, и... самого автора.

10

Не обратил ли читатель внимание на странные двойцы-диады, по поводу которых философствуют герои романа:

На две бездны Мити, провозглашенные самим Митей и Ракитиным и повторенные прокурором, как две бездны натур Карамазовских, способных созерцать их разом: бездну над ними — бездну высших идеалов, и бездну под ними — бездну самого низменного и зловонного падения, — две бездны в один и тот же момент.

Не обратил ли читатель внимание на такие же две бездны — бездну веры и неверия, созерцаемые также в один и тот же момент отцами-пустынниками¹?

Не обратил ли читатель внимание также на две правды старца Зосимы — земную правду и правду вечную, которые соприкасаются и из которых одна совершается на глазах другой²?

1 765.

2 130, 830.

Или же — на уже упомянутые две правды черта: «правду здешнюю», известную чёрту, и правду тамошнюю, ему пока не известную, причем неизвестно, которая из них будет почише¹.

Две бездны и две правды у автора здесь понятия тождественные, так как «бездна веры» и есть «правда вечная», или «тамошняя», а «бездна неверия» и есть «правда земная», или «здесьняя» — т. е. перед нами опять-таки, уже по-иному костюмированные, давно нам знакомые герои: Тезис и Антитезис — только уже как мир (трансцендентный) потусторонний и как мир (имманентный) посюсторонний. Здесь уже нет никаких «или», нет выбора.

Здесь утверждается двоемирие, как существование противоположностей, одновременно и в их отдельности, и в их единстве: оба мира соприкасаются, оба созерцаемы в один и тот же момент, один мир переходит в другой.

Само собой понятно, что из такого понимания мира может быть сделан только один вывод — тот, что мир есть осуществленное противоречие. Сделал ли его автор и если сделал, то кто именно из героев романа его сделал, опять-таки, под шепот из суфлерской будки автора? Такой вопрос не может не задать читатель.

И окажется, что этот вывод сделан, но сделал его не юный мыслитель Иван, а неммыслитель Митя, причем сделал бессознательно, по инстинкту, так сказать, в простоте душевной, ибо «Тайну мира божьего постигают, не имея ума», — как это высказал старец Зосима.

Митя, не имея ума, постиг по инстинкту секрет антиномий, т. е. все лукавство Кантовой естественной Иллюзии разума о якобы неустранимости противоречия между Тезисом и Антитезисом.

В действительности, неустранимое противоречие разрешается у Канта тем, что оба противоположные решения одновременно принимаются, ибо свобода совместима с необходимостью, смерть с бессмертием, независимое существо с естественным законом (бог с природой). Точно так же разрешается противоречие и у Мити: ибо обе бездны созерцаются одновременно, ибо идеал Мадонны совместим с идеалом содомским, насекомое сладострастия с ангелом, гимн и осанна с позором и вонью, подлость с благородством, секрет с тайной.

Поэтому Митя и заявляет о себе неоднократно — и Алеше, и следственным властям, и на суде, что хотя он и низок желаниями и низость любит, но не бесчестен, что хотя он подлец, но не вор и даже благороден. Поэтому Митя умеет и ненавидя любить («Я тебя и ненавидя любил, а ты меня

нет» — говорит он Кате¹; впрочем и у Кати «любовь — как мщение»²); поэтому Митя, хотя и идет за чёртом, но одновременно он и сын Господа³: «Я и твой сын, Господи!» — говорит он.

Поэтому даже Ракитин, а за ним и прокурор, характеризую Митю, заявили, что «ощущение низости падения так же необходимо этим разнuzданным натурам, как и ощущение высшего благородства... им нужна эта неестественная смесь постоянно... Две бездны, две бездны... в один и тот же момент».

Для Ракитина, олицетворенного Антитезиса, единовременное принятие тезиса и антитезиса в один и тот же момент есть «неестественная смесь». Такое принятие ему непонятно, как непонятны были Мефистофелю «две души» Фауста.

Для Мити же это принятие не требует вовсе понимания. Понимать надо Ивану, понимать надо чёрту, ибо пока Иван-чёрт не сможет понять: зачем необходим «минус», до тех пор для него будут существовать две несовместимые правды и он будет стоять за Антитезис.

Мите же понимать не надо: для него единовременное принятие двух бездн есть нечто естественное, нечто такое, что Митя чувствует, что в самом Мите сидит, что есть сам Митя.

В нем, как и во всем мире, сочетаются воедино и одновременно оба начала в одном и том же акте: «вонь и позор», «свет и радость». «Свет и радость!» — это тот же «гимн». «И в самом этом позоре вдруг начинается гимн», — восклицает восторженно Митя.

Мир и человек — это какое-то сосуществование, и переход друг в друга, и единство противоположностей: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут».

Насекомое сладострастья с его вонью и позором и ангел с его радостью — гимном и «осанной» живут в человеке, в Мите, рядом, как идеал содомский и идеал Мадонны. И вовсе не в том соль, что «иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Сodomским», а именно в том соль, что — иной «уже с идеалом Сodomским в душе не отрицает и идеала Мадонны» — в один и тот же момент принимает оба полюса: и тезис и антитезис.

Подобно тому, как в лице Ивана автор представил антиномии как неразрешимое противоречие, так в лице Мити он эти антиномии представил разрешенными — в форме осуществленного противоречия, в двойном аспекте умозрения и

1 818.

2 829.

3 129.

чувственности: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой». Но это не Кантово разрешение. Не в аспекте критической философии разрешается Митей проблема.

Да и сама красота есть также осуществленное противоречие, страшная и ужасная вещь, потому что сама красота неопределима и таинственна, и даже для большинства людей красота сидит в Содоме. И это понимание красоты как осуществленного противоречия, как эстетической категории трагического, завершается изречением, которое могло бы служить девизом всего романа и творчества Достоевского:

«Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»¹.

А если прилагать Кантовский словарь, то это значит: «Тут Антитезис с Тезисом борется, а поле битвы — роман Достоевского».

Но и Иван признает, что «нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит и без них, может быть, в нем самом ничего не произошло бы»², т. е. не было бы тех самых происшествий³, для которых нужен необходимый минус — критика чërта: без них не было бы жизни.

В этом признании Ивана, как и в исповеди чërта-критика, несмотря на весь сарказм автора, скрыто утверждение того же противоречия, как основы жизни, которое провозглашал и Митя. Ведь для того, чтобы были происшествия, т. е. чтобы была жизнь, чërт «творит неразумное по приказу». Неразумное по приказу чërта и есть «нелепости» Ивана, на которых мир стоит, и есть осуществленное противоречие двух бездн Мити, названное Иваном «бесовским хаосом».

Для Ивана это противоречие двоимирия — бесовский хаос. Совсем по-иному двоимирие представляется старцу Зосиме: для него «мимо идущий лик земной» и «вечная истина» соприкасаются. Перед правдой земной совершается действие вечной правды⁴.

Формально дуализм старца Зосимы — это тот же дуализм, что и дуализм двух правд чërта, дуализм (трансцендентного и имманентного мира в понимании этих терминов Кантом): мира «вещей-в-себе» и мира явлений. Но по сути, в итоге дуализм старца Зосимы — это преодоленный дуализм Канта, так как мир потусторонний и мир посюсторонний не разде-

1 130.

2 288.

3 Читатель, кстати, вспомнит, что Иван, будучи студентом, бегал по Москве и собирал «происшествия» — сплетни для газет и журналов, т. е. был хроникером. Таков второй план сарказма Достоевского.

4 Символом этой земной извечной правды предстает библейский Иов — страдающий и вновь радующийся. В его судьбе усматривает Зосима тайну человеческой жизни.

лимы: они соприкасаются, объединены, один переходит в другой, горе снова сменяется радостью.

К старцу Зосиме и к его истине идет не только Алеша, но, по воле автора, должен прийти и Митя, как тот воскресший человек, который тайно заключен внутри Мити и должен победить. К истине старца Зосимы хочет привести автор и Ивана — после его выздоровления от белой горячки. К ней, и по мнению Алеши, придет Иван, если «бог и правда его» победят в Иване. Только этой победе мешает пока «секрет чёрта».

То, что Достоевский такое разрешение проблемы вложил в уста старцу Зосиме, чёрту, Мите и отчасти Ивану, подсказывает читателю, что так был бы не прочь разрешить проблему и сам автор.

Что это именно так, что не в тезисе видел Достоевский ответ, что Зосима-Алеша, как персонифицированный тезис, только теоретическое желание автора найти здесь выход, его самоубеждение, а не убеждение — лучшим аргументом этому служит судьба другого морального олицетворения тезиса, правдолюбца и человеколюбца — князя Мышкина в романе «Идиот». Если Ивана довел до сумасшествия Антитезис, то князя Мышкина довел до сумасшествия и идиотизма Тезис¹. Значит, не в тезисе разрешение...

Исходная точка зрения Канта есть предпосылка о двоёмии, которую Кант хотя и объявляет иллюзией, но тем не менее оставляет в разуме человеческом как иллюзию для него неизбежную, пребывающую в нем даже тогда, когда она диалектически устранена.

Иллюзия непримиримого двоёмия осталась и в романе даже тогда, когда Достоевский попытался устранить ее принятием тезиса в лице Зосимы-Алеши и затем примирением двоёмия в лице того же старца Зосимы. Для спасения от вечного колебания на коромысле антиномии автору романа не оставалось ничего иного, как принять эту иллюзию за реальность, как принять противоречие двоёмия в лице Мити и провозгласить смысл жизни в осуществленном противоречии.

Тут не в тезисе или антитезисе суть, суть в их вечном поединке, который и есть для Мити сочетание секрета с тайной, который и раскрывает ему жизнь, как трагическую inferнальную красоту. Суть в битве, а не в победе той или другой стороны, суть в вечной титаномании — в борьбе. И титаническая душа Мити восторженно приветствует и принимает эту жизнь звоном щита.

Для Ивана: вся исповедь Мити — дуализм, превращающий поневоле мир в «бесовский хаос», нестерпимый для

1 Впрочем, даже Алеша признается, что и в нем живет карамазовщина, «две бездны» Мити, что он тоже Карамазов, но он на низшей ступени: «Я монах.. А я в бога-то, может быть, и не верую» (261-262).

разума, потому что Ивану-абсолютисту нужна не вечная битва, как Мите, а победа и при этом победа окончательная.

Иван, юный мечтатель, видел единственный путь к победе в гордом мужестве абсолютного атеиста, грядущего человека, вооруженного наукой перед лицом страшного васуш'а природы, причем совершенно опустил другое, столь же могучее оружие человека, известное автору, — искусство: ибо где человек погибает в истине, там он спасается красотой.

Но автор с помощью Канта или символического критика чёрта, т. е. с помощью окарикатуренной критической философии, которая водит Ивана попеременно от неверия к вере и обратно, закрыл этот путь Ивану, как смысл и цель жизни: он заставил его бесцельно качаться на коромысле антиномий между религией и наукой.

В тайне сердца Иван, по словам чёрта, подобно иным отцам пустыннокам, хотел бы созерцать в один и тот же момент бездны веры и неверия, хотел бы, как Митя, принять сердцем противоречие бытия без понимания этого бытия — хотел бы, но не смог: он мыслитель-теоретик.

В этом «не смог», в этом бессилии Ивана скрыт, по существу, сарказм Достоевского над скептической философией, над «Критикой Чистого Разума», над Кантом, который явно прозвучал в утверждении чёрта, что «без критики» не будет сомнения, а без сомнения не будет и «происшествий». Сбитый с толку Кантом, «критик» Иван Карамазов потерял все начала и концы; и вот, проходя через горнило сомнений, он в итоге объявляет «нелепости» основой мира и делается жертвой «белой горячки».

Иван потерял разум.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ГЛАВА

11

Автор выдал читателю свою авторскую тайну и теперь читателю остается последнее: рассекретить до конца тот последний секрет, который остался засекреченным для чёрта.

Оказывается, что окончательный секрет чёрта вовсе не в том, что бога и бессмертия нет. Секрет чёрта в том, что бог и бессмертие есть, но надо утверждать, что их нет, — нечто обратное тому, что утверждал великий инквизитор.

Секрет в том, что истина на стороне тезиса, но надо провозглашать, что истина на стороне антитезиса.

Но зачем надо провозглашать торжество антитезиса, зачем надо «отрицать», зачем чёрту нужно быть «необходимым минусом» — этого чёрт не знает. Он только знает, что без отрицания не будет происшествий, не будет нелепостей — и он творит «неразумное по приказу»¹, обреченный на вечное сомнение. Любя людей, желая добра, он творит зло, потому что зло необходимо: иначе прекратится жизнь.

Таков явный сарказм автора. Но этот сарказм — трагедия самосознания автора: его тайное знание против его явной веры.

Читатель не спросит на этот раз: кто же это приказывает черту творить неразумное? Автор не раз открывал читателю — кто: ум приказывает, высший философский ум-искуситель, и выполняет этот приказ «наука». Чёрт-антитезис и есть окарикатуренная философия, тот ум-скоморох-диалектик, который сам не знает, зачем он так утверждает: зачем создал он эту непримиримую «науку», выступающую против тезиса, против бога-бессмертия-свободы.

Быть может, он только забавляется игрой в ничто — в происшествия? И, быть может, сама игра ума, вроде философских статей Ивана Карамазова «по церковному вопросу», — тоже только чёртово происшествие.

До чего довел себя этот «ум», этот чистый разум, этот Кант! — он довел себя до вечного колебания на коромысле антиномий, до безысходности, до агностицизма, тщетно пытаясь формально диалектическим трюком (если не в мире, то хотя бы в себе самом, в уме своем) примирить непримиримое — свой тезис со своим антитезисом.

Как олицетворение этого ума, погибающего на качающемся коромысле антиномий, предстал перед читателем Иван Карамазов, названный нами «диалектическим героем Кантовых антиномий».

Читатель понимает, что Достоевский в своем якобы кантианстве Ивана не последовал за Кантом, что, наоборот, он вступил в смертельный поединок с Кантом — в один из самых гениальных поединков, какие остались запечатленными в истории человеческой мысли.

Но ведь это противоречие! — воскликнет иной читатель. — Где же здесь Достоевский против Канта, если положительные герои романа Достоевского — старец Зосима и Алеша — суть как бы персонификации Тезиса?

Но разве Достоевский — Алеша?

Критическая философия Канта нанесла самый тяжелый удар спиритуализму, за который якобы ратует Достоевский, сам далеко не до конца убежденный в его истине. Но она-то спасала для Канта спиритуалистическую мораль голосом

1 Не скрыта ли здесь пародия на Гегеля: все разумное действительно, все действительно разумное?

категорического императива, бравшего на себя функцию совести или морального судии.

Вот почему Кант, как автор «Критики Чистого Разума», чье имя ни разу не упомянуто в романе, оказался чёртом, скоморохом-философом, который не знает: есть ли бог, хотя бога слышит в голосе своей совести.

Вот почему Кант в лице юного мыслителя атеиста Ивана Карамазова оказался тем противником Достоевского, которого тот хотел сразить его же собственным оружием — моралью¹.

Вот почему Достоевский против Канта.

На арене романа с Иваном, с «диалектическим героем антиномии» — вступил в бой достойный противник — рыцарь-страха-и-упрека: с «наукой» вступила в бой совесть — и победила.

Но что это за «наука»?

У «науки» Достоевского в романе много имен: Америка, химия, протоплазма, Вавилонская башня, хвостики... За ее атеистической спиной как будто скрыты не только Кант, но и вся рационалистическая философия. Однако Кант незримо присутствует в романе повсюду, где только сходятся у Достоевского соперники: совесть против ума. На его Антитезис опирается все, что было ненавистно Достоевскому как поборнику совести. Но и в голосе самой совести звучит *vice versa* — его императивный голос, т. е. Кантов категорический императив — тот самый, который приказывает и самому чёрту.

Чёрт-антитезис в качестве эмпирика своим отрицанием, своей критикой заложил краеугольные камни науки, которая утверждает, что бога и бессмертия нет, хотя они (так хочет автор) существуют.

Философия, как главный стимул, фундамент и оружие атеизма, стоит позади атеистической науки. Против атеистической философии и направил Достоевский весь свой сарказм в лице русского джентльмена чёрта.

1 Устами старца Зосимы, Великого Инквизитора, чёрта — Достоевский не устает повторять свое обвинение против ума и науки: высшие «вослед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим... и уже провозгласили, что нет преступления», — говорит старец Зосима (375).

«Пройдут еще века бесчинства свободного ума, их науки и антропофагии, потому что начав свою вавилонскую башню без нас (без бессмертия и бога), они кончат антропофагией»:

«Наука провозгласит, что преступления нет, а стало быть нет и греха, а есть лишь голодные: накорми, а тогда спрашивай с них добродетели... но наука не даст им (голодным) хлеба, ибо никогда не сумеют они (люди) разделиться», — говорит великий инквизитор.

«У нас там (там — это значит в головах, где кантовы идеи, а не в потустороннем мире) все теперь помутилось, и все от ваших наук», — говорит чёрт.

Короче говоря: наука провозгласила смерть спиритуалистической морали — все позволено.

Сцена «Кошмар Ивана Федоровича» — один из двух фокусов романа, где паясничает чёрт-критик, издеваясь над мыслителем Иваном Карамазовым. Это сплошная карикатура на философию: на Декарта, Канта, Фихте, Гегеля. Их имена затушеваны. Все прикрыто одним словом «наука», которой вооружен человекобог — абсолютный атеист.

В «Легенде о Великом Инквизиторе» — втором фокусе романа, в символе вавилонской башни «наука» терпит крушение, и великий инквизитор, который сам разделяет грех атеизма с наукой, из любви к людям решает освободить людей от науки, взять на себя ее проклятие — атеизм, всю меру страданий человеческих, и обмануть людей иллюзией загробной жизни, т. е. бессмертия и бога.

Эта «наука» уподоблена в романе ожерелью Гармонии, которое обрекает на моральную и даже физическую гибель всякого, кто польстится на его заманчивую прелесть.

Но в выступлении Достоевского против «науки» есть в романе одно весьма досадное для автора противоречие: он запутался с проблемой — «наука и любовь к человеку».

С одной стороны, Иван (устаами Миусова) утверждает, что любовь на земле проистекает не от закона естественного, а от веры в бессмертие и бога, с другой стороны, — устаами чёрта, — Иван утверждает, что и без Бога и бессмертия человек полюбит ближнего и даже без всякой мзды, т. е. без воздаяния за гробом: значит, полюбит по закону естественному, невзирая на свой атеизм.

Автор романа нигде и ничем не мотивировал такое противоречие между первоначальным и позднейшим утверждением Ивана, а следовательно, и своим собственным. Возможно, что он и сам его не заметил: но это — *vice versa* — может служить аргументом в пользу того, что сам автор далеко не был убежден, будто атеистическая наука и любовь к человеку несовместимы, и что без бога и бессмертия любовь перестает быть законом естественным.

Тем более, что и атеист, великий инквизитор, любит людей, и семинарист Ракитин также не отрицает любви человека к человеку.

И если Достоевский выставил такую тему, то это, пожалуй, мог быть сознательный выпад против того мыслителя, который, отвергая христианство, утверждал «царство человеческой любви» — выпад против Фейербаха.

Здесь еще раз открывается внутренняя антиномия романа «Братья Карамазовы» и самого автора романа, который, отстаивая явно положения Тезиса, не отрекся втайне и от Антитезиса, от атеизма, тем более, что в самом атеизме Достоевский признал вывороченную наизнанку религиозную веру. А если так, то герой романа и автор романа, Иван Федорович и Достоевский, не так уж безнадежно далеки друг от друга.

Читатель уже отметил, что идеальный герой романа Алеша — это только теоретический примерный образец того, во что Достоевский хотел бы верить, должен верить — но вряд ли до конца верил. И если не Иван и не Алеша выражают веру автора, то не выражает ли ее ближе всех третий брат — Митя, с его тайной и секретом, принимающий противоречие мира, как противоречие осуществленное? Или не выражают ли ее одновременно и Иван, и Алеша, и Митя, — в Достоевском, как в мире и жизни, сходятся все загадки — «все противоречия вместе живут»?

Это осуществленное противоречие, усмотренное Достоевским в основе бытия и жизни, легло и в основу романа. Оно испещряет его сюжетную ткань причудливыми и гениальными сплетнями трагизма и фарса.

Самое осмеяние Достоевским философской диалектики нашего разума оборачивается в самоосмеяние, ибо гегелианская суть осуществленного противоречия двух бездн Мити, возникшая из метаморфозы тех же антиномий Канта, не укроется от взора пытливого читателя.

Ибо не только две бездны Мити, но и две бездны отцов-пустынников — бездны веры и неверия, созерцаемые в один и тот же момент, и две соприкасающиеся правды — мимо идущая правда земная и правда вечная старца Зосимы, из которых одна переходит в другую, — и две тождественные правды чёрта — тамошняя и здешняя¹ — раскрывают нам всю диалектическую игру противоположностей, провозглашенную и тезисом, и антитезисом, олицетворенных в героях романа: эти «две бездны» и «две правды» раскрывают нам самого автора романа.

Вся символично-саркастическая игра с богом и чёртом, весь калейдоскоп противоречивых утверждений: что если бог есть, то надо утверждать будто его нет (так говорит чёрт), и что если бога нет, то надо утверждать, что он есть (так говорит великий инквизитор), и что бог выдуман и что чёрт тоже выдуман (так говорит Иван), и что чёрт-минус хотел рявкнуть «осанна» богу-плюсу, и что он не рявкнул, потому что отрицание необходимо для жизни, и что одной осанны для жизни мало (так говорит чёрт), и на нелепостях мир стоит, и что мир — бесовский хаос (так говорит Иван), и что все в мире друг с другом соприкасается — в одном месте тронешь, в другом конце отдается (так говорит Зосима), и что правды вечной умом не доказать и не понять, а понимается она без ума (так говорят Зосима и Алеша), и что, в итоге, Митя оказался мудрее чёрта, и пр. пр. — что означает весь этот сарказм, эта окарикатуренная смесь кантианства, гегелианства, вольтерианства и христианства, — смесь максим, догматов, законов, анекдотов? Неужели только то, что

1 «Все, что у вас, есть и у нас».

великий писатель, как мыслитель-философ, по существу, всегда в философии втайне скептик и романтик, и не его, жизнеописателя, задача живописать в образах систему философии, когда жизнь ни в какую систему не влезает. Вот почему живые образы героев Достоевского сильнее олицетворяемой ими идеи.

Пусть читатель оглянется на пройденный им путь.

Теперь он знает, где укрывался единственный виновник убийства Федора Павловича — чёрт со своим секретом. Он укрывался в «Критике Чистого Разума», в мире четырехглавых горгон-антиномий, где жил под именем Антитезиса и откуда выходил на свет под личиной «науки» — гордого ассасина, чуждого морали, который провозглашает: «все позволено, и шабаш!»

Это она, «наука», якобы убила старика Карамазова. Это атеистический свободный ум — ум философии, ум Ивана, убил старика Карамазова. Вот он — символический чёрт-убийца! У Алеши «ум не чёрт съел», высказал как-то покойный Федор Павлович. Очевидно, у Ивана его ум чёрт съел — теоретическая философия, «наука» съела его ум, доведя Ивана до белой горячки.

Теперь читатель разоблачил единственного виновника убийства Федора Павловича Карамазова — символического чёрта, из-за которого старший сын старика Карамазова — Митя, пошел на каторгу, средний сын — Иван, сошел с ума, а предполагаемый побочный сын, Смердяков, повесился. И этого виновника убийства — черта-«науку» поставил Достоевский перед судом читателей в романе «Братья Карамазовы», вовсе, в сущности, не подразумевая под именем «наука» знание вообще.

Не Митя, не Иван, не Смердяков — виновники убийства: чёрт, ум, диалектический герой Кантовых антиномий — виновник. И совесть, рыцарь-страха-и-упрека, — вооруженная единственным аргументом «credo, quia absurdum est», победила героя, вогнав в него безумие: вогнав его в безумие.

Засекреченный секрет чёрта читателем рассекречен.

Иной читатель, пожалуй, скажет — надо быть Достоевским, чтобы додуматься до такой утонченно-жестокой четырехглавой горгоны, живущей не в мифологическом аде, а в чистом разуме Кенигсбергского философа, которая так долго могла укрывать убийцу в своем секретном убежище. И неужели только в созданном Достоевским мифе о борьбе «Науки» и «Совести» среди клокочущего хаоса мыслей скаывается смысл творчества писателя, изумившего своим гением мир, и только покоряющая мощь его художественного мастерства возносит его над мрачным и жестоким сарказмом его философии?

Нет, суть не в безысходной путанице мировоззрений и всех судорогах философских школ в уме героев у автора

романа и не в отсутствии у них единого научного базиса, — суть в трагедии самосознания писателя-мыслителя, попытавшегося в одном только сострадании и частных актах любви человека к человеку найти выход из того страдания ума, до самого дна которого как будто проник его взор.

Если в ад моральный, в страдания совести, уже до Достоевского глубоко заглядывали иные из мировых мыслителей, поэтов и художников, то в ад интеллектуальный, в страдание ума, до Достоевского еще никто так глубоко не заглядывал — ибо сам Достоевский переживал этот «ад ума». Этот «ад ума» был его великий опыт, который Достоевский запечатлел и передал человечеству в своих романах-трагедиях.

Тончайший знаток всех уязвимейших мест самолюбия, он мог оценить оскорбление, как ювелир оценивает драгоценный камень. Он мог проследить позор унижения-из-унижений до той последней горечи, где цинизм отчаяния извлекает из горечи сладость: любой из его романов служит этому доказательством.

Он мог у самого высокого идеала в застенке совести вырвать самые гнусные признания и, вывернув идеал наизнанку, показать затаившееся в нем предательство от тщеславия: «Бесы». Он мог в самой гордой и героической идее открыть ее скрытую алчность интеллектуального хищника и ее кровожадные инстинкты: своеволие, пожирающее Кириллова. У него идеи дышат кровью и покрывают трупами сцену.

Он умел показать ужас физического голода — семью Мармеладовых, но он имел тот проникновенный глаз, который увидел и весь ужас голода духовного — голода ума: его страстную жажду познания, безумящую тоску по истине, ярость вихрей мысли, бешенство воображения не только поэтического, но и философского¹ и неразрывность этого неутоленного, неутолимого танталова голода ума с моральным страданием: Иван Карамазов.

Он распознал в уме секрет тех микроскопических долей яда, из которых ум приготавливает эссенции иллюзорности для мнимого утоления этого духовного голода.

Он увидел всю гордость и все унижение, нищету и отчаяние этого ума, извивающегося в муке перед вакуумом природы, но героизму его упорной неистребимой борьбы за раскрытие ее засекреченного секрета противопоставил из сострадания примирение с тайной природы, как с тайной неисповедимой.

Тонко вычерченная Гегелем структура «несчастливого сознания» романтика предстала под писательской кистью До-

1 См. признание Гегеля о бешенстве его философского воображения, от которого он страдал с юных лет.

стоевского трагическим портретом — трагическим даже при своей скороморошней роже¹.

Рядом с «Божественной Комедией» Данте — адом моральным, с «Человеческой Комедией» Бальзака — адом социальным, стоит многотомная «Чёртова Комедия» Достоевского: ад интеллектуальный.

Поэтому вдумчивый читатель не посетует, что герои романа «Братья Карамазовы», при размышлении над ними, представлены не в их живой объемности, а только в интеллектуальном и отчасти моральном разрезе — в профиль. Этого требовала тема. Иначе смысл героев романа ускользнул бы от умственного взора.

В своем безысходном бегстве из этого интеллектуального ада, «ада ума», Достоевский и восстал на пытливый ум, воплотивший всю гордость в «науке», как на виновника страдания и пытки.

Не примиряясь с вакуум'ом природы, бесстрашно принятого наукой, он попытался завесить этот вакуум моралью страдания и сострадания, из-за которой звучит якобы метафизический голос совести: рыцаря-страха-и-упрека.

И все же Достоевский неустанно заглядывал в великую бездну вакуум'а, стоя у самого ее края, столь же жадно и упорно выпытывая у нее тайны страдающей мысли, как наука выпытывает у нее тайны материи, порой подразумевая под нею и «дух».

Пусть в этом вдумчивый читатель усмотрит дело мыслителя-писателя Достоевского и его значение.

И если сам Достоевский не мог вырваться из «ада ума», то в уста Алеше он вложил — хотел вложить — всечеловеческую надежду на грядущее:

«А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...»².

Пусть хоть этим утешится читатель.

1 «Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их трагедия» (чёрт).

2 427.

К ЧИТАТЕЛЯМ

В моем труде о Достоевском я не собираюсь рассекать Достоевского на двух Достоевских: на Достоевского с плюсом и на Достоевского с минусом. Я только хочу понять его, насколько мне это дано, и проникнуть в тайны его замыслов и в засекреченные секреты творческой мысли, как ум ученого проникает в засекреченные микро-мировые тайны — и в итоге расщепляет атом. Так пытался расщепить атом творческого секрета Достоевского и я в моих «Размышлениях читателя». Я использую в данном случае только право ученого на раскрытие тайн живого мира. К этим тайнам относиться и творческий мир писателя.

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, как страдал Достоевский за человека, за этого гордого человека, провозгласившего себя, по слову автора, «шефом земли» и оказавшегося, несмотря на весь свой героизм, для сердца и ума Достоевского только «пробным существом».

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, как, нестерпимо мучаясь за человека, мучил он самого себя и героя своих романов и с какой нестерпимой для сердца жалостью и в то же самое время, с какой безжалостной жалостью ума жалел Достоевский этого бедного, жалкого, несчастного, преступного, бесконечно униженного и при всем том прегордого и благородного человека, благородного подчас даже в своей подлости и подлого даже в своем мятежном благородстве.

Это все уже известно читателю.

Я не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать и настаивать на том, какая глубокая социальная трагедия порождает потрясающие душу страдания героев, действующих в драмах-романах Достоевского, и где искать причины и пружины, вызывающие исторически эту социальную трагедию нищеты и унижения. Но я впал бы в глубокое заблуждение и совершил бы непростительную ошибку в отношении Достоевского, если бы прошел мимо той «трагедии ума» человека, которая раскрывается в тех же драмах-романах Достоевского и порождает не менее, если не более потрясающие нравственные и интеллектуальные страдания у героев этих романов.

Мой труд посвящен именно этой трагедии человеческого ума, тщетно жаждущего познания всей истины бытия и жизни, абсолютного познания, до самого конца, и непременно сейчас же, в этот момент, и бессильного этот конец ухватить, невзирая на все успехи своей познавательной деятельности. Перед невиданным зрелищем этой трагедии ума, в романе «Братья Карамазовы», зрелища, подобного

которому до Достоевского еще никто из мировых художников слова с такой проникновенной силой не создавал, читатель не может стоять только со склоненной головой. Он захочет познать засекреченный секрет этого зрелища, этой трагедии ума, столь близкой каждому думающему человеку. Вот что побудило меня, как читателя романа «Братья Карамазовы», написать сей труд, чтобы передать его другим читателям этого же романа.

Мои размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» раскрывают картину великого поединка автора романа Достоевского с философом Кантом. Имя Канта нигде в романе не упомянуто, хотя главный герой романа Иван Карамазов предстоит перед читателем как диалектический герой кантовых антиномий. Засекретить явного противника, дать ему личину в обычае Достоевского. Но в данном случае Кант не только немецкий философ Кант. Кант репрезентирует в романе европейскую теоретическую философию вообще, особенно критическую философию, и с ней вступает автор на страницах романа в сознательную борьбу, ведя одновременно бессознательную борьбу с самим собою.

Близоруко было бы предполагать, что Кант своей постановкой гносеологических проблем стимулировал Достоевского или что Достоевский заимствовал от Канта его философские идеи и аргументы. Кант только наискуснейшим образом сумел сформулировать и ограничить тот мир высших идей разума, именуемых им трансцендентальными, который для мыслителя Достоевского, независимо от какого бы то ни было Канта, оказался его основоположной проблемой и его интеллектуальной трагедией. Кант-теоретик — тончайший софист, владеющий искусством в любой момент разоблачить в софисте софиста и самому методологически выйти из игры, как антисофист. Но одновременно с этим Кант нанес миру излюбленных идей Достоевского, миру, в который Достоевский яростно хотел верить и почти веровал, тот сокрушительный удар, который предопределил надолго судьбу метафизики и философского спиритуализма. Поэтому Кант и предстал перед Достоевским как некий главный виновник и противник, чьими аргументами он мог вооружить врагов своего духа, и в своем собственном духе, вовсе о нем, как о Канте, не упоминая.

Этим нисколько не колеблется ни беспримерная оригинальность, ни невероятная гениальность Достоевского, подобно тому, как нисколько не уменьшается художественная сила и жизненная объемность героев его романа, если мы будем рассматривать их только в логическом разрезе их смысла.

Если Достоевский в пылу поединка устами Дмитрия Карамазова называет философию саркастически — «разные философии» — или замещает ее словом «наука» или «бернары», избирая в качестве носителей этой «науки» образы

окарикатуренные или морально дискредитированные, то было бы не меньшей близорукостью видеть в Достоевском мракобеса и гонителя знания или же находить для Достоевского историческое оправдание, чтобы смягчить, таким образом, вердикт «виновен» добавкой «но заслуживает снисхождения». Невиновных гениев не бывает. Даже пушкинский Моцарт оказался виновным перед Сальери. Гений Достоевского не нуждается ни в оправдании, ни в снисхождении. Он перерос какие бы то ни было пределы терпимости и нетерпимости. Он завораживает, ужасает, услаждает, сводит с ума, озаряет, прожигает. Можно скорее признать право за проклинающими, ненавидящими его или за отрекающимися от него, — такие есть! — нежели за прощающими его или за снисходящими к нему.

В моих «Размышлениях читателя» я не пользовался историко-биографическими материалами. Сравнение текста и основоположных мыслей «Критики чистого разума» и романа «Братья Карамазовы» не оставляют сомнения в том, кто скрытый противник мыслителя Достоевского и как глубоко вчитался Достоевский в «антитетику» Канта. Из письма Ф. М. Достоевского к его брату М. М. Достоевскому, датированному 22 февраля 1854 года, имеется сведенье, что Федору Михайловичу еще в те годы весьма понадобилась «Критика чистого разума»:

«... Но вот что необходимо: мне надо (*крайне нужно*), — писал он, — историков древних (во французском переводе) и новых (Vico, Гизо, Тьери, Тьера, Ранке и т.д.); экономистов и отцов церкви... Пришли мне коран, *Critique de la raison pure* Канта... непременно Гегеля, в особенности гегелеву историю философии. С этим моя будущность соединена».

Об этом документе, подтверждающем ознакомление Достоевского с Кантом, я узнал годы спустя после написания «Размышления читателя». Он послужил только доказательством правильности и научности моего метода, основанного исключительно на тексте и смысле двух замечательных сочинений: философа Канта и писателя Достоевского. Впрочем, намек на «Критику чистого разума» в романе дан: самое враждебное и едкое слово, испещряющее роман, это слово *критика*.

В поединке Достоевского с Кантом Достоевский выступает перед нами как символ *Ума*, исходящего из душевной глубины, из этики горячего сердца. Кант же выступает как символ *Морали*, исходящей от теоретического ума, от Интеллекта, с ног до головы вооруженного формально-логической аргументацией. Кант — из возникшей апории, из теоретической безысходности, пытается выйти двумя путями: 1) гносеологическим путем, прибегнув к лукавой естественной Необходимой Иллюзии разума, ему прирожденной.

и 2) моральным путем, выставив леденящий живую душу Категорический Императив, какую-то совесть пустыни под недостижимым космологическим блеском звезд. Это совесть устава, субординации и порядка, но не живого чувства. Достоевский же из всех безысходностей разума видит для человека выход в страстной деятельности любви, в практике, где знание сердца перескакивает через все теоретические постулаты и выводы и где ум-теоретик срывается в трагедию.

Близорукостью было бы усматривать в применяемом мною исследовательском методе размышляющего читателя лишение Достоевского как писателя его художественной объемной мощи, или усматривать здесь усеменение общественного значения его романа. Я вынужден давать объемный, бешеной страстью пульсирующий мир героев романа, как категорию смысла, а не как живое лицо: иначе я не смог бы раскрыть засекреченного секрета романа и самого Достоевского, что составляло цель «Размышлений читателя».

Достоевский и Кант стоят по отношению друг к другу как бурная река и мост. Волны этой реки вздымаются порой так высоко в ее широком разливе, что затопляют настил моста и перекатываются через него, смывая всех встречных и поперечных. Но мост все же стоит, как стоял, безразличный к тому: имеются ли сейчас налицо переходящие через него путники или их нет. Также и по этой гигантской и бурной реке плывут самые разнообразные суда, большие и малые, по течению и против течения: одни из них быстро рассекают волны, другие застопорили или кружатся бессильно в ее водоворотах, третьи терпят крушение. Но что до этой реке! Она устремляется в океан жизни, соединяя облачную высь своих истоков с подземной глубиной океанских вод своего устья. И кто дерзнет утверждать, что через эту реку не будет перекинут тот волшебный мост, на котором, как в басне, будет проваливаться всякая хвастливая залгавшаяся мысль и по которому не раз даже с закрытыми глазами без всякого пафоса будут медленно проходить те великие думы человечества, к коим неизменно оборачивается оно, как к своей светлой надежде.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i>	3
<i>С. О. Шмидт. О Якобе Голосовкере</i>	4

МИФ МОЕЙ ЖИЗНИ (Автобиография)	15
СОЖЖЕННЫЙ РОМАН	23
ИНТЕРЕСНОЕ	73
СЕКРЕТ АВТОРА («Штосс» М.Ю.Лермонтова)	117

ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ АВТОРА (Достоевский и Кант)

Краткая биография моей рукописи «Засекреченный секрет»	146
Предварение	148
1. Кто убил старика Карамазова?	150
2. Убийца-дублер	158
3. Словечки: «Тайна» и «Секрет».	164
4. Чёртов мост Канта и неназванные в романе герои: «Тезис» и «Антитезис»	173
5. Их поединок в личине героев романа	181
6. Иван Карамазов как диалектический герой Кантовых антиномий	185
7. Диалог и вердикт о без вины виноватом	188
8. Чудовище «Необходимой Иллюзии разума» и его жертвы как жертвы совести	193
9. Последний секрет чёрта, засекреченный и для самого чёрта и для автора романа	200
10. «Бездны» и «Правды» — диады и триады романа, или о том, что «мысль нельзя разрешить»	207
11. Рассекреченный секрет чёрта в двух фокусах романа: в «Легенде о Великом Инквизиторе» и в «Кошмаре Ивана Федоровича», — как трагедия ума.	212
К читателям	220



Я. Э. Голосовкер ЗАСЕКРЕЧЕННЫЙ СЕКРЕТ