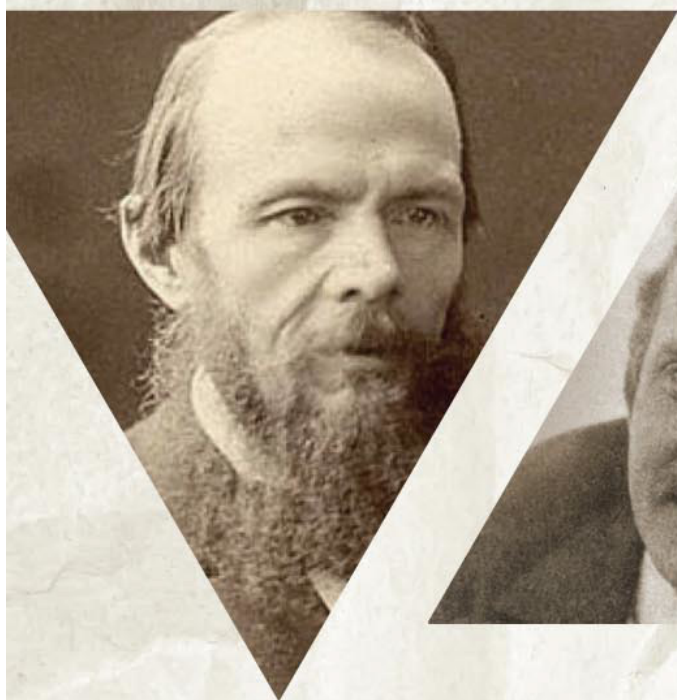


Джузеппе
Ди Джакомо



ЭСТЕТИКА И ЛИТЕРАТУРА



Великие романы
на рубеже веков



Джузеппе Ди Джакомо

**Эстетика и литература. Великие
романы на рубеже веков**

«Алетейя»

2018

УДК 82.091
ББК 83.3(0)5

Ди Джакомо Д.

Эстетика и литература. Великие романы на рубеже веков / Д. Ди Джакомо — «Алетейя», 2018

ISBN 978-5-907030-48-0

В книге Джузеппе Ди Джакомо рассматривается творчество ряда наиболее важных и значимых писателей девятнадцатого и двадцатого веков, от Флобера до Беккета, от Достоевского до Кафки, в тесной связи с анализом работ таких философов и теоретиков литературы, как Лукач, Бахтин, Рикёр, Беньямин и др. Выделяются основные направления и темы, поднимаемые в романе двадцатого века: проблемы смысла, времени, памяти, а также взаимоотношений между автором и героем. Книга издается в сотрудничестве с «Элиталия» – Институтом итальянского языка и культуры Русской христианской гуманитарной академии (www.centroelitalia.ru).

УДК 82.091
ББК 83.3(0)5

ISBN 978-5-907030-48-0

© Ди Джакомо Д., 2018
© Алетейя, 2018

Содержание

Значение памяти в «трагическом Христианстве[1]» Фёдора Достоевского	6
1. Достоевский, писатель и философ	7
2. “Преступление и наказание” вопрос свободы	10
3. “Идиот” вопрос искупления	13
4. “Бесы”: вопрос человекобога	17
5. “Братья Карамазовы” и Легенда о Великом Инквизиторе	19
Конец ознакомительного фрагмента.	23

Джузеппе Ди Джакомо
Эстетика и литература. Великие
романы на рубеже веков

На обложке слева направо:

Ф. М. Достоевский, Г. Лукач, М. М. Бахтин, внизу – Ф. Кафка

Значение памяти в «трагическом Христианстве¹» Фёдора Достоевского

По случаю публикации настоящего издания на русском языке кажется уместным расширить часть, посвящённую Достоевскому: это связано не только с той значительной ролью, которую играет этот писатель в предлагаемых ниже аналитических размышлениях, но и с тем огромным философским и литературным значением, которое оказало творчество Достоевского на русскую культуру начиная с рубежа XIX и XX веков.

¹ О понимании «трагического Христианства», которое может оказаться толкованием подлинных Западной и Восточной традиций, а не всего лишь «новым Христианством», интересно писал в последние годы итальянский исследователь С. М. Капилупи: Капилупи С. М. «Трагический оптимизм» христианства и проблема спасения: Ф. М. Достоевский. – СПб.: Алетейя, 2013».

1. Достоевский, писатель и философ

В большинстве исследований, посвященных Достоевскому, писатель пропадает из виду на фоне значительной важности его мысли. Нужно отметить, что Достоевский часто исследуется и интерпретируется очень подробно: он рассматривается как глубинный психолог, как теоретик радикального зла, как предводитель возрожденного Христианства, как новатор поэтики романтизма. В его романах каждый находит ключи и иллюстрации для своих теорий, но мало кто учитывает специфику его творчества, тогда как нужно помнить, что Достоевский – в первую очередь романист. Те, кто хочет отыскать в его произведениях универсальный смысл, должны искать его в особенностях письма Достоевского, его уникальных способах рассказывать истории и создавать живых персонажей. Часто же его толкователи напротив сближают писателя с идеями его героев, не принимая во внимание их повествовательное измерение. Без сомнения, к тем, кто считает, что не нужно смешивать романы и теоретические их части, относится М. М. Бахтин; по Бахтину, Достоевский, словно Прометей Гёте, создает не немых рабов, как это делает Зевс, а свободных людей, способных занять место рядом со своим создателем, не соглашаясь с ним, а также отворачиваться от него [2]. Так, русский писатель создает существенно новый тип романа – «полифонический» роман, в котором каждый персонаж обладает определенной независимостью во взаимосвязи с автором (и другими персонажами), в некотором роде избегающего «контроля» над героем, и прекращает существование покорного создания, чтобы провозглашать собственные идеи и свой мир личных представлений. Наконец, Достоевский – первый писатель, освободивший своих персонажей от постоянного контроля автора-демиурга. Неслучайно традиционный европейский роман, по Бахтину, это роман монологический: персонажи действуют и говорят в собственной вселенной романиста, и поэтому роман подчиняется внутренней логике, в которой создатель остается высшей инстанцией. В этом смысле, продолжает Бахтин, новая литературная позиция автора в связи с героем полифонического романа Достоевского – это позиция диалога, реализованная до конца; для автора герой не «он» и не «я», а действительное «ты», то есть иное «я», которое автор признает и которое может ему отвечать [2].

На базе полифонической теории Бахтин утверждает, что Достоевский видит и мыслит свой мир преимущественно в пространстве, а не во времени, поскольку фундаментальная категория его литературного видения является скорее не становлением, а сосуществованием и взаимодействием [2]. Отсюда интерес Достоевского к массовым сценам, его тенденция концентрировать в одном времени и месте как можно больше персонажей и тем, а также стремительная скорость действия. Прежде всего, в последних больших романах он способствует сжатию времени и все более сильному ускорению действия, так что сюжет разворачивается в течение нескольких дней. Но время, проживаемое персонажами Достоевского, рассматривается также как проблема – проблема времени и его связи с вечностью. Для верующих персонажей временность, а, следовательно, конечность и смертность человека, всегда сопровождаются болью и страданием, однако вместо того, чтобы ожидать будущую бесконечность, которая освободит и отменит конечность, эти персонажи провозглашают необходимость сохранить это в памяти, спасая ее от забвения. Персонажи-атеисты, напротив, отвергают Бога во имя свободы и будущую вечность во имя вечности настоящей, в которой время упразднено. Они вынуждены противоречивым образом отрицать свободу и смириться со временем, как происходит в случае с Кирилловым в «Бесах». И действительно, его утверждение, что «все хорошо», в то же время включает в себя «все необходимо», а это значит, что для свободы больше нет места. Кроме того, «все хорошо» должно быть показано другим через акт – самоубийство, что приводит к тому, что такая вечность откладывается на будущее и таким образом утверждается то время, которое хотелось изначально отрицать.

Если временность как катастрофическая и стремительная динамика характеризует романы Достоевского, эта трагическая быстрота и в глазах Бахтина становится единственным способом «преодолеть время во времени». Неслучайно Достоевский особенно любит уличные сцены, в которых их многочисленные участники походят друг на друга и порождают ситуацию кризиса. В случае с этими сценами скандалов, повторение которых образует ритм романа и позволяет лучше понять полифонию, не только система композиции Достоевского подчиняется тому, что Бахтин называет «диалогизмом»: полифонический роман – это диалог в полной мере. В отличие от большинства других романистов, Достоевский не использует диалог как введение в действие или как комментарий к нему; этот феномен особенно заметен в «Братьях Карамазовых», где почти каждая глава представляется читателю диалогом между главными героями. Так, название V книги «Братьев Карамазовых», «Pro et Contra», означает невозможность синтеза через диалог, который иначе обозначал бы его конец. Также и монолог определяется связью с другим словом, и неслучайно такой философ Другого, как Эмманюэль Левинас, находился под сильным влиянием Достоевского [18]. Итак, если в традиционном романе сравнительно легко проследить философию автора – психология, диалоги и действие служат однозначным решением поставленных проблем, – у Достоевского, напротив, все происходит так, как если бы герой был не продуктом авторского слова, а предметом слова своего собственного. В итоге любой философский синтез идей главных героев становится принципиально невозможным. Что касается Достоевского-повествователя, нужно заметить, что, будучи создателем самых значимых фигур в нашем культурном мире, он никогда не прибегает к подробному физическому описанию своих персонажей: ему достаточно нескольких фраз. Но, если не знать, на кого похож Иван Карамазов согласно критикам, которые видят в нем гениального философа, это происходит именно с целью оставить все в пространстве его идей, и это также применимо к другим персонажам. И тем не менее телесное измерение не отсутствует в произведениях Достоевского, если не в гибкой действительности: да, тело есть, но в необъективной форме. В действительности, если присмотреться, фундаментальные темы его романов только и говорят о теле: оно проявляется в насилии, болезнях и часто безумных словах персонажей, так что и в более теоретических дискурсах присутствует интенсивная физическая активность.

Рассмотрим в первую очередь то, как произведение Достоевского становится задачей для философии. Несмотря на разницу интерпретаций, выделяются три основных направления: глубинная психология, метафизика зла и свободы и поэтика «другого». И если тема слова и выражения непредметного тела позволяет лучше понять мысль Достоевского, «Братья Карамазовы» главным образом позволяют не только увидеть тело, но и дают нам представление о человеке, полностью подчиненном своему вербальному измерению, иногда невидимому, материальному или интерпретационному. Как бы то ни было, Достоевский предлагает нам размышления о нашей телесной жизни. Спустя несколько десятилетий после смерти писателя Н. А. Бердяев утверждал, что Достоевский – настоящий, «самый большой русский философ», и что русская мысль многие годы живет под его влиянием [3]. Достоевский действительно становится самой влиятельной фигурой философского обновления, которую в 1880–1920 годах знала

Россия. Неслучайно почти все интеллектуалы того времени ссылаются именно на Достоевского. Каждый толкует его произведения, возвращаясь к одному или другому персонажу, чтобы защитить свои тезисы, вследствие чего работы писателя становятся настоящим полем для исследований, а сам он привлекает больше философов, нежели литературоведов. Связь между писателем и философами начинается со встречи Достоевского и В. С. Соловьева в 1873 году. Для Соловьева, как и для Мережковского, Шестова и Бердяева, искусство является источником мысли; потому это поколение мыслителей постоянно цитирует великих писателей XIX века: Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого и Чехова. «Теоретическое убийство» Раскольникова, духовная чистота Князя Мышкина, «интеллектуальное самоубийство» Кириллова, деспотичное государство Шигалева, новая теодицея Ивана Карамазова – все эти вопросы

присутствуют в русской мысли. В более широком смысле можно сказать, что Достоевский отказался сводить фундаментальные человеческие проблемы к одной социальной проблематике.

В 1887 году, шесть лет спустя после смерти Достоевского, Ницше по случайности читает, во французском переводе, *Записки из подполья*. Глубоко потрясённый, он утверждает, что Достоевский – это единственный психолог, у которого он смог чему-то научиться, и что Достоевский сыграл для него настолько же – если не более – важную роль, что и Стендаль. Тесная близость между Достоевским и Ницше была отмечена впервые Шестовым, для которого, как отмечено в начале книги *Достоевский и Ницше. Философия трагедии* (1903), отказ от формы трактата в пользу эстетического изображения привёл к рождению нового стиля в философии. Дело в том, что как Ницше, так и Достоевский используют язык, не являющийся в полном смысле слова субъектом логоса, но язык аллегорический, и который для Шестова составляет «область трагедии». В этом смысле их произведения не ставят задачу объяснить мир или человека: они не содержат ответов, но скорее задают вопросы; более того, Шестов, в своём прочтении трудов Достоевского отказывается от буквального толкования и хочет уловить скрытый в глубине и, следовательно, с трудом различимый замысел русского писателя. Как бы то ни было, пара Достоевский-Ницше возникла и продолжает существовать добрую половину XX века. Другой мотив в прочтении, касающийся метафизики и морали, уходит корнями в великое творение, опубликованное в 1923 году Бердяевым и озаглавленное *Мирозерцание Достоевского*, которое вписывается в перспективу русской религиозной философии: последователи этой традиции, таким образом, видят в Достоевском прежде всего мыслителя христианской свободы. Верно то, что Бердяев в своей работе отталкивается от той же отправной точки, что и Шестов, поскольку для них обоих *Записки из подполья* составляют переломное произведение, тем не менее, Бердяев отказывается ставить на нём финальную точку в размышлении о Достоевском. Фактически, *Записки* составляют первый этап диалектики протеста, выражающейся в отказе от необходимости и абсолютной власти логических и научных истин; в этом смысле протест против установленного рационального порядка должен пониматься как первый шаг диалектики свободы, и это не случайно – на этом настаивает Бердяев – что Достоевский отказывается от любой попытки поместить счастье превыше свободы.

По сути, согласно Бердяеву, если удастся выделить основные темы философии Достоевского, то можно восстановить путь, который от рассказа к рассказу приводит к разрешению вопросов, поставленных в *Записках*, другими словами – вопросу зла и вопросу свободы. Бердяев так же, как и Шестов, находит общее в проблемах, поставленных Достоевским и Ницше, но изучает их в свете опыта свободы, свободы трагической, которая является бременем и страданием. Один и другой по-разному решают вопрос свободы: тогда как Ницше изучает преодоление человечности, Достоевский изучает скорее судьбу человека, который, теряя свободу, роковым образом предаётся своеволию, и только тогда проявляется глубина человеческой натуры. Согласно Бердяеву, Достоевский не слишком чувствителен по отношению к природе и истории; он оставляет в стороне внешние аспекты существования человека, чтобы вплотную сконцентрироваться на течении его внутренней жизни; в этом смысле он – сознательный «антропоцентрист». Русский писатель всегда противостоял философским теориям, претендующим свести человеческое существование к какому-то конкретному процессу – биологическому, экономическому или социальному. Но он протестует даже против такой христианской религии, которая использовала бы духовную глубину человека, чтобы перенести её на трансцендентный план, на высоты, недостижимые для самого человека. То есть, для Достоевского религиозный опыт должен, начиная с определённого момента, проживаться в рамках духовной жизни человека, и только через человека можно приблизиться к Богу; и если это значит, что через конечное постигается бесконечное, тогда верно то, что для Достоевского человек сможет обнаружить свет, только пройдя сквозь тьму: в этом его «современность».

2. «Преступление и наказание» вопрос свободы

Вторым этапом этой диалектики протеста становится момент, когда свобода, провозглашаемая против любой формы разумного контроля, превращается в деспотизм. *Преступление и наказание* подводит итог в этом вопросе: согласно Бердяеву, неограниченная свобода, провозглашённая Раскольниковым, прямой дорогой приводит его к уничтожению других. Более распространённая теория вопроса свободы в *Преступлении и наказании* изображает возгордившегося Раскольникова, терзаемого идеей, которая даёт неординарным людям право преступать законы морали для достижения великих целей. Студент, убеждённый в собственной значимости и толкаемый мизерным положением своей семьи, становится виновным в двойном убийстве: в лице процентщицы – которая полагается вредной для общества, – но также и в лице её сводной сестры, которая не должна была находиться рядом в момент преступления. Пылкий приверженец опасной теории, Раскольников станет с этого момента рабом своих угрызений совести; подозреваемый в преступлении судебным следователем, но поддерживаемый любовью Сони, он придёт к явке с повинной, и уже в Сибири убийца достигнет внутреннего осво-вождения; фактически, мнимая свобода, предлагаемая теорией Раскольникова, окажется иллюзорной в свете мук, на которые обрекает его совесть. Но если приглядеться – как представлена теория, которая оправдывает преступление во имя гения? Первоначально – в форме пустякового разговора, случайно услышанного; отдав в залог вещи процентщице, Раскольников входит в трактир и слышит разговор студента с офицером, сидевших поодаль. Студент развлекается рассказом о многократных беременностях сводной сестры процентщицы; следует циничная тирада, призывающая уничтожить проклятую старуху и забрать деньги, чтобы поддержать полные таланта молодые силы: разве бы это не стало в конечном итоге благодеянием? “Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!”; без этого, продолжает он, ни одного бы великого человека не было. Но, как подчёркивает рассказчик, в этой теории нет ничего оригинального, и Раскольникову много раз она уже приходила в голову. Важно совпадение между теми идеями, которые носятся в воздухе, и планом преступления, который готов зародиться в душе главного героя.

Знаменитое описание Санкт-Петербурга в *Преступлении и Наказании* обладает исключительной художественной силой: возьмём, например, изображение нищеты, предстающей перед героем, когда он проходит по улицам, полным распивочных и домов терпимости. Символическое значение декораций Санкт-Петербурга, – ограниченных главным образом отвратительным кварталом, в котором живёт герой, – укрепляет социально-гуманистическую мотивацию, чисто внешне оправдывающую его преступление. Знаменательна его встреча с Мармеладовым – запойным пьяницей, воплощающим в себе всё, к чему Раскольников нетерпим в этом мире; в особенности, когда тот рассказывает, что он и его семья выживают только благодаря самопожертвованию его дочери, Сони, которая занимается проституцией, чтобы они могли не умереть с голоду. Вплоть до главы III первой части Достоевский никак иначе не объясняет смертельный замысел Раскольникова; однако впоследствии он добавляет что-то гораздо более личное: письмо матери, из которого молодой человек узнаёт о злключениях своей сестры и о её решении выйти замуж за скупого и деспотичного адвоката с единственной целью – помочь своему брату. По мысли Раскольникова такое решение сестры поставило бы его в один ряд с Мармеладовым, жившим за счёт своей дочери. Незабываемая череда образов из сна, в главе V – детские воспоминания героя о времени, когда в возрасте семи лет он увидел пьяного мужика Миколку, со свирепой жестокостью до смерти исхлеставшего старую “беспользную” лошадь – удивительным образом воплощает конфликт, который изнутри будоражит самого Раскольникова. Ребёнок, что всегда находится в глубине сознания героя, резко вырывается из рук отца, обвивает руками голову мёртвой лошади, целует её глаза и губы, и затем, охваченный неисто-

вым гневом, бросается на Миколку со своими маленькими кулачками. И с другой стороны существует взрослый Раскольников, который сейчас предполагает действовать в точности как Миколка – уже не под воздействием опьянения, но в силу некой “рациональной” теории. Таким образом, герой, преисполненный жалости, превращается в холодного и безучастного эгоиста, полностью безразличного к страданиям, которые прежде вызывали его сочувствие.

Влияние радикальных идей на Раскольникова началось приблизительно за шесть месяцев до начала повествования – в то время, когда он написал свою статью “О преступлении”, в которой он разделяет людей на два разряда: “обыкновенных” и “необыкновенных”: первой группе соответствуют массы, довольствующиеся своей судьбой – те, кто с покорностью принимают установленный порядок, каким бы он ни был; вторая же группа, представленная немногими избранными, состоит из индивидуумов, требующих разрушения настоящего во имя лучшего будущего (в качестве примеров приведены Магомет, Наполеон и другие). Эти “необыкновенные” люди совершают преступления, признающиеся таковыми на основании старых моральных устоев, которые они, эти люди, силятся изменить, и действуют они во имя лучшего будущего: то есть, они представляются как благодетели человечества, а не его губители. После написания этой статьи Раскольников находится во власти очарования величественного образа личности Наполеона, который, во имя высшего общественного блага, считает себя наделённым моральным правом убивать.

Теория человекоубийства, оправданного во имя великой цели, служит плану убийства только предлогом, подвернувшимся поводом. Подробное представление этой теории Раскольникова будет дано только при первой его встрече с приставом следственных дел, которому поручено дело об убийстве процентщицы. Пристав расспрашивает студента по поводу статьи, которую тот написал о психологическом состоянии преступника в момент совершения злодеяния. То, что более всего в этой статье привлекло внимание следователя – это мысль, излагаемая в конце статьи, где Раскольников выдвигает идею, что отдельные исключительные люди имеют право совершать преступления. Раскольников говорит о том, что преступление, так или иначе, составляет часть гения: если бы Кеплеру или Ньютону, чтобы прийти к своим открытиям, потребовалось бы пожертвовать многими человеческими жизнями, то они обязаны были бы это сделать во имя всего человечества, которому бы эти открытия пошли во благо. Но – возражает ему следователь Порфирий Петрович – это не означает, что Ньютон имел бы право убивать первого встречного для собственного удовольствия, или совершать другие злодеяния; помимо этого, следователь подшучивает над тем, что обыкновенные люди, в особенности молодые, могут вообразить себя гениями и примутся убивать. Оставшись один, Раскольников осознаёт, что истинный гений, который может без угрызений совести пролить кровь во имя великого дела, не задумывается (до) и не терзается (после), потому что истинные гении не задумываются никогда.

Если и правда, что убийство богатой процентщицы помогло бы решить его денежные проблемы и избавить его семью от нищеты, всё же в конце Раскольников признаётся, что его побудили к действию совсем другие мотивы. Преступление, лишённое всякого причинного основания (общественного, идеологического, а также психологического), соответствует жесту чистой свободы, бескорыстному деянию, которое автор его перед собственной совестью оправдывает с помощью целого ряда возможных объяснений. По сути дела, теория “необыкновенных” людей вначале появляется как объяснение, используемое Раскольниковым, чтобы оправдать своё преступление; впоследствии он решает отказаться от этой теории и рассказать правду Соне. Общее толкование философского смысла романа при этом меняется: Раскольников чувствует собственную свободу и приходит к пониманию своего преступления как деяния, не вызванного внешними причинами. Всё значение романа состоит в принятии как таковой этой ни на чём не основанной свободы, не зависящей ни от какой рациональной причины. Именно Порфирий Петрович поможет убийце отбросить ложные оправдания, поставив его

перед лицом того, что он совершил. Таким образом, условие “воскресения” Раскольникова в финале состоит в том, что его преступление рассматривается не как роковая случайность и не как приступ сумасшествия, или же попытка применения какой-то теории, но как чистый акт свободы: и тогда он, благодаря любви Сони, сможет открыть душу для высшей свободы. Момент признания Раскольникова Соне представляет собой кульминацию его копаний и поисков в самом себе: действие романа отныне направлено к будущему, а не к раскрытию смысла произошедшего.

Вне всякого сомнения, в *Преступлении и наказании* присутствует взгляд о том, каким образом следует читать роман, присутствует герменевтика. Она является составной частью его проблематики и выражением мнения – часто подтверждаемого Достоевским – в отношении важности идей и их власти двигать человеческими побуждениями: отрезок времени, начинающийся за два с половиной дня до совершения Раскольниковым его преступления, и охватывающий последующие две недели, является центральной точкой произведения. Время в романе воспринимается через сознание главного героя: оно произвольно растягивается и сжимается в зависимости от того значения, которое принимают для героя текущие события; таким образом, время целиком и полностью теряет свою объективность. Однако остаётся фактом, что свобода убивать является, как называет это Бердяев, вырождением в безудержное своеволие, и именно эта свобода заставить мучиться другого ведёт к одиночеству или разрушению личности. В этом – смысл эпилога: финальное перерождение героя в Сибири, за несколько страниц до конца романа, возможно только на волоске от смерти, *in extremis*. По сути, *Преступление и наказание* показывает, в видении Бердяева, осознание свободы как абсолютной ценности существования, как бездонный источник и зла, и добра.

Тогда, с этой точки зрения, в творчестве Достоевского присутствует и тема “я”, пытающегося отрицать “другого” в его инаковости; именно это делает Раскольников, который принадлежит миру “подполья” и который видит в человекоубийстве способ избавиться от “другого”. Причину преступления, по сути, следует искать в желании “я” представить себя как абсолют, отрицая инаковость как таковую. Тем не менее, сам Раскольников, вначале пытавшийся с помощью преступления избавиться от “другого”, чтобы утвердить абсолютность собственного “я”, впоследствии признает незыблемую инаковость “другого”, встав перед Соней на колени и выражая таким образом своё осознание того, что неизбывное превосходство другого не может не сопровождаться чувством вины. Соня – это не только образ “другого”, показывающий несостоятельность попытки Раскольникова отрицать и уничтожить инаковость: действительно, как мы видим в эпилоге, она, приехав в Сибирь к Раскольникову, осуждённому на каторжные работы, становится для него проводником на пути грешника к воскресению, которым для него является возвращение в общество людей. То есть, именно отношение с “другим” делает роман незавершённым, и в то же время составляет его завершение. В этом случае можно сказать, что концепция Бахтина о полифоничности оправдывает как незавершённость таких романов на уровне текста, так и их завершённость на уровне смысла – то есть завершённость, дающуюся вне текста, а именно в жизни. Чисто в традиции романа XIX века Достоевский заключает свою книгу эпилогом, благодаря которому существование главных героев выходит за пределы сюжета, ограниченного признанием Раскольникова. События в эпилоге разворачиваются полтора года спустя после двойного убийства: главный герой уже девять месяцев находится в сибирском остроге, и именно Соня открывает перед ним возможность начать новую жизнь.

3. “Идиотвопрос искупления

Сюжет *Идиота* строится на противопоставлении существа, явившегося извне – из Швейцарии, но главным образом из другого нравственного измерения – и современного русского *этоса*. Именно так следует рассматривать вторжение князя Мышкина в чуждый ему мир, дающий ему основание для особого эмоционального и чувственного опыта. Есть две вещи, свойственные главному герою: это его “святость” – и то, каким образом проживает он свою брэнность; образ князя Мышкина в одно и то же время пуст и полон до краёв, противоречия сплетаются в нём, вырастая до сказочных размеров. Вначале его можно характеризовать отсутствием всяких качеств: это человек без свойств, и тем не менее в нём различается обилие культурных отсылок; не случайно, если Парфён Рогожин видит в нём некий образ “безумного во Христе”, для Аглаи он – новый Дон Кихот. Князь Мышкин наделён даром с первого же раза проникать в души тех, с кем встречается, и Достоевский настаивает на этом: этот “идиот” обладает способностью понимать всё. Во временной системе Мышкина мы находим актуализацию и циркуляцию прошлого (воспоминание) и будущего (ожидание), и это помогает нам понять сущность эсхатологии Достоевского, значительным образом представленную в его романах; так, в пятой главе второй части Мышкин вспоминает о состоянии восторга, предшествующем эпилептическому припадку, и ему становятся понятны слова из Апокалипсиса, что “времени больше не будет”. Частично благодаря своей болезни, Мышкин надеется избежать не только времени по часам и календарям, которое удерживает человека в плену лжи, но равным образом и течения настоящего. Возможно из-за болезни, от него ускользнуло то, что, как уже утверждал Святой Августин, время в своей изменчивости не может сосуществовать с неизменяемой вечностью, забывая таким образом о конечности человека. Фактически апокалиптичность, являющаяся частью сознания Мышкина, пропитывает весь роман; дело в том, что для достижения этого идеального состояния, в котором упразднено время, нужно ускорить его, и вторжение князя в разлагающееся общество вызовет этот необратимый процесс.

Всё происходит так, как если бы времяощущение в сознании князя, отрицающем время настоящего момента, распространилось бы и на все прочие сознания, и приблизило бы наступление в мире окончательного хаоса. Обращение к Апокалипсису Иоанна Богослова – которое, пусть и в другой форме, вновь появится в *Бесах* – занимает значительное место в романе: такое стремление проникнуть в конец времён берёт своё основание в ощущении собственной брэнности Мышкина. Достоевский упорствует в этом моменте не ради надежды на всеобщее примирение – мечту Мышкина – но ради нигилистского желания устроить разрушение и хаос с целью осуществить тоталитарный общественный порядок. Это прометеева мечта Кирилла, который может бросить вызов Богу только с помощью самоубийства; это план идеального общества Шигалёва, так же обернувшийся страшным пророчеством. Но разница между надеждой Мышкина и безразличием нигилистов в *Бесах* проявляется в их концепции плана обновления. Брэнность, ощущаемая князем – это впечатления, реминесценции, предчувствия: он чувствует, даже если ему неизвестно, в какой момент наступит всеобщий мир или катастрофа. В противоположность ему у нигилиста Шигалёва – строго научный план преобразования общества, и рассказчик подчёркивает, что у него такой вид, будто он ждёт разрушения мира, и не когда-нибудь, по пророчествам, которые могут и не состояться, а образом совершенно определённым.

В *Идиоте* Мышкин является общепризнанным больным, и в его образе Достоевский хотел представить абсолютно доброго человека; но разве автор, нагружая этот образ столькими религиозными и литературными архетипами не рискует превратить его в абстрактный тип, а не в живое существо из мяса и костей? Именно в этом основное слабое место романа, соизмеримое с его философско-религиозными притязаниями. К тому же, критика этой слабости вклю-

чается писателем в сам роман, становясь предметом спора между героями, которые в результате делают из него нового Дон Кихота. И всё же, если Достоевскому удалось сделать своего героя убедительным – это именно потому, что он сделал из него больного: его безразличие в отношении общественной иерархии и материальных условий существования, его половое бессилие и, как следствие, двусмысленность в отношении Настасьи Филипповны и даже Аглаи, его мягкость, его искренность, его неспособность сопротивляться натиску или принимать решения, его нервозность, его периоды лихорадочного возбуждения – всё становится для других знаком его духовного величия. И не только; но представление о болезни, перестраивающей само сознание князя, способно выявить смысл романа – то есть причины поражения князя в его миссии спасения.

Как бы то ни было, его отказ от общества не привёл ни к какому воскресению, и после его возвращения в Швейцарию говорится о полном угасании его мыслительных способностей. Как объяснить такое противоречие между величием замысла и неудачей в его осуществлении? Может быть, дело в том, что следует рассматривать этот роман как некий литературный философский *тупик*, убеждаясь в невозможности создать образ поистине прекрасный, и в то же время способный справляться с этим миром. Рано или поздно автор осознал бы несостоятельность своей мечты: абсолютная невинность не существует здесь, а святость должна достигаться ценой борьбы с собственными демонами. Не случайно герои последующих романов должны будут пройти через испытание грехом, сомнением и бунтом, как старец Зосима, совершивший тяжкие проступки в юности, или как Алёша Карамазов, который ощущает в себе присутствие чувственности, характерной для его семьи, и его порой охватывает сомнение.

Светлые образы последующих произведений будут серьёзно отличаться, вплоть до того, что Достоевский покажет, что невинность, даже детская, – это всего лишь миф. Тем не менее, возвращаясь к *Идиоту*: в романе не объясняется, почему христова миссия князя заходит в тупик, как не объясняется и внутренняя логика, приводящая героя к финальной катастрофе. Всё же, этот процесс объясним причиной больного, нарушенного сознания: нам уже показано, как припадки болезни Мышкина приводят к его восторженной открытости навстречу другим, миру, прошлому и будущему. Поведение князя, позволяющее ему возвыситься над другими, черпает свою силу в абсолютной слабости, которая проявляется в форме отдачи всего себя другому. Такое неслыханное отношение буквально ставит с ног на голову общество в первой части романа; это как если бы князь появился в нужный момент, чтобы установить новые правила. Мышкину воздают поистине княжеские почести с тех пор, как он получил неожиданное наследство, однако верно и то, что с этого момента его харизма начинает меркнуть: вновь став центром светского внимания, он видит, что его поразительная сила, которая проявлялась в способности понимать и прощать, покидает его, приводя к финальной катастрофе.

То, что произошло, является в существенной мере развитием его болезни при соприкосновении с пагубной средой; понятие “заразы” лучше всего описывает процесс преобразования, которому подвергается сознание князя: эта зараза прогрессирует, она невидима и неотвратима, но имеет явные признаки и выраженные последствия, становясь категорией, способной объяснить другие романы Достоевского – как, например, *Бесы*, где автор настаивает на распространении через заражение новых идей, слухов, страха и насилия. Кроме того, если в *Преступлении и наказании* становится ясно, насколько Достоевскому удалось преобразовать и приспособить условности реализма к тем требованиям, которые сам он устанавливает для повествования, в *Идиоте* излишняя преувеличенность князя в его неправдоподобной правде принимает практически точные черты *кредо* “фантастического реализма” русского писателя: события, совершенно очевидно фантастические, в точности совпадают с событиями, составляющими действительность. В более общих чертах, “реализм” Достоевского – это его способность описывать действительность в её фрагментарности, без всякого ожидания какой-либо целостности, которая могла бы искупить её. Речь идёт о реализме, который сам Достоевский определяет как

“фантастический”, и который направлен не на то, чтобы просто описать видимое, но на то, чтобы в видимом уловить то тайное, что в нём скрыто: не другое *по отношению* к миру, но другое, *принадлежащее* миру, – “другое”, появляющееся внезапно, давая почву тем моментам кризиса и катастроф, описание которых занимает столько места в произведениях Достоевского.

Усматривая в Мышкине тип Христа, можно вновь отметить близость Ницше и Достоевского. По сути, Ницше считал, что весть Христа была плохо понята, и Церковь была воздвигнута на основе принципов, искажающих первоначальную весть, являющуюся словом Евангелия. Как для Достоевского в *Идиоте*, так и для Ницше тип спасителя не мог не исказиться значительным образом, и это благодаря тому контексту, в котором предстают перед нами две этих образа. Два чистейших и благородных образа, помещённых в заурадную среду, не могут не оказаться в тупике: образ Христа, как утверждает Ницше, искажён его учениками – в особенности Святым Павлом, который для Ницше является истинным основателем христианской религии; образ князя меркнет среди тех, кто его окружает, и кто всё больше и больше изолирует его от мира. В этом смысле многое объясняет одна цитата Ницше: «Иисус – это *полная противоположность гению*: здесь уместнее слово ‘идиот’ [...] всё остаётся чуждым ему. Он произносит слова, в которых мир нуждается [...]. Павел был кем угодно, только не идиотом! Это он определил судьбу христианства» (*Frammentipostumi*, 1888 – Январь 1889, р.). Эти слова звучат, как если бы основные признаки болезни Мышкина были выявлены Ницше. Болезнь, в широком смысле, даже если и проявляется более очевидным и решительным образом в *Идиоте*, всё же оказывает существенное действие и в других романах Достоевского. В своём последнем романе русский писатель выводит нового героя, Алёшу Карамазова – бесконечно доброго, человеколюбивого, лишённого всякого чувства превосходства, вдохновенно верующего – который часто рассматривается как двойник Мышкина: он тоже любит детей, но, в отличие от князя – он не болен.

Идиот – это самое личное из всех главных произведений Достоевского: то, в котором он выражает свои самые глубокие и самые святые верования. Если во всех его больших романах убеждения писателя являются главным образом лишь фоном, только в *Идиоте* он поверяет свои мольбы, когда он находился перед расстрельным взводом, своё собственное столкновение с неминуемой смертью; это переживание открыло ему новый смысл жизни. Достоевский решился создать произведение о “человеке абсолютно совершенном”; то магическое впечатление, уникальное и духовное, которое производит князь Мышкин, по большей части является следствием представления, на первых же страницах, образа такого идеала. Нравственный ореол, окружающий князя, ощущается уже в первой же сцене, которая происходит в поезде по дороге в Санкт-Петербург: здесь князь встречает Рогожина, и тот поражён тем, что князь отвечает на его провокационные вопросы без всякого замешательства и не выказывая никакого чувства досады; но то, что поражает его более всего – это то, что князь проявляет особую способность улавливать то, каким видит его собеседник, так что он прекрасно понимает, какого мнения о нём другие. Однако то, что более всего характеризует Мышкина – это его изумление перед чудом существования: это признание красоты и невыразимой ценности жизни требует, как считает князь, необходимости проживать каждое мгновение так, как если бы оно было последним: это переживание, которое сам Достоевский, как мы увидели, испытал, когда находился перед расстрельным взводом.

Говоря другими словами, он живёт в эсхатологическом напряжении, составлявшем (и составляющем по-прежнему) душу ранней христианской этики, учение которой об *agape* – абсолютно бескорыстной любви-агапе, – было создано, исходя из тех же предпосылок: конец времён неотвратим. Петербургский свет живёт по правилам, диаметрально противоположным тем, что воплощает собой вновь прибывший герой: в особенности в первой части князь,

выступающий как адепт идеала нравственности, в высшей степени бескорыстный, провоцирует скрытый внутренний конфликт в каждом из героев.

Примечательна сцена, когда Мышкин и Рогожин оказываются перед копией *Мёртвого Христа* Гольбейна, которая висит в гостиной Рогожина: эта картина изображает Христа после распятия, тело его покрыто свежими ранами и лишено какой бы то ни было сверхъестественной или духовной трансцендентности.

Здесь Достоевский хочет просто сказать нам, что Спаситель, снятый с креста, поколебал религиозную веру Рогожина; описывая веру и просветление как бессознательную и абсолютно непостижимую потребность в сердце русского человека, Достоевский указывает нам, как следует толковать финальное поражение и трагический исход Мышкина: он, Мышкин, прекрасно осознаёт, что когда возобновятся его эпилептические припадки – за ними настанет ухудшение, помрачение сознания и идиотизм, и всё это неминуемо приведёт его к катастрофе. В конечном счёте, ценности христианской любви и религиозной веры, воплощённые в Мышкине, слишком глубоко необходимы духу русского человека, чтобы их отменяла практическая несостоятельность поражение князя, и чтобы им угрожали рассудочность, убийство или святотатство. Ипполит – первый портрет из галереи метафизических бунтарей, созданной Достоевским: по сути, он бунтует не против общественного порядка, но, предвосхищая Кириллова и Ивана Карамазова, восстаёт против мира, в котором смерть – а значит, непрекращающиеся страдания людей – это неизбежная действительность.

Ипполиту не достаёт религиозной веры князя в конечную гармонию мира; по этой причине он не может прийти к трансцендентности сам, что является секретом просветления князя и той реакции, которую он вызывает у окружающих. В этом отношении контраст между князем и Ипполитом лучше всего иллюстрируется их различной реакцией на главный религиозный символ романа, а именно на *Мёртвого Христа*. Эта картина уже подтолкнула Мышкина к утверждению, что непостижимая сущность религиозного чувства является неискоренимой частью человеческого духа; молодой нигилист со своей стороны видит в этом лишь подтверждение своему убеждению, что жизнь лишена смысла. Ипполит не может понять, как первые ученики Христа, которые действительно присутствовали при том, что сам он видит только посредством искусства, могли продолжать верить в победу над смертью, провозглашённую тем же Христом; дело в том, что Ипполиту не открывается тайна веры: это отсутствие веры отравляет его последние дни, наполняя их отчаянием.

То есть, для Достоевского не в произведении искусства – посредством красоты – возможно воплощение смысла; смысл может быть дан только в бессмысленности мира и жизни. В одном месте в *Идиоте* нигилист Ипполит спрашивает у князя Мышкина: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасёт ‘красота’? [...] Какая красота спасёт мир!». Ипполит не принимает идеи, что мир спасёт красота, так же, как отвергает, что мир вообще может быть спасён. Дело в том, что зрелище человеческого страдания таково, что никакая красота, никакое искупление не может затмить собой “безобразие” мучений, творящихся в мире; вот почему красота, которая спасёт мир, не должна иметь ничего общего с всеобщим примирением. Красота сможет спасти, если явит потребность абсолюта, смысла, и только пройдя через безобразное зрелище творящегося в мире зла, – ведь только конечное, которое существует во времени, и которое должно быть избавлено от необходимости в искупительной вечности, может ещё испытывать изумление перед тем, “что” есть этот мир.

4. “Бесы”: вопрос человекобога

Насилие – один из главных элементов романов Достоевского; оно не появляется эпизодически в каких-то сценах или актах насилия, но составляет саму плоть его произведений, находя отражение в их построении, в неистовости героев и стремительности развития диалогов: его нельзя чётко определить, и, тем не менее, оно повсюду. Как в *Идиоте*, так и в *Бесах* насилие представляет собой существенный компонент, открыто преподнося себя главной темой повествования. Автор не удовлетворяется описанием финальной стадии болезни, разъедающей общество, но раскрывает её зачатки и развитие. Ему недостаточно описывать преступные действия группы революционных фанатиков, потому что ему важно объяснить, как смогло появиться насилие, как оно смогло так быстро проникнуть в самое сердце верхушки социальных и интеллектуальных слоёв. Поэтому вопрос отцов и детей, поднимаемый вслед за Тургеневым, широко охватывается и, с другой стороны, служит причиной, по которой тема общества в целом выходит на передний план. Достоевский настаивает на ответственности прежнего поколения в появлении радикального революционного движения в шестидесятые годы девятнадцатого века. Тем самым писатель даёт понять, что “бесы” не обозначают отдельных личностей и определённые принципы, но скорее массу фанатичных приверженцев и соглашателей, составляющих эту “новую смену”: то есть, это – самостоятельная реальность, движимая принципом разрушения и подражания друг другу.

Вначале понятие об этом неявном и неопределённом большинстве может быть составлено только на слух, поскольку его существенную часть представляют именно слухи, то есть сумбурные слова, правдивые или невероятные, доносящиеся кругом и пришедшие со странными шепотками на замену прежнему молчанию; так, ясные слова уступают место слухам неизвестного происхождения, которые передаются всем и вся, без того, чтобы кто-то взял за них на себя ответственность, и охватывают весь город. Умножение этих слухов и их постепенное распространение приводит в финале к ряду взрывов – пожару, обнаружению убийства Лебядкиных – которые толкают ту же толпу на растерзание Лизаветы, утверждая таким образом успешность революционной стратегии ‘заражения’ – порождения насилием насилия: в итоге, слухи, подстрекаемые нигилистами, ширятся вплоть до финального возгорания. Никогда прежде у Достоевского не возникало такого совпадения между основной темой романа, революционной заразой, то есть способом повествования посредством использования слухов и сплетен, и изложением, гораздо более явственным на слух, чем наглядным, повествуемых событий, и это свидетельствует о том, насколько, кажется, слышать насилие – ещё сильнее и трагичнее, чем видеть его. По сути, в этом романе существенную роль играет ещё и движение, являющееся прообразом и представляющее беспорядочное насилие, насаждаемое нигилистами: пляска смерти этих масок вовлекает в головокружительное движение упорядоченное общество, утаскивая всех героев в пропасть.

В *Бесах* Достоевский сосредоточивает в образе Кириллова весь *пафос* и весь ‘высший пункт’ атеистического человечества и его учения, согласно которому человекобог может заменить традиционного Богочеловека. Кириллов – это гражданский святой, снедаемый глубоким чувством необходимости самопожертвования: решившись лишиться себя жизни во имя будущей славы человечества, которое он хочет избавить от страха и страданий смерти, он согласился сделать это в тот момент, когда он лучше всего послужит “причиной”. Согласно Кириллову, Бог – это не более, чем образ, созданный этим страхом и этим страданием: он хочет убить себя, чтобы испытать, на что способна человеческая воля, для того чтобы человечество освободилось от Бога, который является не более чем страхом. Кириллов убеждён, что это самоубийство станет началом эры человекобога: вследствие своей смерти он станет мучеником за человечество, но мучеником – носителем противоположного значения, нежели мученичество

Христа. Вместо доказательства существования Бога и горнего мира, его смерть укажет людям окончательное освобождение от корней человеческого сознания; обожествление человека, в которое он верит, ведёт его к саморазрушению, и к разрушению всего человечества. Убеждённый, что царство Божие уже существует при условии, что люди захотят это понять, он приходит к отрицанию существования зла: “Всё хорошо, всё”; и он не делает никакого отличия между преклонением перед “пауком, который ползёт по стене” и преклонением перед святой иконой. Его апокалиптические стремления сохраняют его от ужасных последствий его собственного учения, но попытка Кириллова воплотить в реальности человекобога не может не привести его к саморазрушению.

5. «Братья Карамазовы» и Легенда о Великом Инквизиторе

Несмотря на то, что у Бердяева вопрос свободы рассматривается как основной в «философии» Достоевского, чтобы получить исчерпывающее представление о лейтмотиве размышлений писателя, необходимо обратить пристальное внимание на его последний роман. Именно «Братья Карамазовы» завершают картину: даже такой тяжеловесный роман оставляет ощущение незаконченности, проистекающее, может быть, из самой манеры письма Достоевского, который работал на накопление, отрывок за отрывком, возможно, без полностью оформленной идеи с самого начала. Известно, что, по замыслу Достоевского, «Братья Карамазовы» должны были закончиться личной историей Алеши – самого младшего из братьев, призванного для искупления. В реальности этого не случилось, и роман остался в этой перспективе только подготовкой. Несомненно, «Братья Карамазовы» являются сложнейшим сплетением драмы Духа, в которой участвуют Иван и Алеша и с которой связана тема добра и зла, веры в Бога и нигилизма, и драмы Плоти, в которой участвует другой брат, Дмитрий, и отец Федор Павлович, антагонисты неукротимой страсти к женщине – Грушеньке. «Поэма о Великом инквизиторе» (книга V, глава 5) относится к первой драме и содержит своего рода философский трактат, который находится внутри романа, но может восприниматься и отдельно от произведения. «Легенда» (по определению Розанова), соединяющая первую и вторую часть, представляет введение в трагическое действие, теоретизацию нигилистического «все дозволено», которое приводит к отцеубийству. Ей предшествует встреча в трактире двух братьев, Ивана и Алеши, которые в первый раз сталкиваются лицом к лицу. Эта встреча демонстрирует все духовное и интеллектуальное противостояние эпохи, в которую был написан роман. С одной стороны, это атеистическая точка зрения и близость к Западу, воплощенные в Иване – интеллектуале, глядящем на наследие Просвещения; с другой – национальная ортодоксальность русского христианства, представленная Алешей, подопечным старца Зосимы. Алеша, убежденный христианин, разговаривает с Иваном, своим братом и блестящим интеллектуалом, который провозглашает мятеж не против Бога, а против Создания. Он не может допустить идею будущей вселенской гармонии в небесном царстве, если к этому счастью нужно готовиться через безрассудное мучение, какому подвергается, например, незащитный ребенок, мучимый жестокими взрослыми.

Интерес, который вызывает у Ивана разговор с братом, обусловлен его сомнением: как можно иметь веру в Бога, если нет веры в мир? Обычно именно вера в Бога в своем провиденциальном присутствии делает мир приемлемым, и если принимается Бог, то принимается и мир. Иван же наоборот отрицает мир и, таким образом, Бога, и причиной отказа является наличие в мире абсолютной и совершенно безрассудной несправедливости. В действительности Ивана не интересует, существует ли Бог или нет; его главная проблема – существование в мире неоправданного зла: в этом заключается его большая новизна. Основным пунктом его рассуждений является безумное и незаслуживающее оправдания зло; приводимые примеры относятся к боли, сознательно причиненной невинным, которые являются таковыми, поскольку не знают, что есть добро и зло. Иван провоцирует веру брата: «...и все живое и жившее воскликнет: “Прав ты, Господи, ибо открылись пути твои!”»; и добавляет: «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу». Следовательно, для него неприемлемо перенесение справедливости на неопределенное время, в котором могла бы реализоваться вселенская гармония, и именно относительно этой мысли Иван формулирует свою знаменитую фразу: если мир таков, «свой билет на вход спешу возвратить обратно». Таким образом, проблема не в том, существует ли Бог или нет, но это связано с существованием зла и, прежде всего, зла безумного, которое заставляет страдать невинных. С другой стороны, если бы Бог мог остановить руку тирана, если бы он не допускал несправедливости, где бы была свобода? Здесь у Достоевского появляется

большая тема свободы как конструктивного элемента человеческого состояния, которое существует постольку, поскольку существует разница между добром и злом. В этом и есть трагическое значение человеческой природы: она желает свободы, но свобода непременно питается добром и злом; следовательно, зло не есть пустота или отсутствие добра, каким представляется в классическом тоимистическом видении. Как подчеркивает Бердяев, все творчество Достоевского – это ответ на основное возражение против Бога, или существование добра и зла [3]. Ответ Достоевского парадоксален: Господь существует именно потому, что в мире есть добро и зло, и это то же самое, что говорить, что необходимость смысла можно чувствовать только внутри не-смысла. Если бы мир был хорошим и справедливым, в Боге не было бы необходимости, а это значит, что Бог существует, когда существует свобода. Так, свобода – это трагическая судьба человека и мира, с момента, когда даже Бог требует, чтобы он сам был поставлен под вопрос, в том смысле, что сам Бог должен быть свободно принят.

Именно радикальность нигилизма Ивана предоставляет Достоевскому возможность опровергнуть этот нигилизм через «возможность отрицания», которая проявляется именно в «Легенде о Великом инквизиторе» и предшествующей главе. Отсюда взаимосвязь между двумя частями, поскольку без трактовки бессмысленного страдания «Легенда» оказалась бы непонятой. Дело в том, что Иван открыто выражает свой нигилизм, приводя аргументы против дела Творца как создателя, так и искупителя; если первая часть обличает крах создания, то вторая – спасения. Согласно рассуждениям Ивана, в самом деле, с одной стороны несостоятельность Бога как создателя вызвана существованием бессмысленного страдания, которое делает мир неприемлемым, а с другой – несостоятельность Христа как спасителя зависит от того факта, что он, возложив на человека непосильное бремя свободы, не освобождает его от боли, а только усиливает его несчастье.

Таким образом, именно из любви к человечеству Иван отрицает и сотворение, и искупление; и в «Легенде» он вверяет задачу освобождения человечества от боли «исправителям» сотворения и искупления, т. е. мирской Церкви и социализму, которые действительно его любят и заботятся о нем. В этом смысле, победа Великого инквизитора стало бы подтверждением, что Бога не существует, а старания Христа были бы сведены на нет. Согласно Алеше, именно бессмысленное страдание, – как он возмущенно заявляет во время спора, – заставляет чувствовать необходимость искупления и если только Христос может получить это искупление, то потому, что Иисус, не стараясь найти объяснение боли, «принимает ее на себя». Христос, который страдает и на кресте чувствует себя покинутым Богом, не может победить зло и боль; всякая необходимость освободить конечное, всякое объяснение, пытающееся перенести конечное в бесконечное, таким образом отрицаются. Человек, обреченный на смерть, в то же самое время обретает спасение в своей смертности: покинутость [Богом] есть знак этой смертности, от которого не может избавить никакое искупление. Утверждение Ивана и Зосимы, что необходимо прежде всего любить жизнь, а не смысл жизни, содержит в себе осознание того, что к проблеме бессмысленности, т. е. жизни, надо подходить не с точки зрения смысла: только в самих зле и бессмысленности заключен смысл.

В «Легенде» свобода не только жива, но и рассматривается как философская тема, получая в ней более глубокое объяснение. И здесь поднимается простой и радикальный вопрос, связанный с тем, что человек нуждается в свободе. С точки зрения Ивана, не только проблема зла препятствует каждому будущему примирению, он не может даже принять идею спасения через любовь; невозможность любить тех, кто виновен или причастен к злу, приводит его к отрицанию искупительной любви Христа. В этом смысле Иван добровольно помещает себя на край стратегии спасения, которую создает Бог-Человек и о которой говорит Бердяев. Этому Алеша противопоставляет то, что в теологии называется «аргумент Креста»: есть существо, которое может и имеет право простить жестокость людей, совершенную против невинных. Это Бог-Человек, несправедливо подвергший себя мучениям, униженный распятием – принявший

все это во имя спасения людей. По мнению Алеши, «существо это есть, и оно может всё простить, всех и вся и за всё, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за всё». Образ Христа противопоставляет бунту Ивана имманентное прощение самого мира, освобождая человечество «изнутри» благодаря воплощению Бога и Его жертвоприношению. Как идеал мира без греха, так и концепция воздействия в воззрении Ивана кажутся не способными противостоять главному аргументу христианства, выдвинутому Алешей. Иван, как будто предвидев этот христианский ответ на его обвинения в сторону Бога и мира, готовится рассказать притчу собственного сочинения, ту самую «Легенду о Великом Инквизиторе», которая является своего рода полемическим ответом и поэтическая и философская обширность которой имеет мировую значимость. Действие разворачивается в Испании XVI века, где народ находится в угнетении и подчинении. Внезапное появление Христа в Севилье переворачивает все с ног на голову: люди сразу же узнают Иисуса, который совершает несколько чудес. Тогда Инквизитор приказывает взять его под стражу и отправляет в тюрьму, при этом толпа не осмеливается никак отреагировать. Ночью Инквизитор совершает визит к своему пленнику и объявляет ему, что завтра тот будет сожжен на костре как еретик. Неожиданное возвращение Спасителя рискует подорвать общественный, моральный и духовный порядок, который в течение веков устанавливала Церковь. Ей удалось сделать так, что люди отреклись от своей свободы: ее они возложили на алтарь самой Церкви, которая, таким образом, теперь сама отвечает перед Богом.

В общем и целом, речь идет о философском выборе, а не об идеологическом утверждении господства. В перспективе Инквизитора сам Христос отказывается избавить человека хотя бы от минимальной части свободы, и именно из-за этого Он виновен в высокомерии и презрении к большинству людей (их Инквизитор называет «отверженными»). В этом смысле свобода предстает как навязанный дар, который несет с собой душевные мучения и несчастье людей. Христос отказывается кормить род человеческий из уважения к его независимости, и именно поэтому не навязывает никакие земные порядки. Но в этом смысле, кажется, что Христос обращается только к тому небольшому количеству людей, которых можно назвать «избранными». Неслучайно Инквизитор указывает на то, что религия свободы предназначена только для круга избранных, игнорируя то, что большая часть человечества – отверженные – неспособны вынести бремя свободы. Для этих слишком слабых людей Церковь готова взять на себя тяжесть совершенных ими грехов и освободить от душевных страданий. Таким образом, зло должно быть отделено от всякой мысли о свободе и оправдано в этих пределах, то есть объяснено с точки зрения социального детерминизма. Тогда каждое отклонение будет оправдано, и люди заживут в повиновении и спокойствии благодаря жертве Церкви. В итоге Инквизитор предстает как «святой» деспотизма, принося себя в жертву, как Иисус на кресте, для всеобщего спасения и счастья. Во имя всей Церкви ему не остается ничего другого, кроме как удовлетворить просьбу людей, которые попробовали предложенную Христом свободу: кто-то, как Ставрогин, утомившись безграничной свободой, покончил с жизнью, некоторые уничтожили друг друга, а другие, изнуренные и несчастные, приползли к порогу Церкви и к ее представителям, умоляя избавить их от свободы, которая приносит только конфликты и внутренние страдания. Так Инквизитор объясняет пагубный результат свободы, которую, если верить Поэме, невозможно выносить и от которой нужно избавиться. Таким образом, Христос, его жертва, прощение, которое он предлагает, и свобода, которую он дает следующему за Ним человеку, являются ничем иным, как химерой. Тем не менее, образ Христа, представленный Иваном, подводит Алешу к тому, чтобы подтвердить, что Поэма Ивана является уже не злословием, а восхвалением Христа, и поцелуй, который Иисус дарует своему врагу, похож на победу.

Согласно Бердяеву, приход Христа в историю современного человека дает ответ на вопрос о свободе. Как показал главный герой «Преступления и наказания», свобода, стоящая в основе человечности, может служить и разрушению других. Так как никакое моральное предписание не может заставить человека делать добро, свобода рискует превратиться в произвол

и, следовательно, в насилие. Но разве возможно разработать этику, отвергнув все моральные предписания, внешние и внутренние субъекту, не ограничивая его свободу? Может ли быть установлена общая истина, принятая всеми мыслящими индивидами, когда «человек из подполья» отрицает самые элементарные законы логики? Дело в том, что, как всегда подчеркивает Бердяев, недостаточно принять истину, то есть Бога, а необходимо принять ее «свободно» [3]. Фигура Христа предлагает решение с помощью идеи «воплощения»: свобода, которая идет от Господа и указывает человеку путь к благу, не может прийти извне – она должна быть получена при участии Христа в человеческой природе. Человечность Бога-Человека, муки распятия, которые никого не заставляют их признать, направляют нас к Богу без принуждения. Человеческая любовь к Христу делает возможной божественную любовь к человеку, подобию Бога, и дает личности одновременно независимость и стремление к добру. Следовательно, по Бердяеву, решать апории необходимой свободы следует через понятия «воплощения», «жертвы» и «воскресения». И здесь для последнего решения проблемы свободы становятся необходимыми евангельские концепты, а Достоевский может рассматриваться, все так же согласно Бердяеву, как христианский писатель. О понимании «трагического Христианства», которое может оказаться толкованием подлинных Западной и Восточной традиций, а не всего лишь «новым Христианством», интересно писал в последние годы итальянский исследователь С. М. Капилупи [1].

Инквизитор объясняет, что человек, лишенный свободы, счастливее, чем свободный человек, поскольку духовная свобода, которую Христос хотел предложить людям, не может принести им ничего, кроме несчастья и отчаяния. Вспоминая искушения Христа в пустыне, Инквизитор открыто выражает одобрение дьяволу: отказавшись превратить камни в хлеб, Христос не захотел принять подчинение людей; отвергнув соблазн броситься со скалы и быть спасенным ангелами, он отказался покорить людей чудом; не приняв предложение править во всем мире, он решил не использовать «ключ Цезаря», чтобы установить свой авторитет. Эти искушения, напротив, представляют свободный выбор Церкви сохранять человека в блаженном счастье и оберегать его от душевных мучений, которые влечет за собой свобода. Кроме того, Инквизитор утверждает, что он относится к числу тех, кто взялся за исправление христианской деятельности во благо человечества. В конце концов, Инквизитор молчит в ожидании ответа Пленника, который все это время не произносил ни слова, и молчание Христа – это евангельское молчание, как то, которое было перед Пилатом. В финале «Легенды», после того, как Христос поцеловал старого Инквизитора в «бескровные уста», тот открывает дверь темницы, и пленник уходит в «темные стогна града». Вернувшийся Христос знает, что зло и страдания мира неискупимы и могут быть лишь разделены между людьми. «Легенда» показывает нам не Христа Спасителя: Иисус пришел, чтобы напомнить людям об их страдании и необходимой нравственности. Дело в том, что страдание не просит быть искупленным, а сохраняется в памяти, которая является противоположностью искупления, поскольку если искупление претендует на то, чтобы избавить нас от боли, то помнить значит наоборот сохранить боль в себе, поддерживая ее как таковую.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.