

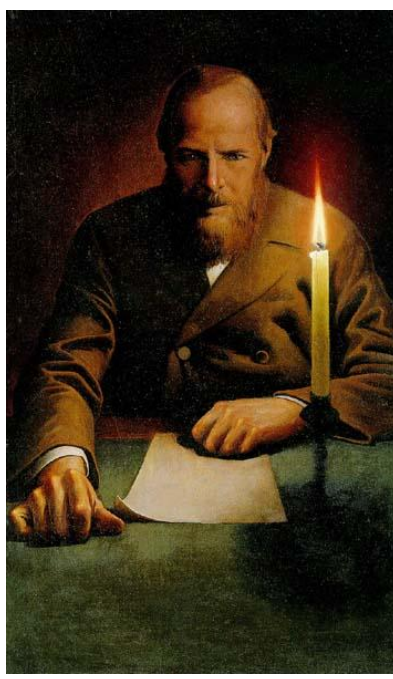


Русский переплет

литературный интернет-журнал

Журнал издается с 8 апреля 1999 года

<http://www.pereplet.ru/dostoevsky/besenok.htm>



Завалий А. Г.

Бесёнок

Опыт прочтения «Братьев Карамазовых»

1. Необходимые предпосылки и замечания о цели.

Что позволяет нам говорить о художественном произведении как об обладающем внутренним единством? Какая сила собирает отдельные предложения, главы и тома в одно целое, живущее уже своей, независимой от автора жизнью, и болезненно сопротивляющееся всякому искусственному расчленению? То, что воспринимаемая читателем целостность произведения чаще всего не зависит от его законченности, т.е. от полной реализации заранее оглашенного плана автора, только укореняет в мысли,

что её причины надо искать вне рассуждений о формальном построении композиции, последовательности тех или иных событий, или «логической завершенности» каждой сюжетной линии.

Напрашивающийся ответ об объединяющей роли основной авторской мысли или центральной идеи произведения оставляет многое в темноте. При всех прочих трудностях такого подхода, задача выявить одну ведущую идею того или иного литературного произведения становится непосильной при отходе от малых литературных форм. Если с некоторой долей условности можно утверждать, что скрепляющая мысль рассказа Толстого «Смерть Ивана Ильича», которой напрямую подчинены все события и лица, лежит в указании на ужас неизбежности человеческой кончины и его трагической неготовности к ней, то определить одну основную мысль, к примеру, «Анны Карениной» вряд ли возможно без радикального упрощения смысла всего романа. Но даже когда намерение автора выразить в своем будущем произведении какую-либо определенную идею заранее и недвусмысленно заявлено, то остается вопрос как судить об уже законченном произведении, если заявленная идея не была, тем не менее, объективно воплощена в нем. Означает ли это во всяком случае, что неисполненность авторского замысла в отношении основной идейной составляющей всегда подрывает органичность и художественную ценность самого произведения?

Именно этот результат следует из предпосылки, что только сознательно вложенный автором смысл является главным связующим материалом всего многообразия целого, и без которого содержание романа превращается в собрание отдельных реплик и случайных событий, всего лишь внешне объединенных общей фабулой. Яркие примеры, когда задуманное автором, несмотря на все усилия, не находит желаемого выражения в его творении, при этом без заметного ущерба для целостности и ценности самого произведения, говорят против такой предпосылки убедительней многих аргументов. Намерение Достоевского изобразить в «Идиоте» человека положительного во всех отношениях («Князь-Христос») хорошо известно. Тот факт, что князь Мышкин во многом «не оправдал ожиданий» автора по всей видимости никак не сказывается на структурной целостности и гениальности романа. Идея неудавшаяся, в данном случае, ничего не отнимает от полноты произведения, но наоборот, привносит в него свою уникальную глубину. Знаменитая скульптура Огюста Родена «Мыслитель», так естественно воспринимающаяся сегодня как законченная и самостоятельная работа, по изначальному плану автора должна была рассматриваться только в контексте сложнейшей многофигурной композиции «Врата ада», которую ему так и пришлось завершить. При желании можно всегда продолжить список примеров, когда творения искусства откровенно говорят вопреки и наперекор авторскому замыслу.

Если подобные рассуждения смогут убедить нас избавиться от довлеющей диктатуры автора и его предполагаемых целей, откроется пространство для более ответственного подхода к тексту. Оставшись один на один со словом, когда все пути доступа к мифическому авторскому намерению отрезаны волевым решением, вникающий читатель стоит перед необходимостью всякий раз совершать собственный выбор при постепенном осмыслении произведения. Непререкаемый авторитет писателя, долгие годы оправдывавший уклонение от самостоятельности понимания, уже не может связывать вопрошающее разыскание. Только отказ от понятия

«единственно верного толкования», традиционно отождествляемого с авторской волей, может наконец приоткрыть всё богатство возможностей познания самого себя (а не автора!) через личное и свободное осмысление художественного слова.

Настоящая статья представляет собой попытку такого осмысления, пусть по необходимости только контурного и одностороннего, наиболее зрелого романа Достоевского «Братья Карамазовы». Опираясь исключительно на сам текст, без привлечения внешних источников, предстоящее рассмотрение намечает себе целью увидеть главное условие сущностной целостности всего произведения в скрытом единстве внешне непримиримых ситуаций и различных центробежных мотивов. Разрушающая сила отталкивания в романе, наиболее остро выраженная в конфликтных взаимоотношениях между многими героями, всё же может указать при более близком анализе на их внутреннюю парадоксальную близость – близость, стремящуюся в отдельных случаях к полному отождествлению друг с другом. Центральными для такого осмысления представляются отношения между Алешей и Лизой, хотя та же тенденция будет усмотрена и на примере других действующих лиц.

Итак, мир «Братьев Карамазовых» будет пониматься здесь не как раз и навсегда заданный Достоевским, но как постоянно перед читателем открывающийся простор для осознанного выбора между бесконечными возможностями толкования. Частое упоминание самого Достоевского при таком подходе оправдано лишь как условное имя для непосредственного автора-повествователя, одного из действующих лиц романа и не предполагает ссылки на мнение или замысел «исторического» Достоевского.

2. Мир «Братьев Карамазовых» как противопоставление содержаний.

Даже при поверхностном прочтении текста обращает на себя внимание настойчивое проведение параллельных эпизодов к некоторым веховым, или, по крайней мере, значительным событиям романа. Схема противопоставления, в таких случаях, может содержать всего два конфликтующих момента с легко выделяемым основным и пародийным, но может образовывать и более сложную смысловую конструкцию с тремя и более сопутствующими эпизодами, где выбор между ведущей и зависимой частями противопоставления сделать значительно труднее. Так как суть и ценность всякого сюжетного эпизода либо в выраженной им идее, либо в его связующей роли в произведении, то уместно говорить о противопоставлении (или каком другом отношении) идейного содержания одного эпизода содержанию другого, тем более, что рассматриваемые ниже примеры могут буквально совпадать по внешнему выражению.

Но начнём мы со сравнительного описания двух эпизодических моментов, где отчетливо видна интересная зависимость в поведении Лизы Хохлаковой и Алексея Карамазова друг от друга. Вот эти два эпизода:

Она [Лиза] давно уже, ещё с прошлого раза, заметила, что Алёша её конфузится и старается не смотреть на неё[...] Она пристально ждала и ловила его взгляд: не выдерживая упорно направленного на него взгляда, Алёша нет-нет и вдруг невольно, непреодолимой силой, взглядывал на неё сам[...] Алёша конфузился и досадовал ещё более. Наконец совсем от неё отвернулся и спрятался

за спину старца. (51)¹

“А потому умоляю вас, милый, если у вас есть сострадание ко мне, когда вы войдёте завтра, то не глядите мне слишком прямо в глаза[...] Даже теперь я вся холодею, когда об этом подумую, а потому, как войдёте, не смотрите на меня некоторое время совсем, а смотрите на маменьку или на окошко...” (136) [из письма Лизы к Алёше]

- Матап, это с вами теперь истерика, а не с мной, - прошептал вдруг в щелочку голосок Lise из боковой комнаты. Алёша тотчас же заметил эту щелочку, и, наверное, Lise со своих кресел на него из неё подглядывала, но этого он уже разглядеть не мог. (153)

Именно так впервые обнаруживаются отношения между Лизой и Алёшей. Первая встреча, как и встреча со многими другими героями, происходит в монастыре. Но за один день роли меняются, и вместо стыдливо прячущегося от Лизы за спиной старца послушника Алёши, мы видим Лизу саму прячущуюся теперь за дверью от взгляда Алёши. Когда во время разговора со старцем Лиза вдруг жалуется ему на Алёшу, упрекая того, между прочим, что Алёша “теперь спасается” и потому не приходит к ним, то частично она имеет в виду наглядный случай, бывший всего минуту назад, когда Алёша в буквальном смысле спасался от неё за спиной Зосимы. Но тот же Зосима обещает прислать Алёшу к Хохлаковым, и вот, уже Лиза должна спастись за дверью своей комнаты от “ужасного” свидания (понятого буквально как *свидение*) с Алёшей.

Противопоставление содержаний этих двух вполне самостоятельных ситуаций происходит здесь не по принципу оригинал-пародия, который так часто встречается в романах Достоевского, а как наглядное сопоставление равноправных героев в их поведенческой манере, через которую приоткрывается их почти мистическая сопричастность друг другу. Безусловно, чисто романтическое влечение есть одна из составляющих этой связи, но, надо полагать, далеко не единственная. Несмотря на “смущение,” Алёша “*неволью, непреодолимой силой*” нет-нет да и посмотрит на Лизу; несмотря на весь свой стыд, Лиза, тем не менее, не запирается в комнате наглухо, а смотрит через “щелочку.” Эта, чуть обнаруживаемая здесь нить, роднящая Алёшу и Лизу, так же как и смысл её заявленной мистичности, контрастнее проявится впоследствии.

Более определяющим в сюжетном и идейном становлении романа является конфликт содержаний двух поклонов Дмитрию Карамазову, земного поклона Катерины Ивановны и поклона старца Зосимы. Поклон Катерины, в реальной хронологии событий предшествующий поклону старца в монастыре, обнаруживается только после него из рассказа самого Дмитрия. Второй раз эта история повторяется на суде, но уже устами Катерины Ивановны и при совсем других обстоятельствах. И только тогда перед нами выступает не только внешняя стороны поступка Катерины, но и её душевное состояние до и после рокового визита. После “надрыва” Катерины Ивановны в зале суда, мы можем лучше осмыслить степень значения того случая с тремя тысячами для судьбы Дмитрия.

Поклонившись Дмитрию Фёдоровичу, Катерина тем самым предопределила его гибель. Как же это произошло? Что было мотивом её шага, желание спасти отца или жажда гордого самопожертвования? И можно ли разделять одно и другое, ведь спасение

¹ Здесь и далее цитируется по изданию: Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Элиста: Издательство “Джангар”, 1993.

отца *предполагало* жертвование собой как единственный выход? Разумеется, чисто ситуационно, второе было необходимым условием для первого. Но характер Катерины Ивановны даёт основание сделать важное разделение: хотя жертва Катерины была необходимым условием для спасения отца от позора и бесчестия, и сам поступок её был в конечном итоге мотивирован этими альтруистическими соображениями, тем не менее, сама ситуация с растратой казенных денег отцом Катерины послужила также и *поводом* для самопожертвования и самоунижения, а не только его причиной. Иными словами, потребность жертвы ради жертвы является самой сущностью её натуры, и потому, приглашение Дмитрия прийти за деньгами с весьма недвусмысленным условием их получения, послужило лишь толчком, во многом случайным, для проявления этой сущности.

Однако, жертва во многом не осуществилась. Дмитрий отдаёт деньги, почтительно раскланивается и отпускает Катю. И тут, Катерина Ивановна, слава о гордости и недостижимости которой бытовала ещё задолго до её приезда, падает на колени и земно кланяется “молодому развратнику.” Как всегда у Достоевского, различным уровням понимания смысловых пластов текста соответствуют различные и одновременно истинные объяснения того или иного поступка. На самой поверхности – поклон как естественная благодарность за “благородный поступок Мити.” Именно это толкование преподносится суду самой Катериной во время её первого показания. Но напрашивается и другое понимание поступка. Видя характер Катерины во всей полноте, можно предположить, что несмотря на очевидно счастливый для неё исход дела тем вечером, душа её была не менее уязвлена и оплётана, чем если бы Дмитрий не ограничился почтительным кивком головы. Венец мученицы, который задолго до своего решения идти к Карамазову примеряла на себя Катерина, миновал её чело, и она, ища большего унижения, падает ему в ноги, жертвуя своей гордостью. И тогда поклон предстаёт как мщение Катерины Ивановны самой себе, но мщение сладостное и желаемое.

Во время второго истеричного показания на суде, Катерина неожиданно даёт совсем иную интерпретацию “благородного поступка” Мити:

О, он презирал меня ужасно, презирал всегда – он презирал меня с самой той минуты, когда я ему тогда в ноги за эти деньги поклонилась. Я увидела это[...] Я сейчас тогда же это почувствовала[...] Я давеча хотела спасти его, потому что он меня так ненавидел и так презирал. (575)

Последняя фраза примечательна. Любовь назло и вопреки, или, как чуть ниже замечает сам автор, “надорванная любовь” – это именно то состояние, где Катерина ярче всего соответствует себе. “Любовь уязвленной гордости” родилась в сердце этой девушки в тот миг, когда она поклонилась Дмитрию, так как тогда она, по её же признанию, и почувствовала как глубоко презирает её Дмитрий. Но любовь эта есть также и мщение, как себе, так и Мите, а значит в этой любви-мщении кроется гибель Дмитрия.

Поклон Зосимы вырисовывается теперь рельефнее на фоне поклона Катерины Ивановны. Сам старец объясняет его перед своей смертью как дань будущему страданию Дмитрия. В этом поклоне предсказание будущей судьбы старшего брата. И если первый поклон предопределяет грядущую трагедию, то второй поклон, на первый взгляд, лишь приоткрывает её в символическом жесте. Этот поверхностный смысл деяния понимает даже Ракитин, хотя и в грубой, циничной форме. Но в “предсказании” Зосимы нет безнадежного фатализма. Предугадать беду – значит также и иметь возможность

предотвратить её. В этом смысле, земной поклон старца это не только предсказание, но и попытка опустить уже занесенную руку Дмитрия, а значит и руку занесенную *над* Дмитрием, т. Е. попытка само это предсказание опровергнуть.

Но вся эта дошедшая до безобразия сцена прекратилась самым неожиданным образом. Вдруг поднялся с места старец[...] Старец шагнул по направлению к Дмитрию Федоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился на колени. Алёша подумал было, что он упал от бессилия, но это было не то. Став на колени, старец поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли.

- Простите! Простите все! – проговорил он откланявшись на все стороны своим гостям. Дмитрий Федорович стоял несколько мгновений как пораженный[...] Наконец вдруг вскрикнул: “О, Боже!” – и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты. (65)

“Закрыв руками лицо,” т.е., до боли стыдясь самого себя, Дмитрий выбегает из кельи. В словах же старца открывается ещё один и, быть может, главный смысл его внезапного поступка – *поклон как испрашивание прощения у Дмитрия, за его же, Дмитрия, грех и преступление.* В прозрении великой трагедии до накала обостряется чувство всеобщей вины за всех и за каждого. Нет единичной ответственности и индивидуальной вины, учил старец, ибо “всякий перед всеми и во всё виноват.”² И тогда акт бессилия, как то на мгновение показалось Алёше, претворяется в проявление небывалой духовной мощи. В акте смирения и уничтожения открывается недостижимая высота духа старца, и любовь, являющаяся и здесь ведущим мотивом действия, остаётся при этом истинно целостной, в противоположность “надорванной любви” Катерины Ивановны.

После этого, в знаковой символике поклона выделились два основных значения, помимо значений скрытых, привнесённых идейной композицией романа. Это понимание поклона как благодарности (Катерина) и как жеста покаяния (Зосима).³ Два эти значения, взятые по отдельности, вопиют о незаконченности раскрытого смысла и оба указуют на третий, исконный смысл действия, служащий первичной основой для всех последующих смысловых разветвлений. Конечно, речь идёт о понимании поклона как собственно *благоговейного поклонения.* Нельзя представить себе, чтобы Достоевский-повествователь не исчерпал всего понятийного богатства, скрытого в мистическом акте преклоненных колен, и потому, сколь либо внимательный читатель может рассчитывать на обнаружение и этого третьего значения на страницах «Братьев Карамазовых», или между ними. И несомненно, такой эпизод легко обнаруживается. Более того, чуть-чуть

² Как отлично это от мысли адвоката Фетюковича, который тоже снимает индивидуальную ответственность за поступок и тоже как бы признаёт ответственность всеобщую. Но Фетюкович превращает всеобщую вину в нечто абстрактное, до предела *без-личное*; в конце концов, виновата становится лишь “природа, мстящая за свои вечные законы безудержно и бессознательно,” т. е. опять-таки пресловутая “среда;” (см. гл. «Прелюбодей мысли»); тогда как у Зосимы вина и ответственность персонафицированы. *Всякий* (каждый) виноват, а не: *все* виноваты.

³ Поклон как покаяние появляется ещё в одном эпизоде. Когда в Мокрое приехали арестовывать Митю, то “из-за занавесок выскочила Грушенька и так и рухнулась исправнику в ноги. – Это я, я, окаянная, я виновата! Это он из-за меня убил[...] Я виноватая, я первая, я главная, я виноватая.” (381). Здесь реплика приведена не полностью, но в тексте в этих нескольких предложениях Грушенька употребляет личное местоимение (я, меня, мой) 11 раз!

прищурившись, мы замечаем, кроме первого, выделяющегося своей монументальностью случая, ещё два похожих описания. Именно эта тройка и составляет следующую схему конфликтующих содержаний.

Он [Зосима] вдруг почувствовал как бы сильнейшую боль в груди, побледнел и крепко прижал руки к сердцу. Все тогда встали с мест своих и устремились к нему: но он, хоть и страдающий, но всё же ещё с улыбкой взирая на них, тихо опустился с кресел на пол и стал на колени, затем склонился лицом ниц к земле, распростёр свои руки и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь (как сам учил), тихо и радостно отдал душу Богу (272).

Но расходившийся старик [о. Ферапонт] ещё не окончил всего: отойдя шагов двадцать, он вдруг обратился в сторону заходящего солнца, воздел над собою обе руки и – как бы кто подкосил его – рухнулся на землю с превеликим криком:

- Мой Господь победил! Христос победил заходящу солнцу! – неистово прокричал он, воздевая к солнцу руки, и, пав лицом ниц на землю, зарыдал в голос, как малое дитя, весь сотрясаясь от слёз своих и распростирая по земле руки (281).

Тишина земная как бы сливалась с небесной, тайна земная соприкасалась со звёздной[...] Алёша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал её, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать её, целовать её всю, но он целовал её плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить её, любить во веки веков (303).

Истолкование присутствия образа земли у Достоевского заслуживает отдельного исследования, но здесь всё же необходимо остановиться на нескольких общих предварительных замечаниях. Землём начинаются «Братья Карамазовы» и землём (могильной) заканчиваются. Эпиграф, открывающий тему, взят из Евангелия от Иоанна (12 гл. 24 ст.): «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода.» Предреченное в начале плодонесущее умирание всего ярче свершается в смерти мальчика Илюши, хотя вторая, позитивная часть пророчества намечена лишь в *уверенном ожидании* в самом конце романа⁴. Далее, земля часто просматривается в «Житии...» Зосимы, мелькает в *земном* поклоне как старца, так и Катерины, и вот отчетливо выступает как объект любви и поклонения в по крайней мере двух из трёх приведённых выше случаях.

Уже из эпиграфа, понятого буквально, земля предстаёт как сила дающая новую жизнь, но и требующая жертвы. В беседах Зосимы земля, прежде всего земля русская, место совершения мистического таинства Богоявления через человека. Народ-Богоносец, сливаясь с землём-почвой, делает и её саму Богоносной. Отсюда заповедь старца любить эту землю «неустанно, ненасытимо» (270). Та же идея земли как дающей свет и обновление приоткрывается в *земном* поклоне Дмитрию. Касание земли лбом придаёт поклону символическую полноту и предельность. Кланяясь Дмитрию до предела низко, т.е. до самой земли, старец как бы уравнивает себя с ней. Отдавая *всего* себя, себя *до*

⁴ «- Карамазов, крикнул Коля, - неужели и взаправду религия говорит, что все мы встанем из мертвых и оживем, и увидим опять друг друга...?»

- Непременно восстанем, непременно увидим...» (645).

конца, он в то же время принимает от земли новую силу для любви и смирения. И приятие силы оказывается возможным только после душевного опустошения, жертвенной отдачи.

Смысл земности в поклоне Катерины Ивановны (кроме очевидного - как предельной благодарности) ускользает от быстрого непосредственного осмысления, и остаётся пока побуждающим вопросом.

В приведённых трёх примерах относительно легко вычленил пародийно-подчинённую часть противопоставления. Картинная сцена, устроенная отцом Ферапонтом перед кельей старца, открыто заявляет о себе как выступление против духовного авторитета старца. Отец Ферапонт, как очевидный антипод Зосимы в монастыре, сам того не ведая, копирует предсмертный жест старца, и уже потому, поведение Ферапонта воспринимается как легкомысленная пародия на полное глубокого смысла поклонение Зосимы. Сам язык описания подталкивает к такому восприятию:

“Старец”	“Старик”
“прижал руки к сердцу”	“воздевая руки к небу,” “воздел над собою обе руки.”
“тихо опустил на пол и стал на колени”	“как будто кто подкосил его – рухнул на землю”
“в радостном восторге”; “тихо и радостно”	“весь сотрясаясь от слёз”; “с превеликим криком”

Тем временем, юродствующий Ферапонт, потрясая руками и веригами, перечисляет целый список “грехов” старца: “поста не содержал [...], конфетой прельщался [...], чаем сладобился [...], чреву жертвовал” (280). Очевидно, что говоря всё это, Ферапонт прежде всего указывает на себя и на свои подвижнические деяния. Эти подвиги описаны в первой главе книги «Надрывы» и, несомненно, имеют много общего с надрывами Катерины Ивановны или Снегирёва - это уже виденное нами упоение своим самоуничижением для своеобразного мщения окружающим. Отец Ферапонт постится, носит тридцатифунтовые вериги под грубым армяком из толстейшего холста, терпит невыносимые условия жизни, чтобы иметь право обвинять других. Опять же, крайнее уничижение может вполне ужиться с величайшим презрением. Поведение Ферапонта у крыльца кельи – это победный крик *гордого унижения*, рожденный и возвращенный из давней обиды.

Прощание с землёй старца Зосимы, как естественное исполнение учения всей жизни, и разыгранная надрывная сцена у дверей кельи, стоят, таким образом, в прямом конфликте содержания друг с другом.

Содержание третьего примера, хотя и не может быть поверхностно противопоставлено первому или второму, тем не менее исходит из обоих как *решение и выбор*. Алёша повергается на землю в акте примирения с этой землёй, а значит и со всем тем, что было дорого и близко ему. Глетворный дух сомнения, подточивший было юное сердце Алёши, был навеки побеждён “вином радости новой,” о котором читал о. Паисий над телом старца, и, падши на землю, Алёша воистину принял в себя сверхъестественную силу для всей его жизни. “С каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный сходило в душу его.” (303). Опять мы видим как земля соприкасается с небом, ибо оттуда, с небес в конечном итоге нисходит сила, наполняющая землю в избытке, и оттуда истекает “вино радости новой” в душу Алёши.

Слёзы Алёши – это слёзы очищения, удобряющие землю. Кланяясь земле, он открыто принимает весь порядок земной и небесный, так же как другой брат открыто его отвергает. Значение этого эпизода в жизни Алёши особенно подчеркивается Достоевским.

Четвертое и последнее из рассматриваемых здесь противопоставлений имеет отношение к предмету не совсем обычному. Это явление (в той или иной форме) потусторонней силы некоторым героям романа. По крайней мере четыре человека в романе признаются в демонических посещениях. Это, во-первых, Иван Карамазов. В главе «Чёрт. Кошмар Ивана Карамазова» внезапный гость Ивана предстаёт в пугающей реальности и осязаемой даже читателем телесности. Как пародийная параллель к нему, автором кратко упоминается о случае явления чёрта одному из монахов и совете старца Зосимы принимать от этого недуга пурганцу, не оставляя, разумеется, поста и молитвы. Другая пара, это Лиза и Алёша. Черти проходят к Лизе во сне, и Алёша утверждает, что часто видит тот же самый сон.

Даже по этим только примерам можно ощутить, что мир «Братьев Карамазовых» пропитан демоническим на столько же, на сколько он освящён Божественным. Но здесь мы ограничимся только указанием на эти эпизоды. Более настойчивое вопрошание о мистической стороне романа будет представлено в четвертой главе этой работы.

3. Мир «Братьев Карамазовых» как разлад с внутренней сущностью.

В предыдущей главе были рассмотрены некоторые возможные пути понимания параллельных моментов в «Братьях Карамазовых». Как мы видели, в конфликтном противопоставлении участвовало как минимум два героя или два ситуационных эпизода. Однако прямое сопоставление смысловых содержаний не единственный приём, посредством которого осуществляется внутренняя связь в романе. Наряду с конфликтом содержаний, который чаще всего оказывается доступным только для взгляда «всезнающего» читателя, находящегося во вне, текст позволяет выделить конфликтующее *восприятие* одного и того же лица, одной и той же ситуации. Если в предыдущих случаях противопоставление понималось как противопоставление содержаний, осмысленных читателем с позиции внешнего наблюдателя, то здесь противопоставление видится как разлад в восприятии героя, ситуации, поступка, прежде всего внутри романа. И только затем, через уже заданный повествованием конфликт, несоответствие восприятий друг другу побуждает к оценочному суждению самого читателя.

С незапамятных времён очевидный конфликт восприятий в повседневной жизни объяснялся двойной природой всякой вещи. Вещь как *явление*, зависит от субъекта восприятия и потому изменчива, тогда как *сущность* вещи есть нечто изначально-данное и в основе своей постоянное. Именно к постижению сущности вещи всегда стремилось человеческое познание. Но как возможно такое разделение в мире художественном? Насколько обоснованно можно различить реальность и кажимость в произведении? И есть ли художественная ценность явления вещи (вещь в самом широком смысле) всегда меньше ценности её сущности? Так намеченные вопросы будут подстрекать нас к дальнейшему вопрошанию в этой главе.

И опять мы возвратимся к первой встрече в монастыре. Теперь объектом основного внимания станет Алёша в восприятии четырнадцатилетней девочки Лизы. Именно её замечания об Алёше могут приоткрыть разлад в его душевном состоянии и, возможно, указать на причину такого разлада.

Нервное объяснение Лизы со старцем оканчивается следующими словами: “Вы что на него [Алёшу] эту долгополую-то ряску надели... Побежит, упадёт..!” И она вдруг не выдержав, закрыла лицо рукой и рассмеялась ужасно, неудержимо, своим длинным, нервным, сотрясающимся и неслышным смехом.”(51). Это, как бы шаловливое на первый взгляд предположение, что Алёша может почему-то побежать, при более внимательном взгляде принимает форму утверждения. Форма обоих глаголов и сам контекст их употребления даёт основание к пониманию фразы не как неполного условного предложения, т. е. “*если он побежит, то упадёт,*” а как выражения твёрдой убеждённости: “он (обязательно) побежит, и (как следствие) упадёт.” Разумеется, живо представив себе Алёшу за таким, не вяжущимся с образом послушника, занятием и его неминуемые последствия, Лиза развеселилась “ужасно.”

Но отчего Лиза так однозначно решила, что Алёша “побежит”? И первое и второе предложения приведенной цитаты оканчиваются многоточием, всегдашним, знаковым многоточием Достоевского. Многоточие у Достоевского не столько указание на недосказанность, сколько равноправный участник семантической конструкции, наравне со словом высказанным. И потому, вместо тщетных поисков недосказанного, стоит принять предложение во всей его полноте, так, как оно непосредственно является. Тогда слова Лизы приобретают неожиданный оттенок оценочного суждения. “Вы что на него [...] надели...” – прослушивается не как вопрос, а как интуитивное выявление несоответствия между “долгополой ряской” и самим Алёшей. Алёша и “ряска” просто не укладываются вместе в голове Лизы. Но не только это. Вместе с выявлением несоответствия явственно слышится другое утверждение, которое можно представить в виде: “Вы что на него [это] надели... [Это] ему не идёт. [Это] ему не к лицу.” Две последние фразы не есть спекуляции по поводу недосказанного, а только естественное развёртывание смысла исходного текста. Итак, “не к лицу” именно потому, что Алёша обязательно “побежит.” После такого анализа, смысл всей фразы медленно выявляется из сокрытости в элементарном и меняется с очевидного: “в долгополой ряске не следует бегать, потому что *можно упасть,*” на спровоцированное многоточием не-видное: “бежать в долгополой ряске *будет* неловко.”

Это, казалось бы, незначительное смещение акцента имеет далеко идущие последствия. Лиза не только замечает разлад в душе Алёши, но и властно указывает на *определяющее* в Алёше. И это определяющее, как бы расплывчато оно пока не было, никак не связано с “долгополой ряской,” т. е. с пожизненным затворением в монастыре. Вид Алёши воспринимается Лизой как что-то ненастоящее, несмотря и вопреки его *настоящему* (данному) явлению. В этом смысле смех её вызван разящим несоответствием между внешним являющимся видом и внутренней сущностью Алёши, как она её интуитивно понимает. Но комичное для Лизы ещё и в том, что Алёша вполне искренне отождествляет свой внешний вид со своей природой. Это последнее, пожалуй, главное в “нервном, сотрясающемся, неслышном” смехе Лизы. Отсюда уже просматривается назревающий разрыв в сердце Алёши. Разрыв, усмотренный четырнадцатилетней девочкой Лизой.

Лиза и в дальнейшем несколько раз указывает Алёше на неподходящий для него внешний облик, и всякий раз такие замечания сопровождаются её смехом. Здесь уже нет необходимости рассматривать каждое из них подробно, и для завершенности картины мы лишь мельком охватим три эпизода. Первый из них напрямую связан с рассмотренным выше и имеет отношение к контрасту между видом и внутренней сущностью; два другие

эпизода воспринимаются как подтверждение первых и *практически* показывают это несоответствие как разлад между видом и поступком. При этом не будем забывать, что наше восприятие Алёши в приведенных примерах будет неизбежно преломляться через восприятие Лизы.

В уже упомянутом письме к Алёше выделяются следующие слова: “Когда вы войдете завтра, то не смотрите мне слишком прямо в глаза, потому что я, встретясь с вашими, может быть непременно вдруг рассмеюсь, а к тому же вы будете в этом длинном платье...”. Снова “непременный”, т. е., неудержимый смех Лизы и снова многоточие. О значении и того и другого спрашивалось выше, поэтому достаточно будет сказать, что эти строки из письма мысленно оживляют и повторяют сцену у старца. Несомненно, именно эта сцена и все связанные с ней чувства стоят перед Лизой, когда она пишет эти слова.

Во время второго посещения Хохлаковых Алёша совершает два “проступка,” которые вынуждают Лизу дважды, смеясь, указать на его рясу и положение.

Алёша стоял, всё ещё держа свою руку в её руке. Вдруг он нагнулся и поцеловал её в самые губки[...] Лиза засмеялась и закрыла лицо руками.

- И в этом платье! – вырвалось у неё между смехом. (184)

- Ох, Lise, совсем не так, ведь письмо-то со мной и теперь и давеча был, тоже, вот в этом кармане, вот оно.

- Как? Так вы давеча солгали, вы монах и солгали?

- Пожалуй, солгал, - смеялся и Алёша. (185)

Точно так же, как в длиннополой рясе неловко бегать, в длиннополой рясе неловко и целовать девушку, и обманывать. Но именно Алёшу “бегающего” любит Лиза. После последней сцены, уличив Алёшу во лжи, “Lise смотрела на него в восхищении.”

Но теперь участь одеяния послушника предопределена. Алёша выходит из монастыря и меняет вид. И его будущий облик по некоторым причинам очень важен для Лизы: “Послушайте, Алёша, во что вы оденетесь, как выйдете из монастыря, в какой костюм? Не смейтесь, не сердитесь, это очень, очень для меня важно.” (184). Алёша должен выглядеть так, чтобы ей, Лизе, не было *ужасно* смешно, потому что это неприлично и *ужасно* смеяться над ним, и, на одном из глубинных пластов сознания, *ужасно* и само состояние её, когда вид Алёши кажется ей смешным.

Алёша лишь одна из “жертв” конфликтующих восприятий. Опять-таки, на данном этапе нас больше интересует сам факт разлада в явлении, чем его реальная или кажущаяся под-основа. Так, старец Зосима воспринимается по-разному до и после своей смерти. Посмертное восприятие старца внутри романа вступает в прямой конфликт с устоявшимся образом и до некоторой степени опровергает его. Отчетливее всего конфликт виден как проходящий через сознание г-жи Хохлаковой, матери Лизы. Смерть и преждевременное тление тела Зосимы понимаются ею (да и многими другими) как убедительное опровержение первичного положительного впечатления о нём. Её характерная записка, что “никак она не ожидала от такого почтенного старца – такого поступка” (266), конечно во многом определяет её саму именно как “малoverующую даму.” С другой стороны, отношения Хохлакова – Зосима могут рассматриваться как параллель-подобие сюжетной линии Лиза – Алёша.

Поступок Алёши (реальный) и “поступок” Зосимы, разумеется, не могут быть как-то сравнимы (из-за полного отсутствия содержания у последнего), но тем не менее

сопоставление по аналогии напрашивается само собой. В обоих случаях “поступок” есть несоответствие устоявшемуся представлению, вызов ему. Алёша, как и его духовный отец Зосима, не укладывается в узкие границы обыденных понятий о себе, как занимающего определённое положение; Лиза, как и её мать, выступает здесь в качестве оценивающего субъекта, непосредственного выразителя этих понятий.⁵

Некоторое абстрагирование от конкретных деталей и схематическое представление имеющего место в этих эпизодах разлада, может помочь в понимании одного из жизнеобразующих принципов мира «Братьев Карамазовых». Упрощённая формула происходящего может выглядеть следующим образом: исходное представление (восприятие) – вид-явление – анти-представление⁶. При этом вид-явление может полностью дискредитировать исходное представление о том или ином человеке, событии, порядке, или, наоборот, укрепить его вопреки виду. Иными словами, явление не имеет определяющей силы. Явление не есть достаточное основание, в строго логическом смысле этого понятия, для принятия анти-представления. Принятие анти-представления, как отрицание исходного восприятия, имеет свою причину *вне* явления, т. е. в самом субъекте восприятия. Таким образом, лишившись своей понуждающей власти и выпав из причинно-следственной цепи, явление неминуемо теряет привычное центральное место в объяснении событий и может восприниматься лишь как повод к действию, повод к конфликту. Слово “повод,” уже упоминавшееся в предыдущей главе в связи с Катериной Ивановной, получает здесь дополнительное обоснование.

В результате, явление с ещё большей ясностью воспринимается как имеющее абсолютную власть над человеком. Большинство героев «Братьев Карамазовых» подчиняют себя этой власти, не зная, не желая знать о её метафизической нелегитимности. Явление, достигнув всеохватывающего властвования в душе человека, крадёт свободу, но, как не странно, покража видится как облегчение. Отдавшись господству мира являющегося, человек снимает с себя бремя свободы, а с ней и бремя ответственности. Подчинённое положение есть оправдание, и оправдание демонически соблазнительное. Иван в «Легенде о Великом Инквизиторе» показывает это, но сам не может устоять перед силой явления и поддаётся ему. Страдание и несправедливость в мире заставляют его отрицать Бога, так же как в другом случае ранний тлетворный дух заставляет г-жу Хохлакову отрицать старца. Несмотря на различные масштабы двух примеров, оба они происходят по одной схеме. Но мы уже видели, что слово “заставляет” надо понимать здесь не в обязующем смысле абсолютного принуждения, а скорее как возвратный глагол с окончанием “–ся.”

Выше нас меньше всего интересовала истинность или ложность того или иного представления. Мы спрашивали только об отношении представлений между собой и определили это отношение как разлад, поводом к которому послужил вид-явление. Но разлад в «Братьях Карамазовых» выступает и в традиционной форме, как конфликт между заведомо истинным восприятием и восприятием заведомо ложным. Ракитин, пишущий о “божественном” и снискавший себе тем некоторую известность, будучи атеистом; поляк,

⁵ Конечно, Лиза как раз видит-чувствует “широту” Алёши, но она оглашает общее шаблонное представление о послушнике, бытующее в мире романа. Ведь даже не высказанные, но подразумеваемые предпосылки являются иногда не менее реальными участниками действия, чем сами герои.

⁶ Например, в случае с Алёшей, исходное представление это “московский” Алёша с определенной моделью поведения; вид-явление – его настоящее пребывание в монастыре; анти-представление – образ монаха “не от мира сего.”

в идеалистическом представлении Грушеньки и его реальное *телесное* появление; Дмитрий – убийца *по всей видимости*; отворенная дверь в дом Фёдора Павловича, якобы виденная Григорием, – всё это примеры, показывающие разлад, как прямое несоответствие истинно-сущностному положению вещей в мире.

Теперь, если мы, движимые любопытством, спросим об основе разлада по типу “кажимость – реальность,” то приемлемый ответ вполне может упомянуть об искажении действительности в том или ином роде. Если и это не удовлетворит нас, и мы бесстрашно зададимся вопросом об изначальной причине искажения действительности в мире романа Достоевского, то, возможно, формального утвердительного предложения может оказаться недостаточно, чтобы как-то нейтрализовать пред-стоящее вопрошание. Вопрос здесь не снимается ответом, но как гидра, порождает новое, более требовательное вопрошание. Что есть причина искажения лица мира? Кто, в конечном счёте, ответственен за это? Уж не бес ли это нас водит по полю “и кружит по сторонам?”

4. Демоническое в «Братьях Карамазовых»

Вплетение в мир Карамазовых мира потустороннего, наверное, самая интригующая сторона романа. Тема сверхъестественного была уже заявлена в названии этой статьи и первоначально стихийно связывалась с Лизой Хохлаковой. И действительно, глава «Бесёнок» в «Братьях Карамазовых» открывает Лизу с совсем неизвестной до этого стороны. Перемена в Лизе настолько разительна, что поначалу соблазняет мысль о двух Лизах, пугающей Лизе «Бесёнка» и милой девочке Лизе до этой последней встречи с Алёшей. И всё же глава «Бесёнок» должна так или иначе влиться в целое и рассматриваться как органическая часть его.

Само название «Бесёнок», так явно на первый взгляд отсылающее к Лизе, понимается и как уменьшительное от “бес”, т. е. “черт”, с прозрачным указанием на Ивана. Но помимо семантического родства названия с названием последующей главы «Черт. Кошмар Ивана Карамазова», можно указать и на место главы именно в книге «Брат Иван Фёдорович», и на прямой отзыв именно Ивана о Лизе как о бесёнке в его реплике после получения от неё записки: “А, это от того бесёнка! Шестнадцати лет ещё нет, кажется, и уж предлагается!” (499). Итак, сам текст побуждает нас наконец вплотную подойти к этим двум героям. Именно в главах «Бесёнок» и «Черт. Кошмар Ивана Карамазова» проявление бесовского, демонического наиболее ощутимо, а через это и сущность обоих персонажей обнажается до немислимой до этого откровенности.

Если в одном слове выразить обобщающее настроение обеих глав, то этим словом бесспорно будет “болезнь.” Болезнь, как отклонение от нормального, здорового и в теле, и в душе. «Чёрт. Кошмар Ивана Карамазова» непосредственно начинается с описания болезни Ивана, тогда как в случае с Лизой, болезнь сразу обнаруживается из её внешнего вида и поведения. Впрочем, как не странно, болезнь Лизы соседствует с её выздоровлением. Её ноги окрепли, и она впервые предстаёт перед нами физически здоровой, способной ходить самостоятельно. И всё же Алёша застаёт её “в её прежнем кресле, в котором её возили, когда она ещё не могла ходить” (482). Кресло, в котором Лиза провела более полугода, и которое она должна была бы ненавидеть, оказывается самым удобным и *близким* ей местом в комнате. Болезнь, оставившая её тело, не отпустила её сознание, и потому её, как кажется, вполне устраивают и это положение, и это место. И уже отсюда, т. е. из очевидной внутренней зависимости, исходят внешние

проявления нездоровья: “Взгляд [Лизы] был несколько воспалённый, лицо бледно-жёлтое” (482); и дальше: “...воспалённо засмеялась Алёше в глаза” (486). Нехороший взгляд, нехороший цвет лица, нехороший смех. Лиза *видимо* страдает, и страдает больше, чем когда её, беспомощную, возили в этом самом кресле.

Более того, теперешнее состояние Лизы ставится в прямую зависимость от её прежней болезни: “В этом ваша прежняя болезнь, может быть, виновата” (484), замечает Алёша, и такое оправдание-объяснение душевного расстройства физическим недугом немедленно отсылает к другой главе, где повествователь убедительно и с привлечением авторитета московского доктора объясняет душевное состояние Ивана во время *посещения* преддверием белой горячки. Но как это не парадоксально, именно чрезмерная убедительность чисто медицинского объяснения последующего видения Ивана, наводит на мысль, что автор сам ни на секунду не принимает такое объяснение всерьёз. Научное, физиологическое оправдание в начале главы сверхъестественного переживания Ивана, больше выглядит ироничной попыткой “не повредить направлению,” ибо в противном случае, по словам самого черта, “ретроградно очень будет, никто не поверит, le diable n'existe point⁷” (534)⁸. Несомненно, истинные причины кошмара Ивана лежат во вполне реальном (для него самого и повествователя) духовном мире. Болезнь Лизы и болезнь Ивана, как физический и душевный беспорядок - это не естественная причина “потусторонних” видений и снов, а скорее лишь подходящая среда для явного проявления демонических сил, сил разрушения и распада.

В главе «Бесёнок» Лиза навсегда перерастает четырнадцатилетнего ребёнка. Её возраст сразу же, с первых слов её, как-то выпадает из вида, и, впрочем, становится уже не важен. Её вид поначалу поражает болезненностью, но затем и он отходит на задний план. Навязчиво остаётся только её голос и её смех. Как понять это обезличивание? Откуда исходит этот голос, эти слова? Что питает этот “нервный,” “воспалённый” смех? *Воспалённый* от какого огня?

Нездоровый воздух «Бесёнка» только часть удушливой атмосферы мира «Братьев Карамазовых». Эта последняя встреча Лизы с Алёшей предстаёт завершением-дополнением той первой встречи в монастыре (гл. «Малoverующая дама»). Палитра событий мелькает между двумя главами, и Лиза, всё это время как бы оставаясь немного за ними, как бы находясь в положении сторонней наблюдательницы, вдруг оказывается в самой непосредственности происходящего. Как раз в её, едва созревшей душе, отражаются и бунт Ивана, и убийство, приписываемое Дмитрию, и сомнения Алёши. Но странная вещь, Лиза не меняет своего *положения*. Она, как и в самом начале, сидит всё в том же кресле. Но теперь, конечно, кресло указывает уже не на физическую немощь, а на серьёзный недуг души.

Меняется обстановка между двумя главами, меняется и смех Лизы. Непосредственный, во многом детский смех Лизы, ещё доносящийся до нас с галереи старца, вдруг отвердевает, приобретает агрессивные интонации и неожиданно выливается в надрывный иступленный хохот бесёнка. Именно злого, отчаянного бесёнка. И теперь,

⁷ Дьявола-то больше не существует (фр.).

⁸ Подобный приём реалистического объяснения сверхъестественного встречается ранее в главе «Верующие бабы», где повествователь, ссылаясь опять-таки на “специалистов медиков,” объясняет мгновенное успокоение “беснующейся” кликуши “самым натуральным образом,” как “сотрясение всего организма вызванное ожиданием непрямого чуда исцеления” (41). Ср. реплику чёрта: “дескать, реалист, а не материалист, хе-хе!” (530).

только каким-то сверхчувственным восприятием можно увидеть-разглядеть в этой Лизе, ту четырнадцатилетнюю шаловливую девочку, забавлявшуюся когда-то над длинной рясой Алёши. И тем не менее, Алёша услышал, или хотел услышать, в ней тот, бывший смех: “Она [Лиза] вдруг засмеялась. – В вас что-то злобное и в то же время что-то простодушное, - улыбнулся ей Алёша.” Но что простодушного осталось сейчас в Лизе? Простодушна улыбка Алёши, слишком простодушно и само замечание его, но кроме этого, простодушие как душевное качество вряд ли встречается во всей этой сцене.⁹ Зато обильно представлены его противоположности, прежде всего изощренность и исступленность. Изощренное самоистязание и исступленное наслаждение страданием – вот, что бросается в глаза при первом соприкосновении с текстом.

Стремление Лизы к боли и страданию, как одно из полярных, разрывающих её душу стремлений, недвусмысленно сказывается в её восклицании “Я хочу себя разрушать” (484), где, согласно контексту диалога, ударение при прочтении падает на слово “хочу.” Тем самым, это волевое “хочу” как бы ещё раз подтверждает-скрепляет предшествующее ему тройственное отрицание: отрицание жизни земной, жизни загробной и окружающего мира. Это отрицательное исповедание Лизы, собранное воедино, выглядит следующим образом (483):

Я не хочу быть счастливой – Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал [отрицание земной жизни]
Я не хочу быть святой – Я хочу делать злое [отрицание загробной жизни]
Я хочу беспорядка – Я всё хочу зажечь дом; Я ужасно ¹⁰ хочу зажечь дом [отрицание установленного миропорядка]

Первое в каждой строке, более общее утверждение каждый раз усиливается конкретным примером действия. Лиза не просто высказывает отвлеченные теоретические принципы, но реально хочет жить по ним. Причем, важно, что слова и голос её настолько убедительны, что Алёша сразу же верит в её серьёзность.

Почти произвольно, подсознательно напрашивается близкое сопоставление исступленного отрицания Лизы с метафизическим бунтом Ивана Карамазова. Хотя отношения между двумя ситуациями иное, чем, скажем, между поклоном Зосимы и поклоном Катерины Ивановны. Противопоставление содержаний, как один из принципов пронизывающих всю смысловую композицию романа, здесь не является определяющим. Скорее, «Бесёнок» есть необходимое послесловие к главе «Бунт», послесловие, имеющее, однако, не меньшую значимость. Со всей очевидностью, Лиза говорит не свои слова, или не только свои слова в этой главе. Источник её беспорядочного душевного состояния

⁹ Далее в этой же главе Алёша, похоже, сам начинает сомневаться в “простодушии” Лизы: “Алёшу всё более поражала её серьёзность: ни тени смешливости и шутовности не было теперь в её лице, хотя прежде весёлость и шутовность не покидали её в самые “серьёзные минуты” (484). Даже смех Лизы – это *серьёзный смех*. И далее: “Тот [Алёша] смотрел с горестным недоумением” (486). Простодушие оказалось миражом, и у Алёши есть причины “горестно недоумевать” из-за этого.

¹⁰ В главе «Бесёнок» слово “ужасно” встречается не менее 11 раз. Надо ли говорить, что в каждом случае употребления можно раскрыть несколько слоев значений, которые вкратце рассматривались выше (стр. 11). Наиболее ярко эта двусмысленность употребления видна во фразе Лизы: “Вашего брата судят за то, что он отца убил [...] Все говорят, что это *ужасно*, но про себя *ужасно* любят” (484).

необходимо искать где-то вовне, и две фразы, как бы случайно оброненные Лизой ещё до настоящей главы, позволяют усмотреть этот источник именно в Иване.

“Я вашего брата Ивана Фёдоровича не люблю, Алёша” (186), замечает вдруг Лиза во время одной из первых встреч с Алёшей. И дальше, уже перед тем как войти к Лизе в этот последний раз, Алёша случайно узнаёт об истерике, произошедшей с Лизой накануне, и об её странном возгласе “Я ненавижу Ивана Фёдоровича” (481). Оба эпизода настойчиво предполагают некие таинственные сношения между Лизой и Иваном, которые остались за пределами повествования. Вероятно, что Лиза хорошо знает Ивана, и, возможно, состоит с ним в переписке (в той или иной форме). Более того, нам известен по крайней мере один случай, когда Иван был у Лизы и разговаривал с ней наедине. Свидание это было инициировано письмом Лизы, в котором она “непрерывно” просила прийти к ней. Трудно представить, чтобы Лиза обращалась с такой просьбой к человеку незнакомому, или знакомому понаслышке. Скрытые отношения Лизы и Ивана к тому же имеют свой коррелят в неявных сношениях Коли Красоткина с Ракитиным, о чём мы тоже узнаём лишь из нескольких обрывистых фраз.

Установив существование этой связи, таким образом, с большой долей вероятности, мы можем и должны видеть в Лизе прорастание и даже дальнейшее развитие некоторых идей Ивана. Атеистическая, бунтарская идеология как болезнь перекинулась на восприимчивую душу Лизы и дала непредсказуемые метастазы во всём её существе. Наравне с отрицанием будущего и настоящего миропорядка, Лиза отвергает саму жизнь, т. е. то, что Иван как раз ценил выше всего. Но отвергает не вследствие некоего сознательно принятого мировоззрения, а потому, что оказывается не в силах удержать её. Жизнь выскальзывает из неё, жизнь теряет свою радость, а значит и смысл. Но оно и не могло быть иначе. Саморазрушение есть только естественный результат при заданных условиях отрицательного мышления; саморазрушение есть конечный результат всякого бунта.

Отношение Лизы к Ивану, переходящее от нелюбви к открытой ненависти, есть отношение жертвы к истязателю. По мере увеличения страданий, увеличивается и её ненависть к Ивану. Хотя ненависть Лизы сродни ненависти Катерины Ивановны и всегда близка к самой безумной страсти.

Итак, где и как видна идеология Ивана в «Бесёнке»? История про жида, распявшего маленького мальчика, которую Лиза так восторженно передаёт Алёше, и её последующие комментарии имеют один весьма характерный момент. “Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот.” (485). “Ананасный компот” в виду ужасных мучений ребёнка - это предельное уничтожение всякого понятия о добре и зле. Но Иван, после свидания с Лизой, где она ему “всё, всё” рассказала, не может ничего возразить на это. “Я ему [Ивану] вдруг рассказала про мальчика и про компот, *всё* рассказала, *всё*, и сказала, что “это хорошо”. Он вдруг засмеялся и сказал, что это и в самом деле хорошо” (485). Ничего другого Иван и не может сказать. “Этот человек честно с вами поступил” (486), замечает Алёша и, конечно, тут же вспоминает свой разговор с братом в трактире. И действительно, при упразднении регулирующего морального принципа, “ананасный компот,” как и антропофагия,¹¹ не могут больше рассматриваться как что-то

¹¹ “Иван Фёдорович прибавил, что уничтожьте в человечестве веру в своё бессмертие, в нём тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено, даже антропофагия.» (60).

неприемлемое, как что-то, чего *не следует* делать. Не следует делать на *каком основании?* Без высшего закона, долженствование никогда не может быть выведено из налично-сущего. Категории морали теряют всякий конечный смысл, единственным законом становится закон данный в самой природе, т. е. закон, по которому есть только одно преступление – слабость.

Конечно, исходя из этого эпизода нельзя выставлять Лизу как безумную садистку, находящую реальное удовольствие в чужой боли. Её слова, пусть вымученные и по-настоящему прочувствованные, всё же только слова. При этом, желание боли другому во многом определяется желанием боли самой себе. Искушение крайним унижением, которому в своё время поддались Катерина Ивановна, капитан Снегирёв, о. Феррапонт, слишком велико и соблазнительно, чтобы Лиза могла противостоять ему. А разрушение своего “Я” не оставляет оснований для сохранения мира в целом. “И мальчик с отрезанными пальчиками хорошо, и в презрении быть хорошо...” (486). Наслаждение собственным презрением и унижением провоцирует обесмысливание чужого унижения и чужой боли. Ведь если заповедь любви требует возлюбить ближнего как самого себя, то заповедь духа бесовского предлагает возненавидеть ближнего *как самого себя*. И в самом конце главы, после минутного светлого прорыва, Лиза снова превращается из девочки в бесёнка: “Пусть казнят меня и раздавят ногой, все, все, не исключая *никого!* Потому что я не люблю никого. Слышите, ни-ко-го! Напротив, ненавижу!” (486).

Лиза страшно далека от теоретического метода мышления Ивана. Её идеи – это скорее интуитивные порывы, чем осмысленные убеждения. Но даже при огромных масштабах душевного опустошения, в ней остаются незадетые болезнью чувства. Исповедываясь Алёше в своих кощунственных мыслях, Лиза тут же признаётся, что после того как она “про жиду этого прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах.” Рассуждения Лизы, такие как “я богата, а все бедные, я буду конфеты есть и сливки пить, а тем никому не дам,” воспринимаются по-другому в виду того факта, что ещё перед встречей с Алёшей она-таки послала конфет Дмитрию Фёдоровичу в острог. Отрекаясь от любви Алёши, она всё же безумно жаждет её. Любовь Алексея видится ею на миг как выводящий путь из окружающей “гадости”. “Я не хочу жить, потому что мне всё гадко! Мне всё гадко, всё гадко! Алёша, зачем вы меня совсем, совсем не любите!” (486). Это уже не упрёк, это крик о спасении, отчаянный, проникающий крик. Зараженная и загаженная душа Лизы мечется в ужасе, ищет выход. Но выхода уже нет, потому что *уже* написана записка к Ивану и значит, заранее всё решено. И теперь Лиза не может ничего изменить. Её воля и её душа оказались в чужих руках. Но она может ещё отомстить. Отомстить себе. Зажатый в дверях палец, это ничто иное как месть. Однако, не только это.

Само содержание записки остаётся скрытым. Известна только реакция Ивана на ещё *непрочитанное* письмо:

- А, это от того бесёнка! – рассмеялся он злобно и, не распечатав конверта, вдруг разорвал его на несколько кусков и бросил на ветер. Ключья разлетелись.
- Шестнадцати лет ещё нет, кажется, и уж предлагается! – презрительно проговорил он.
- Как предлагается? – воскликнул Алёша.
- Известно, как развратные женщины предлагаются (499).

Такое неожиданное и циничное замечание не может не вызвать дополнительных толков и домыслов о настоящих отношениях между Лизой и Иваном. Но так категорично

заявленные здесь Иваном сексуальные притязания Лизы, возможно, находят своё проявление и в самом тексте «Бесёнка», хотя и в более сокровенной форме. Правда, содержание главы не даёт прямых оснований уличить Лизу хотя бы в возможности *такой* записки и мало добавляет для объяснения слов Ивана. Но иногда текст Достоевского говорит независимо и вопреки своему содержанию.

“А знаете, я хочу жать, рожь жать. Я за вас выйду, а вы станете мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребёночек, хотите?” (483). Лиза с каким-то восторгом отказывается от своего положения и упивается мечтами о не своей, чужой жизни. Опрощение, уход от запутанности настоящего, мечтается как заманчивый побег от самой себя. Но если отстранится от прямого и контекстуального значения фразы и попытаться *прислушаться* к ней, то слова Лизы приобретают несколько иной смысл. Прочитаем всю реплику снова, но уже именно слушая голос Лизы: “А знаете, я хочу жать, рожь жать [рожать]. Я за вас выйду, а вы станете мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребёночек [(же) ребёночек], хотите?” Более того, при таком прочтении-прослушивании “настоящий мужик” понимается как “настоящий мужчина,” а вызывающее “хотите?” – как *предлагание*. При этом, обращение Лизы в данном случае к Алёше может быть с точностью установлено только при первоначальном понимании её слов. Второй, сокрытый смысл фразы, скорее всего, не имеет воспринимающего адресата вообще. Не только Алёша, но и сама Лиза проходят мимо него. Поэтому ценность глубинного смысла именно в его явной ненамеренности. На какую-то секунду сам язык, как власть имеющий, открывает просвет в неясное и бессознательное в душе Лизы. И это косвенным образом приближает к разгадке таинственной записки и даёт хоть какой-то намёк на объяснение неожиданного поведения Ивана.

До этого момента, мы рассматривали Лизу Хохлакову как бесспорно главное действующее лицо «Бесёнка». Роль Алёши могла здесь восприниматься как нечто случайное, как повод для Лизы высказать себя. Его присутствие и его редкие реплики иногда кажутся необходимым оттеняющим фоном для слов Лизы. С другой стороны, возможен и дуалистический подход к этой главе, где Лиза и Алёша открыто противостоят друг другу, как два мировоззрения. Антагонист Лизы Алёша, в этом случае, олицетворяет собирающую силу. Духу отрицания и пустоты он противопоставляет дух любви и наполненности. И действительно, оба подхода к пониманию главы вполне правомерны. И тем не менее, текст побуждает к открытию ещё одной возможности.

Чтобы увидеть её, нужно снова обратиться к главе «Черт. Кошмар Ивана Карамазова». Разговаривая с чертом, Иван в тоже время яростно отказывается поверить в реальное присутствие его гостя. Всякая мысль, всякий анекдот, рассказанный чертом, жадно узнаётся Иваном как *его* мысль, *его* анекдот. “Это я, я сам говорю, а не ты!” (530). Иван убеждает, отчаянно хочет убедить себя, что черт это всего лишь его бред. И совпадение в мыслях видится как доказательство этого.

Но совпадение мыслей и даже сновидений встречается и у Лизы с Алёшей. Конечно, несущий пример такого поразительного совпадения – это сон, переданный Лизой. До сих пор мы избегали прямого упоминания о нём, хотя, во многом он как раз и является смыслообразующим центром всей главы.

Ах, я вам один мой смешной сон расскажу: мне иногда во сне снятся черти, будто ночь, и я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и дверь отворяют, а их там за дверью толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уж подходят, и уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад,

боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь – а они все назад. Ужасно весело и дух замирает. (485)

Снова мы имеем возможность заглянуть в сокровеннейшее - в подсознание Лизы. И подсознание оказывается наполненным чертями, богохульством и *ужасным* весельем. Во сне Лиза заигрывает с чертями, так же как в реальной жизни она заигрывает с Иваном (что в некотором смысле одно и то же). Толпа бесов во сне вождельно ждёт случая, чтобы схватить свою жертву и сделать её одной из них, превратить её в бесёнка. Начиная “бранить Бога,” Лиза открыто *предлагается* им, но тут же, как кокетливая барышня, *открещивается* от своих “обещаний”. И игра увлекает Лизу своими безумными ставками. Ведь на кону стоит живая душа.

Но важнее самого сна признание Алёши, что и у него бывал тот же самый сон. “Неужто? – воскликнула Лиза в удивлении, - Послушайте, Алёша, не смейтесь, это ужасно важно: разве можно, чтобы у двух разных был один и тот же сон?” (485). И не просто у двух разных, добавим мы, а у двух бесконечно разных. Повторение сна говорит гораздо больше об Алёше, чем о Лизе. Через него, несмотря на очевидную полярность героев в этой главе, явно обнаруживает себя глубокое мистическое единение между ними, проявлявшееся до этого лишь эпизодически.¹² Через сон в Алёше вдруг воистину открывается Карамазов. Сомнения и неверие, чуждые ему внешне, искушают и его душу. Поэтому на уровне подсознания Алёша может отождествить себя с Лизой. И, наоборот, Лиза не менее поражена своей сопричастностью Алёше: “Лиза была чем-то ужасно поражена и на полминутку примолкла” (485). Единство обоих далее проявляется в совпадении некоторых мыслей (“Да, да! Вы мою мысль сказали” (484); ср. ответ Ивана черту: “Ты именно говоришь то, что я уже мыслю” (531)), и в конце наглядно осуществляется через символическое действие, когда Лиза зажимает свой палец в дверном проёме, что не может не напомнить об укушенном пальце Алёши.

Итак, приведённые примеры склоняют к мысли о скрытой незавершенности в названии главы. Основываясь на аналогии с Иваном, глава вполне может быть осмысленна как «Бесёнок. *Кошмар Алексея Карамазова*». И тогда, совершенно неожиданно, из затенённости Алёша выступает на первый план и здесь. Глава, ранее воспринимавшаяся как преимущественно глава о Лизе, видится теперь как дальнейшее развитие основной темы всего произведения, а именно, темы Алексея Карамазова.

5. Заключение

- Иван, говори: есть Бог или нет? Стой: наверно говори, серьёзно говори! [...]
- Мне надо теперь серьёзно.
- Нет, нету Бога.
- Алешка, есть Бог?
- Есть Бог.
- Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое?
- Нет и бессмертия [...]

¹² Об эпизоде, в какой то степени выявляющем этот феномен ранее в романе, см. первую главу этой статьи.

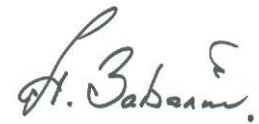
- Алешка, есть бессмертие?
- Есть.
- И Бог и бессмертие?
- И Бог и бессмертие. В Боге и бессмертие (114-115).

Пожалуй нигде в романе конфликт двух противоположных, исключаящих друг друга мотивов не выражен с такой простотой и с такой убедительностью как в этом диалоге «за коньячком». Разговор происходит почти в самом начале развертывающегося основного действия и несомненно является важным прологом к будущим «метафизическим битвам» между двумя братьями, в частности к их знаменитому разговору в трактире. Недвусмысленное заявление двух очевидно непримиримых позиций вводит в роман напряжение, которое до этого только предугадывалось из предыдущих сцен в монастыре. Как и везде, впрочем, конфликт ощущается на нескольких уровнях. Не только различные взгляды о Боге и бессмертии введены в прямое содержательное противоречие, но и сама «непотребная» обстановка вечера за бутылкой коньяка с уже полупьяным отцом и его скабрёзными историями о «Мокрых девках», «режет глаз» своим несоответствием так неожиданно заявленной теме.

При таком откровенно выраженном различии, фактор единства двух противоположностей, который мы пытались увидеть во многих эпизодах на протяжении этой статьи, присутствует здесь в своей парадигматической форме: участники спора являются при этом родными единоутробными братьями, а «провокатором» идейной конфронтации между ними выступает их отец. На минуту предположив нейтральность Федора Павловича в этом допросе, т.е. оставив на миг за пределами рассмотрения всё то, что мы уже знаем о нем и его взглядах, мы сможем свести Ивана и Алёшу к общему «корню» - всегда вопрошающему корню сомнений и неверия, с которым им предстоит так по-разному бороться в мире. Они оба ростки от этого корня, и никакое мировоззрение или отсутствие такового не сможет полностью упразднить это изначальное единство, идущее, конечно же, дальше простого кровного родства.

Этот пример из начальных глав романа только ещё раз подтверждает уже увиденное – сюжетные противопоставления в «Братьях Карамазовых» никогда не абсолютны, но содержат в себе условия для их радикального преодоления. В романе вера переходит в неверие, любовь в ненависть, святость в разврат и греховность так естественно и органично, ибо всегда проистекают из общего источника. Но дело не столько в том что противоположности переходят друг в друга – это всего лишь закон вечно изменяющегося, вечно «текущего» мира Достоевского. Но самим *условием бытия* определенного состояния души является существование его прямой противоположности. И речь скорее идет не об абстрактном наличии контрастного состояния в качестве семантического фона, и не об уловке автора, когда основной мотив оттеняется его отрицанием, а о недвусмысленном утверждении фундаментальной зависимости между двумя полюсами чувств, состояний и убеждений. Чистая вера Алеши нуждается в неверии Ивана так же как любовь Грушеньки к Дмитрию немислима без ненависти к нему Катерины, а святость старца Зосимы – без греховности окружающего мира (который наиболее ярко представляет Федор Павлович).

Но окончательное разрешение этого множества идейных противостояний, конфликтов содержаний и трагедий внутреннего разлада лежит, конечно же, за пределами самого текста романа. Читатель Достоевского редко бывает сторонним наблюдателем происходящего действия. По необходимости, он - действующее лицо в каждой сцене, и лицо с особыми правами. И потому финальный исход конфликта остается отчасти на совести читателя. Очевидно недостаточно того, что автор-повествователь и его изначальные «исторические» замыслы в отношении героев отходят на задний план при требовательном осмыслении текста, высвобождая жизненно-необходимый простор для толкования – о чем было сказано в самом начале этой работы. Требуется большее. С таким трудом отвоеванное у автора смысловое пространство всегда вновь грозит затянуться пленкой привычного восприятия. Текст Достоевского требует себе читателя в полном смысле *ищущего*, т.е., не признающего непреложных истин и простых путей, рискующего потеряться в «демоническом» сплетении характеров и мотивов, сюжетов и идей, и тем не менее дерзающего «править» автора своим собственным восприятием написанного, диктовать ему своё решение конфликта и свой личный выбор. Только *такой* читатель уверенно войдет в мир Достоевского.



1999-2000