

ЗА „ЗАГАДЪЧНАТА“ СЦЕНИЧНОСТ НА РОМАНА „БРАТЯ КАРАМАЗОВИ“

ГЕОРГИ ВЕЛЕВ

„На това ще отговаря вече съвсем определено: изяхах тези безплодни слова и скъпоценното време, първо, от учтивост и, второ, от хитрост: сиреч предупредил съм все пак предварително за някои неща.“

Из предисловието към романа „Братя Карамазови“

„Като помисля, че единичък миг
дели смъртта от радостното детство,
че тук като на сцена лик след лик
се нижат, гаснат в звездното вълшебство.“

Из 15-ти сонет на Уилям Шекспир

Тези редове от един от най-хубавите Шекспирови сонети въпреки могъщата си поетичност звучат и отчайващо жестоко. И къде другаде, ако не в тях, се ражда моралната свобода на героите на Шекспир и бунтовното „всичко е позволено“ на Достоевски. Но това е само едната страна на защитната реакция на земния човек срещу мъчителната безкрайност на вселената, другата се крие зад думите „като на сцена“. Защото сцената, театърът правят възможно творческото разиграване и разтегляне на „едничкия миг“.

Разбира се, възгледът за света като за сцена и театър и конкретното му избразяване в творчеството на Шекспир и Достоевски е колкото стар, толкова и сложен. Но при Достоевски той е още по-труден, защото, за разлика от драматурга Шекспир, гениалният руски писател пише разкази, повести и романи. Наистина още в самото начало на творческия си път в писмо до брат си Михаил той споделя: „Да се пишат драми, ех, братко. За това са нужни години труд и спокойствие, особено за мене.“¹

А в края на живота си пред А. С. Суворин Достоевски разкрива сложното си отношение към драмата: „Аз имам някакъв предразсъдък към драмата. Белински казваше, че истинският драматург започва да пише още двайсетгодишен. Това ми заседна в главата. И аз все не се осмелявах. Впрочем, това лято замислям да драматизирам един епизод от „Карамазови“.“² Това признание Достоевски прави по повод упреците на А. С. Суворин, че не пише драми, когато в романите му присъствуват драматургически елементи, които на сцената могат да произведат потресаващо впечатление. Следвайки тази логика, не един опитен литератор е търсил да разкрие връзката между произведенията на Достоевски и драмата: като се започне

¹ Ф. М. Достоевский. Пол. собр. соч. Т. 28—I. Л., 1985, с. 108.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1964, с. 419.

от Белински, който пръв свързва думите „трагедия“ и „драма“, с творчеството на Достоевски, и се стигне до съвременните изследователи като В. Кирпотин и Г. Фридендер. За Мережковски драматургичността на Достоевски се заключава в необичайно остра борба между героите: „Отчитайки преобладаването на героическа борба, главните произведения на Достоевски по същността си изобщо не са романи, не са епос, а трагедии.“³

Тезата за роман-трагедия се доразвива от Вяч. Иванов, а Л. Гросман обобщава: „Творчеството на Достоевски в своето цяло представлява философска драма.“⁴

Изхождайки от постановката, че идейната същност на прозата на Достоевски е твърде близка до тази на драматургията, се търсят и формални признаци, типични за драмата. За сценичност и драматургичност на произведенията на Достоевски говорят не само театрални дейци като Станиславски, Олга Книпер-Чехова, Немирович-Данченко, но и литератори като Т. Ман: „Епичните паметници, издигнати от Достоевски — „Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Бесове“, „Братя Карамазови“ (впрочем това не са епични творби, а грандиозни драми, изградени почти изцяло сценично (к. м. — Г. В.), в които действието, разкриващо най-съкровените дълбини на човешката душа и разкриващо се често само в рамките на няколко дни, се разкрива в свръхреалистични и трескави диалози.“⁵

Но колкото и далеч да отива тезата за драматургичността на произведенията на Достоевски, това се прави единствено за по-голяма нагледност, за яснота. В края на краищата, въпреки че може и да приличат на драми, това са си все пак разкази, повести и романи и никой не може да го отрече. В потвърждение можем да изтъкнем и, общо взето, неуспешното претворяване на Достоевски на сцената, особено на „Братя Карамазови“ — произведението, върху което са правени най-много театрални опити. Съвременник на неуспешна постановка е бил още Л. Н. Толстой: „Аз съм чел „Братя Карамазови“, ето какво поставят в Художествения театър. Направо нехудожествено! Действащите лица винаги правят не това, което са длъжни да правят.“⁶

Трудността в театралния вариант идва не само от това, че „Братя Карамазови“ е най-зрялото произведение на Достоевски (Л. Гросман го нарича роман-синтез: „Това е роман-синтез, правещ равни сметка на цялата дейност на писателя, в който той се стреми да обхване всички свои заветни мисли.“⁷), но и от „загадъчната сценичност“ на Достоевски по израза на Б. Н. Любимов. В курса си от лекции „О сценичности произведението на Достоевски“ Любимов пише: „За проникването на произведенията на Достоевски в репертоара на театрите е способствувала загадъчната сценичност на повествованието му, отбелязвана от изследователите нееднократно, макар и разкривана невинаги доказателствено.“⁸ Но за съжаление Любимов, вместо да се насочи към „загадъчната сценичност“, тръгва по утъпкания път и започва да търси драматургични елементи като диалог, действие, сценичен език. . Нека се опитаме да избегнем тази грешка, като започнем нашето изследване с конкретен пример — едно вплетено в романа почти театрално действие. При това ще се помъчим да разгледаме не неговата сценична, а философско-идейната му страна.

Досега изследователите на романа все още не са посочили как Альоша успява да отгатне, че е възможно Иван да е замесен в убийството на Фьодор Павлович. Естествено узнаването е резултат на продължително натрупване на впечатления и размишления около кошмарното убийство на баща им, но самото разгадаване става изведнъж като проблисък на мълния, който разкрива зловещата истина. И

³ Д. С. Мережковски й. Полн. собр. соч. Т. 10. Петербург, 1914, 94—95.

⁴ Творчество Достоевского. Сб. статей и материалов. Одесса, 1921, с. 83.

⁵ Т. Ман. Литературна есеистика, Т. 2, С. 1976, с. 473.

⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 35. М., ГИХЛ, 1950, с. 249—250.

⁷ Л. Гросман. Достоевский. М., 1965, с. 552.

⁸ Б. Н. Любимов. О сценичности произведений Достоевского. М, 1981, с. 10.

само тази категоричност и недвусмисленост на откритието дава правото на Альоша да изрече пред Иван своето знаменито „не ти, не ти“, с което уличава гузната му съвест. Цялостното осъзнаване на потенциалната вина на Иван се случва в къщата на щабскапитан Снегирьов, когато момчетата и Альоша са на гости на умираещия Илюша. За да разведри атмосферата, Коля Красоткин разказва весели анекдотчетата от своите лудории. Альоша не е весел, но все пак се радва, че успява най-накрая да постигне целта си, като сдобри Илюша и Коля. Идва ред на историята с гъската и загрижен, че Альоша може да го вземе за лекомислен дърдорко, Коля пита: „... вие май благоволявате да се смеете, Карамазов?“

— Не, пази боже, слушам ви внимателно — обади се *най-простодушно* (к. м. — Г. В.) Альоша и мнителният Коля мигом се ободри.⁹

Нека цитираме думите на Коля: „Та бях почнал за гъската. Обръщам се аз към този глупак и му отговарям: „Мисля за какво мисли гъската.“ Той ме гледа съвсем тъпо: „А за какво, казва, мисли гъската?“ — „Ето виждаш ли, казвам, там стои една талига с овес. Овесът се сипе от чувала, а гъската е протегнала врат чак под колелото и кълве зърната, виждаш ли?“ — „Виждам много добре, казва.“ — „Е, казвам, ако същата талига сега мъничко се побутне напред — колелото ще ѝ пререже ли врата, или не?“ — „Всякак, казва, ще го пререже“ — и се хили до ушите, целият се разтопи. — „Тогавата да вървим, казвам, мой човек, хайде.“ — „Хайде, казва.“ Много-много не се помайвахме: той незабелязано се промъкна до юздите, пък аз отстрани, за да насоча гъската. А селякът в това време се беше зазяпал, говореше с някого, та не стана нужда и да я насочвам: гъската и без това си беше протегнала шията към овеса под талигата, точно под колелото. Аз смигнах на онзи, той потегли и прр-ас, прережа ѝ врата на две!“ (с. 576).

Но този разказ е не само анекдот, а историята на една образцово реализирана инсинуация, при която главният виновник не може да бъде наказан. И наистина мировият съдия, който разглежда делото, осъжда глупавия момък да заплати една рубла, а на Коля прави само забележка. Но простият изпълнител чувства цялата неправда на присъдата: „Не съм аз, вика, той, той ме подучи“ — и ме сочи мене. Аз отговарям с пълно хладнокръвие, че изобщо не съм го учил, че само съм изразил основната мисъл и съм говорил единствено в проект.“ (576).

Аналогията в отношенията на Коля Красоткин и глупавия момък, от една страна, и, от друга — на Иван и Смердяков, е изключителна. На първо място, тя е в това, че на изпълнителите и в двата случая се предлага готов проект за действие; Смердяков достига до формулата „Всичко е позволено“ с помощта на Иван, но това е само философската основа на проекта. Конкретният план Иван ще изложи неволно при скандала, когато Митя рита по лицето Фьодор Павлович и крещи: „Ако не съм го убил, друг път ще дойда и ще го убия. Няма да го увардите!“ (147). Тогавата, шепнейки злобно, Иван казва: „Един гад ще изяде друга гадина, така им се пада и на двамата.“

Альоша изтръпна.

— Аз, разбира се, няма да позволя да се извърши убийство, както не позволях и сега.“ (148). В този момент Смердяков изнася късчетата от разтрошената ваза, но явно чува думите и ги приема като план за действие, защото на следващия ден ще започне да го уговаря да замине за Чермашня. Отпътуването на Иван той възприема като мълчаливо одобрение на вчерашния план и оттук нататък, за разлика от глупчото на Коля, който до края остава прост изпълнител, Смердяков поема инициативата в свои ръце, но въпреки това постоянно ще се ръководи от Ивановата формула „Всичко е позволено“. А при третата им, последна среща, Смердяков направо ще заяви: „Вие го убихте и вие сте главният убиец, пък аз бях само вашият помощник, слуга, Личарда верни, и по ваше нареждане извърших тази работа.“

⁹ Ф. М. Достоевски. Собр. съч. Т. 9. С., 1984, с. 575. Всички следващи цитати от романа са по това издание, а където сметнем за нужно, ще използваме оригинален текст от изданието. Ф. М. Достоевски. Братя Карамазови. М. 1985.

(654). И за да няма никакво съмнение, че между глупавия момък и Смердяков съществува аналогия, в оригинала речта на двамата стилистично е обогатена с особената дума „беспременно“.

Альоша, който е твърдо убеден, че не Митя е убил баща им, сега изведнъж разбира механизма на семейната драма и невероятните, достигащи до умопомрачение, страдания на брата Иван. Достоевски ни е оставил само едно-две деликатни, но категорични указания, че Альоша току-що е узнал страшната тайна. В противовес на простодушното си държание в началото на историята с гъската, сега той е вгълбено замислен: „... а междувременно Альоша беше мълчал през цялото време на разказа и остана сериозен. . .“ (577). Невниманието му към продължилия разговор е необичайно и пропускателните шапки за брака на Колбасников и спора за основателите на Троя. Мълчанието му е така дълго, че започва да буди безпокойство: „Но Альоша все мълчеше и продължаваше да е сериозен. Ако беше казал сега нещо, щеше да сложи край, но Альоша все мълчеше, а „мълчанието му може би е презрително“, и Коля съвсем се нервира.“ (578).

Така чрез инсценировката на престъплението, при което се вижда, че истинският виновник може да стои настрана от събитията, Альоша разбира, че е възможно Иван да е философски убиец на баща им. Използуването на този похват за узнаване на тайната на престъплението не само напомня устроеното от Хамлет театрално престъпление, но почти буквалното му копиране ни кара да мислим, че в случая Достоевски умишлено е следвал Шекспир. Но тук има и една твърде съществена разлика: Хамлет устройва истинско театрално представление с актьори професионалисти, докато Достоевски използва за актьори самите си герои. И въпросът опира не само до външната страна, а до идеологическата концепция. Докато Шекспир схваща живота като сцена („че тук като на сцена“), Достоевски драстично смъква сцената сред самия живот и без всякакви декори приравнява живота с един грандиозен театър. Малко преди епизода с гъската на опасенията на младия си приятел Коля, че е смешно да се играе с децата, Альоша отвръща: „А вие разсъждавате тъй — усмихна се Альоша, — на театър например ходят възрастните, но в театъра също се представят приключения на всякакви герои, понякога също с разбойници и с война — че мигар това не е същото, разбира се, по своему? А играта на война сред младите хора в рекреационния период или пък на разбойници — та това също е изкуство, което се заражда, заражда се потребност от изкуство в младата душа и тези игри понякога дори се съчиняват по-своято, отколкото представленията в театъра, само с тази разлика, че в театъра отивате да гледате актьори, а тук младите сами са актьори“ (564).

Но ако Достоевски е такъв горещ привърженик на възгледа, че животът се слива с театъра, защо открито не го афишира? А всъщност не е ли точно така, не говорят ли всички герои от „Братя Карамазови“ за театър?

Иван: „Пък и твърде скъпо е оценена хармонията, хич не е за нашата кесия да плащаме толкова за вход. И затова бързам да върна входния си билет“ (259); Митя: „Първата половина я разбираш: това е драма и тя стана там. А втората половина е трагедия и ще стане тук“ (122); Фьодор Павлович: „Виждате пред себе си един шут, един истински шут! Така ви се и представям“ (42); Хохлакова: „И там сега, в гостната, тази трагедия, която не мога да понеса, не мога, предварително ви заявявам, че не мога. Може би комедия, а не трагедия“ (190); Снегирьов: „В такъв случай, ето ви стол, благоволете да заемете мястото си. В древните комедии така се е казвало“ (209); Дяволът: „Хората вземат цялата тази комедия за нещо сериозно, независимо от целия си безспорен ум. В това им е трагедията. Е, и страдат, разбира се, но. . . все пак поне живеят, живеят реално, а не фантастично: защото именно страданието е животът“ (674).

Изброяването на подобни изказвания може да продължи още произволно дълго, но то нищо не доказва, а само подказва, че темата за театъра е особено актуална за романа. На въпроса, защо (въпреки пристрастието на всички герои да оценя-

ват живота с театрални понятия; въпреки трескавите диалози и монолози, произнесени почти като на сцена; въпреки почти готовите театрални епизоди като този с гъската и още много други, на някои от които ще се спрем по-надолу; въпреки че действието се развива съвсем по театралному, в рамките на 5—6 обхванати дена, в две-три гостни и в колпорите на Снегиръв и Смердяков) сценичността на романа не става по-ясна, а си остава по-прежнему „загадъчна“, можем да отговорим така: Целият роман ни кара да мислим, че Достоевски умишлено и по всякакъв начин се е стремил да потули и приглуши възгледа си. Явно, гениалният руски писател си е поставил непосилно амбициозната задача да претвори живота в спектакъл, но спектакъл толкова съвършен, че въпреки цялата си театралност напълно да се разтвори в живота, без да остави следа от идейната си преднамереност. Най-голямото доказателство, че Достоевски е успял, е в това, че въпреки че „Братя Карамазови“ повече от век е световен център на внимание (по изрза на един близък приятел на пишещия тези редове — „най-четената книга след Библията“), почитателите на романа не можаха да кажат за театралната основа на творбата нищо повече от „загадъчна сценичност“. По този повод най-уместно е отново да цитираме думите на дявола: „Хората вземат цялата тази комедия за нещо сериозно, независимо от целия си безспорен ум. В това им е и трагедията.“

Разбира се, „Братя Карамазови“ не е само комедия, а с гениална вещина и лекота се сплавя в хармонично единство епичната антитеза: трагедия—комедия; реалното с фантастичното; безизходно сериозното с безметежно игровото. С това си обясняваме и така нареченото демонично (по-точно е да се каже естетическо) пристрастие на Достоевски към рулетката, която, от една страна, е ефирна игра, а, от друга, нещо отчайващо сериозно, което го е принуждавало да пише унижителни писма до Аполинария Суслова¹⁰, а сериозните немски хотелиери да го държат на гол чай. В посоченото писмо Достоевски споделя с бившата си приятелка, че за да не се унижава с нищетата си пред омразните му бюргери, по обяд е излизал от хотела, давайки си вид, че отива някъде да обядва. А дали в хотела не са разбирали и не са се присмивали на играта на странния русин. Сигурно! Но в такъв случай значи и тези мъртви за всичко друго освен за парата същества не са загубили усещането си за игра: „Но защо у всеки човек може да се открие актьор, който зад привидно евтините роли в края на краищата играе театъра на собствения си живот? И каква е тази игра? — по принуда или по собствено желание; користо измамна или прелестно наивна; какво носи тя: горчиво познание или наслада? удължава или съкращаваща мига; унижава или извисява? Да, ясно е, че и двете страни на дилемите, макар и взаимно изключващи се, са верни. Тогава животът театър ли е? — разбира се, че не! — щом хората плачат с истински сълзи, с които е пропита цялата земя от кората до центъра. Но, чакай, да допуснем, че паралелно със земята на друга планета има същества, подобни на нас. Как живеят те? — в безметежна радост или ще плачат и те със сълзи, подобни на нашите? Абсурд! — без сълзи е жестоко, невъзможно; те ще бъдат херувимчета, глупаци. Ерго: животът е невъзможен без сълзи — това е ясно и категорично! Но защо, о боже, сълзите им ще бъдат съвсем като нашите, дори и децата им (и то най-вече) са длъжни да плачат. Това е жестокото, това е непоносимото! Та тогава сълзите ни са смешни, щом са пролетели по принуда, по предварително заложили правила. Ето го театъра, ето я комедията, която ние играем с истински сълзи. Но въпреки сълзите, които са си наши, земни и затова безценни, всичко е театър и тук няма място за хленчене, защото това е велико, възвишено! Ако разгадае сценария, човек ще бъде безсмъртен, ще стане господар на мирозданието. Ура!

В едно Шекспир не е прав — няма никаква сцена. Но колко е велик! — Разби театъра, като вкара театър в театъра и приближи сцената до спалнята. Дали ще успее някога като Сервантес да превърна цялата ни грешна земя в сцена. Но при

¹⁰ Ф. М. Достоевски й. Пол. собр. соч. Т. 28 — П. Л., 1985, 129—130.

него това е явно, а то не трябва да се разбира, иначе отново сцена, с която трябва да се боря, защото пак ще кажат — метафора, преувеличено, измислица, лъжа.

И все пак, стари приятелю, защо не можеш да понесаш сериозни муцуни? А до довечера, дори и да съм получил пари, сигурно ще имам нов припадък. Но хората ще се обидят, ако това се случи в парка, тук и дърветата са сериозни.“

* * *

Всеизвестно е как 46-годишният, тежко болен, затънал в дългове и нагърбен с „проклетите въпроси“ Достоевски разрешава привидно неосъществимото си желание да се ожени за 20-годишната Ана Григориевна Сниткина. Вместо да ѝ направи директно предложение, той я замесва в един набързо съчинен литературен сюжет, като я поставя на мястото на млада, симпатична, добре възпитана девойка, която трябва да реши дали да се омъжи за възрастен несретник, самотен и страдащ от неизлечима болест, но талантлив художник. Поставена на сцената, Ана Григориевна е ввлечена в играта, но към края се досеща, че декорите са фалшиви, че от предложението ѝ роля зависи бъдещата ѝ съдба, и тя казва, че непременно би приела предложението му. Миг след това тя вече може да се поздравя като годеница на Достоевски. След време на въпроса на Ана Григориевна защо не ѝ е направил пряко предложение, той отвърща: „Възрастен грозен мъж, който прави предложение на младо момиче и не среща взаимност, може да изглежда смешен, а пък аз не исках да съм смешен в твоите очи. Ами ако на предложението ми ти отвърнеш, че обичаш друг?“¹¹

Припомняме този съдбоносен епизод от биографията на Достоевски, за да покажем как чрез театъра могат да се разрешат привидно абсурдни въпроси и задачи и още, за да разкрнем механизма за реализацията на постановката: живот—театър, театър—живот. В „Братя Карамазови“ има едно изумително по съвършенство превъплъщение на тази теза, при което Фьодор Павлович превръща с настървение живота в театър и театъра в живот.

Още в самото начало на романа става ясно, че бащата Фьодор Павлович Карамазов е неоправим индивидуалист и егоист. В задоволяването на собствените си стремежи и страсти той отдавна е прехвърлил всякакви граници, но: „В последно време той някак подпухна, някак почна да губи равновесие, самоконтрол, изпадна дори в някакво лекомислие, започваше с едно и свършваше с друго, стана някак разпилян и все по-често се напиваше...“ (24). А в моменти на пиянство изпитва „...духовен страх и нравствен потрес, който, така да се каже, дори физически отекваше в душата му“ (98).

Назряващата криза у Фьодор Павлович е свързана с неразрешимата дилема, дошла със самия му начин на живот: от една страна, не може да се откаже от злобно-сладострастните си набези, а, от друга, не може да понесе справедливо заслужената самота, защото по инстинкт се нахвърля и върху себе си. Естествено той не изпитва раскаяние, а само простодушно желание да бъде приет от хората такъв, какъвто е, така, както го приема Григорий Василиевич. С тази болка и надежда се изправя Фьодор Павлович пред Зосима. Но да му каже: „Аз съм злобен индивидуалист и без съмнение такъв ще си остана, моля Ви се, помогнете ми!“ — е някак невъзможно и нелепо, пък и би свидетелствувало за слабост на жизнената му позиция. Вместо това той разиграва театър, в който за себе си запазва ролята на шута, чрез която свободно ще може да изложи абсурдната си позиция: „Виждате пред себе си един шут, един истински шут! Така ви се и представям! (42), а на Зосима предлага ролята на съдия, който трябва да разбере скрития смисъл на думите му (ако старецът не на досети, че не могат да разговарят пряко, що за мъдрец е тогава?). Все пак, за да подскаже на Зосима, че тук ще трябва въображение, Фьодор Павлович разказва

¹¹ А. Г. Достоевска. Спомени. С. 1982, с. 71.

историйките за глупавия полицейски и себелюбивото влиятелно лице, които поради липса на усет за игра възприемат думите му буквално. След старателната подготовка Фьодор Павлович предлага на Зосима привидно безсмисления анекдот за Дидерот, с когото той напълно се отъждествява: „Аз, ваше преподобие, съм като философа Дидерот“ (43). За разлика от тукашните помешчици, Фьодор Павлович съвсем правилно преценява: „Те всички и досега са убедени, че безбожникът Дидерот е ходил при митрополит Платон да спори за бога. . .“ (44). Всъщност в интерпретацията на Фьодор Павлович Дидерот, отивайки при митрополит Платон, явно съзнава безсмислеността на спора (що за духовник би бил митрополитът, ако приеме тезата му?), а застава пред него, измъчван от безплодното си неверие. И именно неудовлетвореността му, че не постига желаните цели, го пречупва и Дидерот изведнъж приема бога. Но що за безбожник е бил философът, ако така лесно приема бога? Фьодор Павлович проникателно открива фалша: „Щял живот съм предчувствувал, че не е истина!“ (44) и с това показва, че Дидерот е търсил при митрополита не бога, а успокоение. А не е ли в същото положение и Фьодор Павлович, който започва да страда от зловния си индивидуализъм и се стреми към такъв подход, който би примирал индивидуализма му с останалите хора, с религията?

И когато атмосферата в скита взривоопасно се нажежава от дръзкото и безсрамно дърдорене на стария шут, противно на очакванията, Зосима с усмивка се включва в играта. Зад безцеремонното държание той прозира измъчващата Фьодор Павлович дилема и с думите „имаме достатъчно ум“ (46) признава уметото ѝ драматизиране. Изкусната игра на партньора му доставя удоволствие и старецът дори го насърчава да разгърне докрай представлението: „Не се притеснявайте, чувствувайте се съвсем като у дома си. И най-важното, не се срамувайте толкова от самия себе си. . .“ (45).

Този призив Фьодор Павлович схваща като надежда, че въпросът му може да се уреди по подобие на евтино примирие на Дидерот и сега вече заиграва патетично: „Учителю! — И той изведнъж падна на колене. — Какво да направя, за да наследя вечен живот? — Мъчно беше и сега да се разбере: дали се шегува, или наистина беше изпаднал в такова умиление?“ (к. м. — Г. В.) (46). Но освен похвала за качествения театър Зосима не може да каже нищо успокоително на стария лъжец. Разбрал, че в главното е ударил на камък, че е невъзможно да бъдат различени последствията на зловния индивидуализъм, Фьодор Павлович бие отбой и оставя на сцената само глупавия шут: „Фьодор Павлович се разпали патетично, *макар да беше съвсем ясно за всички*, (к. м. — Г. В.) че пак се преструва“ (47). В случай на успех Фьодор Павлович би изоставил шутовското си прикритие и от все сърце би приел благословията на Зосима. Но сега не му остава нищо друго, освен да спаси честта си и да обърне всичко на зловната шега. Все пак проникателният старец го разбира и напуска скита с весело лице, защото за сетен път се уверява, че злото не е всеилно.

Спуска се завесата на вметнатото театрално представление. Но то не е безрезултатно: на сцената Фьодор Павлович загубва илюзиите си, че може да се добри с хората. От този момент нататък му става ясно, че всяка надежда за опрощение на греховете му е проява на слабост и малодушие, че животът има смисъл само по логиката на зловната, наглостта и безпределния егоизъм.

Ние ще пропуснем последвалите сцени, в които се утвърждава като рицар на безчестието, и ще се спрем на една нова театрална постановка на Фьодор Павлович, чрез която ще се постарее да спечели съмишленик за своята кауза. Театърът в случая трябва да рязчупи изолацията и да го въведе в живота, защото да имаш съмишленик, това означава да действуваш, да се бориш, да живееш с увереността, че си прав. А да имаш под своето знаме такъв учен младеж като Иван Фьодорович е не само примамливо, но и показателно. С пристигането на Иван между баща и син се установяват най-дружески отношения. Разбира се, не всичко тръгва така гладко, както в началото, но в манастира изведнъж (когато стават ясни схващанията на

Иван: ако няма бог и безсмъртие, антропофагията, злодейството са най-умното поведение) се оказва, че идейната близост между двамата е неочаквано голяма. А непосредствено след връщането от манастира Иван категорично заявява: „Не, няма бог“, „Няма и безсмъртие“ (141). Но тогава по логиката на Иван в света трябва да царства антропофагията с нейното „всичко е позволено“. Фьодор Павлович навява маската на безламетно пиянство и се впуска в една от злоещите си роли, за да примаме Иван към себе си и да го подтикне към дела: „Ух, боли ме главата. Прибери коняка, Иване, трети път ти казвам. — Той се замисли и *изведнъж хитро и продължително се усмихна*“ (к. м. — Г. В.) (143). Ето това е началният момент на играта.

Под прикритието на конячеца Фьодор Павлович ще се опита да обясни и наложи на Иван ядрото на своята философия: не само човешките, но и семейните отношения нямат никакво значение за умния и храбър егоист. Ето ти и нагледен пример: сега пред теб ще стъпча милото си синче Алексейчик и ще поразмърдам праха на вашата майчица. Ако ти не си дърдорко и държиш на думата си, ще ме разбереш и после славно ще си живеем, а за начало ти обещavam босонога селска мома — просто пръстите си да оближеш. От тебе нищо не искам: само мълчи и гледай: „Чакай. . . слушай, Альошка, твоята майка, покойницата, аз винаги я учудвах, само че по друг начин“ (144).

В цитираното изречение има едно много интересно двойно обръщение, в което „Чакай“ е адресирано само към Иван, и обръщайки се към Альоша: „Слушай, Альошка“, Фьодор Павлович пристъпва към действие. Но още в началото татето залага и клопка-изпитание към по-големия си син: Иван трябва да си трае, че майката на Альоша е и негова майка, т. е. да се отрече от паметта към собствената си майка. Иван не поправя уж неволната грешка и Фьодор Павлович обнадеждено продължава. Набрал смелост от мълчанието на Иван, той нарича покойната си съпруга „овца“ за това, че се е постарала да запази семейната чест на мъжа си пред наглия ухажор Билявски, който публично му удря шамар. Това е още едно подсещане към Иван: „Не трябва да бъдеш такава овца като майка си!“ Хищнизиращият Альоша не може да се обади, а Иван отново не прекъсва спомените на баща си и вече нищо не пречи на Фьодор Павлович да разкаже особено циничния епизод за заплюването на иконата.

Едва когато Альоша е повален в истерични конвулсии на пода, Иван прекратява подлото си мълчание и „С неудържимо гневно презрение“ (145) (може би и към себе си) се застъпва за брат си и не се отрича от паметта към майка си. И ако театралната режисура и игра на Фьодор Павлович не беше толкова виртуозна, Иван вероятно би го заритал по лицето минути преди това да стори Митя. Но Фьодор Павлович отново оставя на сцената само маската на мъртво пияния шут: „Тя да не би. . . Ах, дявол го взел! Та тя наистина е и твоя! Ах, дявол го взел! Е, братко, такава помрачение никога не беше ми се случвало, извинявай, пък аз смислех, Иване. . . (за нас вече е ясно какво е имал на ум — б. м., Г. В.) Хе, хе, хе! — Той се спря. Дълга, пиянска, полубезсмислена усмивка разкриви лицето му“ (145). Това е краят на играта. Не успял да превърне Иван в идеологически съмишленик, Фьодор Павлович остава свършено самотен.

Казахме вече, че Ивановото мълчание още от самото начало, когато Фьодор Павлович уж случайно бърка, е непочтително и подло. То е такава, независимо от това, дали баща му греша неволно, или разиграва театър. Една от двете главни причини Иван да слуша с внимание, независимо от всички морални измерения, е любовитството да види приземена изведената чрез мисълта идея „Всичко е позволено“. А другата — колебанието дали Фьодор Павлович го счита способен на безкрайната мерзост да се отрече от брат и майка, или става въпрос за пиянско изкуфяване. В последния случай всички думи на баща му могат да се впишат в сметката на безсмислеността и случаят да бъде приключен, но старият Карамазов разиграва театър и за това има доказателства. Те се крият в подробностите на разказа за поругаването

на иконата. Достоевски е обозначил съвсем еднозначно времето, по което се ра-вива тази случка: „Веднъж само, още първата година: (к. м. — Г. В.) тогава тя много се молеше, особено Богородичните празници спазваше и ме пѣдеше тогава в кабинета“ (к. м. — Г. В.) (145).

Нека направим следните съставки: от показанията на Херценщубе пред са-да се разбира, че Миусов отвежда със себе си четиригодишния Митя едва няколко дни след запознаването на добрия доктор с клетото момче, а тогава е лято: „... ко-гато тичаше по земята без обуиенца и с панталонки с една презрамка. . .“ (к. м. — Г. В.) (709). Отървал се от първородния си син: „Съвсем скоро (к. м. — Г. В.), след като се освободи от четиригодишния Митя, Фьодор Павлович се ожени втори път“ (13). Оттук разбираме, че Фьодор Павлович се жени за София Ивановна някъде през есента. „Тя роди обаче на Фьодор Павлович двама снове, Иван и Алексей, първия — в първата година на брака, а втория — три години след това“ (14). Тъй като разликата във възрастта между Митя и Иван е по-малка от пет години: „брат му Иван караше двадесет и четири, а най-големият им брат Дмитрий — двадесет и осем“ (19), а Миусов отвежда през лятото четиригодишния Митя, то значи, че Иван също е роден през лятото, по всяка вероятност през юли, защото по време на Бого-родичните празници (които по православния календар са постоянни и се чествуват винаги от 15. VIII до 1. IX) София Ивановна пѣди съпруга си в кабинета му.

Но в такъв случай на фона на другите подробности, които си спомня: 1) че за-плюва иконата точно през първата година от брака; 2) че събитие то се случва точно по Богородичните празници; 3) че точно тогава са го пѣдили в кабинета; 4) че съв-сем точно идентифицира иконата, защото малко по-късно ще каже на Альоша: „Ико-ничката на Света Богородица, за която разправях одеде, си я вземи за тебе“ (149), излиза, че Фьодор Павлович разиграва зловец театър, като се преструва, че е за-бравил, че втората му съпруга е майка не само на Альоша, но и на Иван.

Нека в ущѣрб на нашата теза се изразим образно, макар че по-вероятно да е било буквално тъй, както ще го напишем: люлката на Иван е била под иконата, която Фьодор Павлович заплюва. И това много добре знаят и двамата: Фьодор Па-влович, който ясно си спомня всички подробности, и Иван, който още от майка си е свикнал да свързва рождения си ден с идващите наскоро след това Богородични празници. Това слага край на Ивановите колебания дали баща му не греши неволно и той защитава паметта на майка си, въпреки че се проявява като логически и идей-но недисциплиниран, изневерявайки на формулата си: „Всичко е позволено“.

Но сценката, разиграна от баща му, е само първото раздрусване на дървото, само първи опит да се принуди Иван да постъпва според думите си. И действително, когато на следващия ден Смердяков го поставя в аналогична ситуация, разширя-вайки обсега на мисълта на Фьодор Павлович — глупаво е да се уважават брат и майка, — като добавя и баща, Иван мълчаливо ще даде съгласие за интригите на лакея. Тук трябва да уточним, че Смердяков се проявява като добър ученик на Фьодор Павлович, разигравайки пред Иван същия театър, със същите елементи: престорено простодушие (с мнимите припадъци); разпалване на дълбоко зачудване и любопит-ство у Иван (дали е възможно да му пробутват подобна мерзост или просто така му се струва вследствие болезнено въображение — явния намек за коварен план сре-щу баща му). Но сходството в играта на Фьодор Павлович и Смердяков (който теа-трално намига с лявото око на Иван) — примижи и ти като мен и гледай какво ще стане) съвсем не е случайно, защото лакеят подслушва разговора между стария Карамазов, Альоша и Иван. Че Смердяков подслушва, се разбира от излиянията му пред Мария Кондратиевна: „Руският народ трябва да се бие, както правилно каза вчера Фьодор Павлович, макар че е луд с все децата си“ (237). А тази реплика Фьодор Павлович произнася едва след като с ругатни посочва вратата на Смердяков и Григорий.

Впрочем с името на Смердяков е свързан още един театрален етиод на Фьодор Павлович, в който той се преструва, че е забравил много важни обстоятелства, свър-

зани със синовете си. Но преди да се спрем на него, ще разгледаме доказателствата, че Смердяков е извънбрачен син на Фьодор Павлович, защото такива наистина има, и адвокатът Фетиукович неслучайно в защитната си реч казва за Смердяков: „Смятайки се сам (и за това има факти) (к. м. — Г. В.) за незаконен син на Фьодор Павлович . . .“ (778).

Доказателство за похищаването на юродивата Лизавета от Фьодор Павлович може да се извлече от онази септемврийска нощ, когато пийналите господа се връщат от клуба: „ . . . през една септемврийска светла и топла нощ на пълнолуние. . .“ (к. м. — Г. В.). Близко до мостчето над вонящата рекичка, в една забутана уличка те срещат спящата в копривата Лизавета. За това мостче се споменава само сега и после в навечерието на убийството. Ако проследим пътя на затичалия се, обезумял от ревност Митя, ще разберем, че мостчето се намира твърде близо до къщата на Фьодор Павлович. Това мостче над хилавата рекичка по всяка вероятност е единственото в града или поне авторът е имал предвид едно и също мостче в двата случая. Потвърждение, че къщата на Фьодор Павлович се намира досами рекичката, са и думите на Смердяков: „ . . . опитайте тогава да кажете на тази планина, ъ, не в морето (щото оттук до морето е далече), но, да речем, в миризливата ни рекичка да иде, *ей тази, дето тече зад градината*.“ (к. м. — Г. В.) (137). Но в такъв случай излиза, че Лизавета е забелязана твърде близо до къщата на Фьодор Павлович.

След ексцентричните подмятания, сред които се открояват думите на Карамазов, че да се вземе спящата малоумна за жена е не само възможно, но и особено пикантно, тайфата се разотива, но после заклетият сладострастник се връща. Да я изнасили там, до плета, в копривата е опасно, защото малоумната може да се „размучи“, а и нощта е „светла“, в „пълнолуние“. Затова Фьодор Павлович я примамва (а да зачуди, да замае той умее: „Тя трябва да бъде учудена до възхищение, просто да я пониже, да се засрама, че в такава нищожество като нея се е влюбил такъв господар“ (144) и по глухата уличка след шутовското си любовно обяснение я привежда до дома си. Но не в къщата, защото черните коси на Смердяков са винаги „замърсени с пръст, с кал, със залепнали листенца, трески, талаш“ (102), а я замъква в банята в градината, която е и по-подходящо място за реализиране на ексцентричното му желание. Тук, в банята, Фьодор Павлович я прелъстява и след това проявява аргантна небрежност, като не заличава следите от пиянство си бесуване.

Освен непрякото доказателство, разбираемо от съдбовния стремеж на раждащата Лизавета да се добере до мястото на своето похищение, съществува и друго — пряко, което категорично показва, че гнусната драма през онази септемврийска нощ се е разиграла в банята на Фьодор Павлович. След девет месеца, през една топла майска нощ Григорий Василевич става свидетел на събитие, което по неговия собствена израз оставя „печат“ в душата му. В банята той заварва умиращата Лизавета и лежачото до нея току-що родено отроче. Изключително интересни са думите, следващи след описанието на тази сцена: „Във всичко това имаше едно особено обстоятелство, което дълбоко потресе Григорий, като затвърди у него окончателно едно неприятно и отвратително старо подозрение“ (102). Особеното обстоятелство без съмнение е разлязата се при раждането кръв, която му припомня кървавото петно, останало след онази септемврийска нощ. Именно това петно, заедно с плъзналата по-късно мъгла, че оскърбителят на Лизавета е Фьодор Павлович, събуждат у него „неприятното и отвратително подозрение“.

Верният и предан слуга обаче е образец на покорност пред съдбата. (Затова Григорий Василевич мрази първата си господарка, която „млати“ Фьодор Павлович, и се прекланя пред майката на Иван и Альоша заради феноменалната ѝ търпимост към безобразния съпруг.) В своята покорност Григорий Василевич достига до такъв момент, че всякакви въпроси, колебания и съмнения му стават органически противни. И когато във върното си служене се натъква на такъв факт, който неминуемо го кара да се пита и колебае за случилото се, Григорий решава да се избави от това, което е видял, не като се помъчи да разбере истината, а като се постарее

да забрави отвратителното си подозрение. По тази причина Григорий енергично се залавя да убеждава другите, а чрез тях и себе си, че оскърбителят на Смердливата е не друг, а „Карп с винта“. Но това, което вижда в банята, окончателно затвърдява старото подозрение, той променя отношението си към Лизавета и сега я нарича не „проклетница“, а „праведница“. „Божие дете-сираче на всички е свое, толкова повече на двама ни с тебе. Това ни го е изпратило нашето покойниче, а произхожда от бесов син и праведница.“ (к. м. — Г. В.) (105).

Нанесената от събдиането на мъчителните съмнения рана ще тлее в душата му и от покорност и вяност пред господаря той няма да направи тайната достояние на града, но веднъж в домашна обстановка, всесен от поведението на неблагодарника си възпитаник, ще каже: „Ти мигар си човек — току се обърна внезапно към Смердяков, — не си човек, ами си се пръкнал от банска хрчка, такъв си ти. . .“ (131). (В оригинала е казано: „ты из банной мокротой завелся“ (81)). Абсурдният израз „ты из банной мокротой завелся“ изисква специално внимание. В него има нещо, което го приближава към спецификата на фолклора, но това се отнася само до външната страна на тази причудлива образност. (Във фолклора чудеса могат да се случат от росата, сълзите или от жива вода и в никакъв случай от банската влага.) Свързаното с фолклора съзнание на Григорий Василиевич никога не би си позволило да използва един такъв образ, за да обиди паметта на почитаната от него „праведница“. Чрез извратеното използване на тази фолклорна конструкция Григорий Василиевич иска да отъждестви гнусните обстоятелства от онази септемврийска нощ с характера и държанието на Смердяков. Разбира се, този сложен образ не се ражда в момента на избухването, а явно е резултат на дълъг и мъчителен размисъл, в който намират място както дълбокото отвращение, така и робската покорност, която му пречи да изобличи открито господаря, та се получава мъглявото и двузначно „ты из банной мокроты завелся“.

Сега, след като разполагаме с доказателства, че Смердяков е незаконен син на Фьодор Павлович, вече можем да разобличим скрития му замисъл в невероятното, станало известно в целия град представление, което разыгрва пред Миусов. Нека си припомним, че Миусов, завръщайки се от Париж, с гняв научава, че племеникът му Митя е захвърлен в задния двор. Като преодолява отвращението си към злия шут, той се среща с него и без всякакви предисловия: „Направо му съобща (к. м. — Г. В.), че би желал да се заеме с възпитанието на детето“ (11). Тук е важно да отбележим, че в прибързаността си Миусов не оформя предложението си твърде прецизно, като не го конкретизира за Митя, а казва, че иска да се заеме с възпитанието на детето, без да уточнява името му.

Да, но точно тогава в задния двор на Фьодор Павлович има две деца: Митя и Павел (бъдещият Смердяков), тъй като Миусов отвежда Митя през лятото, а Смердяков е роден през май. (За да няма никакви съмнения, че Митя заминава през топлите летни месеци, Херценщубе освен босите крачка и гащичките с едно копче си спомня, че от състрадание му купува фунт лешници, които, както знаем, зреят през август.) Следователно двете деца прекарват няколко месеца под един покрив.

Изявявайки желание да се заеме с възпитанието на детето, Миусов остава смаян от държането на Фьодор Павлович: „... онзи известно време сякаш изобщо не разбирал за какво дете става дума и дори като да се зачудил, че има някъде в дома си малък син“ (11). Но Миусов не разбира, че Фьодор Павлович свързва неконкретизираното му предложение не с Митя, а със Смердяков. Защото да искаш син от ръцете на жив баща изглежда твърде смело и неправдоподобно и затова той възприема думите на Миусов като обвинение за злодейско отношение към Лизавета и наскоро родилото се пеленаче и благороден изблик на желание за незабавно преотстъпване на нежеланото от него бащинство. Да каже: „Да, преотстъпвам ви бебето“ — за Карамазов е, разбира се, твърде съблазнително, но правото да се разпорежда със съдбата на Павел автоматично означава, че е негов баща и с това би дал негласно

юридическо доказателство за престъплението си към Лизавета Смердливата. Хитрият играч е притиснат от обезпокояващо опасните си размишления по твърде актуалния въпрос за бащинството и той няма друг изход, освен да разпери ръце и да почне да се чуди, че има някъде в дома си малък син. Светкавично-съобразителната му реакция е още едно доказателство, че именно той е прелъстителят на Лизавета, защото, ако още в самото начало бе разбрал, че Миусов идва за първородния му син, Фьодор Павлович с радост би му го преотстъпил, както впрочем и постъпва след първоначалното недоразумение.

* * *

Дори моментното надникване зад кулисите на последния, любим роман на Достоевски е достатъчно, за да ни смае, защото (макар и само смътно) се разкриват очертанията на грандиозен и укрит от очите на читателя театър. В този смисъл изключително интересен е въпросът за ръкописите на „Братя Карамазови“, от които са съхранени само няколко страници, и то не от работните тетрадки, а редове, навърляни върху пликове и случайни листчета. При това Достоевски не е от писателите, които се отнасят небрежно към ръкописите си: „Ние имаме свидетелство, че Достоевски се е грижил и съхранявал своя архив по това време“ (има се предвид периодът след завръщането на Достоевски от продължителното му изгнание — б. м., Г. В.). Това са редове от предговора към „Описание рукописей Ф. М. Достоевского“, М., 1957, с. 4. Авторите му не си поставят за цел да дадат изчерпателен отговор на несъответствието между Достоевски — стопанина, и разсипника на собствения си архив, тъй като запазеното е наистина учудващо малко. В същия предговор е изразено и недоумение как оригиналите на „Братя Карамазови“ са се изплъзнали от грижливите ръце на Ана Григориевна, която още приживе на Достоевски осъзнава колосалната литературна ценност на архива му. Тази загадка не може да се обясни с охлаждането на Достоевски към собствения му архив или пък с невнимание на Ана Григориевна — та ръкописите на „Братя Карамазови“ са били твърде внушителни и по количество. Според нас в случая се натъкваме на категоричното нежелание на Достоевски тайният, укрит от читателя замисъл на „Братя Карамазови“ (а и не само на него) да бъде разгадан тъй евтино. По тази причина ръкописите на „Братя Карамазови“ са споделили участието на вариантите на „Идиот“ и „Бесове“. Всеки литератор с вълнение и болка си спомня онзи пасаж от спомените на Ана Григориевна, в който е описана сцената на изгарянето на „няколкото дебели топа изписани листове“, които биха се превърнали в светиня за всеки музей по света. Но ние няма защо да упрекваме Ана Григориевна, че не е проявила още по-голяма твърдост за оцеляването на ръкописите на „Идиот“ и „Бесове“ — Достоевски би си останал непреклонен при всички случаи. Смехотворно лековерно звучи предназначеният за Ана Григориевна и за публиката (Достоевски, следейки записките ѝ, нито за миг не е забравял, че в нейно лице има най-съвършения си, макар и любещ, шпионин) довод на Достоевски, че ръкописите могат да им предизвикат неприятности при преминаването на руската граница. Защото какво опасно може да има в ръкописите на вече публикуваните в реномирания „Русский вестник“ и станали достояние на цяла Русия произведения? А доказателство, че Достоевски е искал да запази от любопитни погледи своя маниер на работа, са самите изплъзнали се от огъня страници. Издателите на ръкописите на Достоевски твърде често прибягват до обозначението — „Текстът не се чете“. Л. Розенблум в книгата си „Творческие дневники Достоевского“, М., 1981, неведнъж отбелязва, че пречка за разчитането на ръкописите е не само неясният порядък, по който са водени, но и наличието на елементи на тайно писмо — някакви постоянно повтарящи се кръстчета, кръгчета, цифри.

Разбира се, това как авторът достига до крайния вариант, предназначен за читателя, си е лично негова работа, в случая нас ни интересува съществуването

на още един факт, доказващ, че в „Братя Карамазови“ е заложен загадъчен и прикрит замисъл. И за да не бъде упреknат в литературно коварство, Достоевски прави предпазливи, но настойчиви намеци, че романът ще крие нещо съвсем необичайно. Залагайки целия си авторитет, авторът още и още веднъж призовава за внимание, а на тези, които нямат желание да се настроят към спецификата на романа, направо им се препоръчва да го захвърлят: „Разбира се, никой не може да го накара — може да захвърли книгата още на втората страница от първата история и да не я отваря повече. Но пък нали има и такива деликатни читатели, дето на всяка цена ще искат да я дочетат докрай, за да не сгребат в безпристрастна оценка; такива са например всички руски критици. Та точно пред тях ми поелекна на сърцето: въпреки цялата им акуратност и добросъвестност, аз им давам все пак най-основателен предлог да зарежат историята още на първия епизод на романа“ (6). Но миг, след като разбулва силюета на тайната, изведнъж потапя загатванията и намеците в неяснотата и привидната безсмисленост: „Е, това е целият предговор. Напълно съм съгласен, че е излишен, но тъй като е написан вече, нека остане“ (6). Така мащабът и неочакваността на изненадата се запазват, въпреки че към „акуратния и добросъвестен“ читател е отправено още едно предупреждение. Но на въздъхтването на подобна двойственост, която едновременно разпалва и потушава любопитството, читателят е подложен не само в предисловието, а и в целия роман. Да вземем за пример подробностите, конкретните детайли и обстоятелства в повествованието. Срещу тези „дробязги“, „мелочи“ авторът сякаш се е нагърбил да води истинска война, за да спаси възвишените цели и стремежи на героите си. Нека с тях противният помощник-прокурор и ограниченият следовател утоляват своите амбиции, а за нас да останат дълбоките води на идеите — ето до какъв извод съвсем лесно може да се достигне от тона на романа. И Достоевски никак не се противи да се затвърждава едно такова схващане у любознателния читател, а същевременно заостря и заостря вниманието ни към подробностите, ругайки ги и оплаквайки се от тях, разбира се.

Но едновременно да привличаш и оттласкваш читателя, без сам да се объркаш, е възможно само ако имаш изключителна, голяма идея като Достоевски и още — ако владееш перото като него. Говорейки за последствията от историята с гъската, Коля Красоткин казва: „Съвсем глупашка история, най-нищожна, от която, както винаги у нас, съчиниха цял слон“ (575).

Перото на Достоевски е способно да направи обратното — да опише и вмести в структурата на романа цял слон, който не само да не се чувства притеснен, а да тича и троши със свръхнапрежение, и всичко това да е изключително важно за повествованието, като същевременно читателят остава с впечатлението, че става въпрос за „най-нищожна история“. Нека само споменем, без да навлизаме в подробности (проклетите подробности), загадъчната разходка на Иван до Сибир непосредствено преди съда, когато всички герои трескаво блуждаят един сред друг и е някак невъзможно да си представим предългото отсъствие на Иван, за което се споменава само с едно изречение от 8 думи в епилога на романа. Впрочем тези външни страни от писателското изкуство на Достоевски са сравнително добре изследвани. Нашата задача е да се опитаме да ги свържем със „загадъчния“ театър на непряко изказания замисъл на Достоевски. В този случай детайлът оживява и зад него се разкрива сцената, където се разиграва задкулиската драма, която има своя логика и железни закономерности.

Ние вече проследихме няколко нейни епизода и едновременно се опитаме да опишем по-обстойно една от нейните верижни последователности, свързани със стария и опитен играч Фьодор Павлович Карамазов. Видяхме, че във всеки един случай Достоевски ревностно укрива сцената зад незначителни, дори безсмислени на пръв поглед подробности: зад хлапашка лудория; зад анекдота за Дидерот; зад трудно изчислимата рождена дата на Иван; зад фолклорно извратеното възклицание на Григорий Василиевич; зад едно привидно недоразумение. От тази истинска ма-

скривка на подробностите и конкретния детайл произтича и една от големите трудности за изследвателя на „Братя Карамазови“, защото зад тях почти във всички случаи се крие код и ядро на съдбовно важни идейно-драматични центрове. Откъснато от детайла, от конкретната подробност, всяко тълкование става произволно и ние си представяме с каква ирония се е отнасял Достоевски към своите критици: както към злостно реакционните, така и към възвишено хуманните. Но Достоевски не е имал правото да се защити, защото веднага е щял да разруши замисъла си, да предаде свещената сцена на многобройните си противници, които биха се нахвърлили със стръв срещу нея: ето какъв нов фокус измислил г-н Достоевски! Докога ще му позволяваме да ни обжда и да ни се подиграва? и т. н. — в познат тон и дух.

В тази връзка възниква въпросът за някои покрътителни обстоятелства около смъртта на гениалния руски писател. Известно е, че последните три дни от живота си Достоевски прекарва с ясното съзнание за своя близък край. В тези трагични, кошмарни часове, заставили целия Петербург да съпреживява редуването на коварните кръвоизливи с миговете на прояснение и сякаш отшумяла болка, когато звънещът в смълчаното жилище до късна нощ известява за съчувствието на искрени и престорени почитатели, Достоевски е трябвало да решава съдбата на умишлено зашифрованите тайни в любимия си роман, в зрялото си творчество. И то зашифровани в такъв порядък, че ако се проследят цялостно, тълкованието на „Братя Карамазови“ ще бъде съвсем еднозначно и в края на краищата пред нас ще се разкрие възгледът на Достоевски за световния сценарий на мироустройението. За онази светлина, светила първите три дни от сътворението на света, преди на небето да се появят слънцето, луната и звездите, заради която съзercателят Смердяков получава плесница и се разболява от епилепсия. Тази великолепна метафора¹² — човечеството на всяка цена трябва да се добере до първичната, незаходима и вечна светлина, за да стане безсмъртно — е тема на романа, където тя е разрешена и разгадана.

В спомените си Вс. С. Соловьев пише, че по повод на „Дневника“ направил следната бележка на Достоевски: „— Но това е — отбелязах аз — такава удобна форма да говорите за най-същественото, пряко и ясно изказвайки се.

— Пряко и ясно да се изказвам! — повтори той, — какво по-хубаво, и, разбира се, някога ще бъде възможно (к. м. — Г. В.); но така, гълъбче, изведнъж, не може, не трябва, нима аз за това не съм мислил, не съм мечтал! . . . но какво да се прави. . . А освен това, има нещо, за които ако заговорим, ей така, изведнъж, то никой даже няма и да повярва“¹³ (к. м. — Г. В.). И именно сега, в края на живота си, Достоевски е разполагал със собствен отговор на световния сценарий (в правотата му той свято е вярвал, а може пък и отговорът да е обективно верен, но за това е необходимо най-напред да бъде изваден на бял свят), който би могъл да доведе до мечтаното време, когато ще бъде възможно да се говори истината пряко. (Т. е., ако приемем етапите на световната история според класификацията на Лиза Хохлакова: „Знаете ли, всички сякаш някога са се наговорили да лъжат за тези неща и оттогава все лъжат“ (611), то Достоевски е можел да стане пророк на нов етап.) Но за да се изпълни всичко това, е било необходимо да разкрие съкровената си тайна.

Достоевски ясно е съзнавал, че ако замълчи, обрича „Братя Карамазови“, а и цялото си творчество за неопределено дълъг срок на произволни тълкования. А, от друга страна, ако проговори, да постави под въпрос стойността на откритието

¹² Незаходимата светлина става обект на разгорещено обсъждане от Смердяков и Иван непосредствено след пристигането на младия столичен учен у дома. По тълкованието на този въпрос двамата достигат до единомислие. Тук е основата на негласния им заговор, защото от драстичната необходимост от откриването на първичната светлина съвсем пряко се извежда формулата „Всичко е позволено“. А също и великолепната поема за „Геологическия преврат“, според която светлото се преповтарят до преизричната скапа благодарение на едни и същи правила и закони, твърдещи се зад неподправеното космическо сияние.

¹³ Ф. М. Достоевски и в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1964, с. 190.

си, макар че би отвърнал в пълна мяра за изтърпените през живота си ругатни и некомпетентни нападки.

Достатъчно е било да даде съвсем кратки указания¹⁴, които да станат начало на истинско, съобразено с творческите му възгледи изследване, на Аполон Николаевич Майков, с когото разговоря насаме минути преди последния кръвоизлив. Миг след това конвулсия би стърчила Достоевски, а изуменият Майков на колене би се опитвал да изтръгне поне още една дума от безжизнения труп. Но тя би била излишна, защото вече ще е отрищен бентът на въпросите.

Но Достоевски е предпочел да изтърпи непоносимото бреме на тайната, отстоявайки творчеството си, себе си. Същевременно това е и последната роля на Достоевски. И то роля, каквато едва ли е разигравана някога под звездите, в която гениалният писател се представя за умиращ, изповядал всичко мъчително, причастен и примирен със света, когато в него е бушувала и напирала навън страшната тайна на световната загадка. Единството и раздвоението между възвишено-патетичния стремеж за опазване на творчеството и огромните усилия да крепи маската на протодушно очакване на земния край превръщат кипящия до последните му мигове живот в грандиозен театър, сравним единствено с най-истинския живот.

Смъртта не прекъсва, а само запечатва върху лицето му тази космическа хармония. И за това има едно забележително доказателство — посмъртният портрет на Достоевски от художника Крамской. За него Ана Григориевна пише: „На този портрет Фьодор Михайлович изглежда не като мъртъв, а само като заспал, с почти усмихнато и просветлено лице, сякаш узнал незнайната за всички тайна на задгробния живот.“¹⁵ Съгласявайки се с Ана Григориевна, ние бихме казали: не узнал след смъртта, а узнал в живота и пренесъл в отвъдното „незнайната за всички тайна“.

Така Достоевски проявява своята щедрост, всеотдайност и високо доверие в своята истина и в оставащите след него хора, дарявайки ни с възможността сами да се доберем до пулсиращата в произведенията му тайна.

¹⁴ Д. Н. Толстой например преди самата си смърт не би могъл да даде в няколко изречения ключ към произведенията си, към загадката на света. Нали сам казва, че за да обясни „Война и мир“, трябва да я напише отново. За сметка на това напуска окончателно Ясна Поляна и живота с две книги в ръка, едната от които е „Братя Карамазови“.

¹⁵ А. Г. Достоевска. Спомени. С., 1982, с. 351—352.