



Академик Г. М. Фридендер

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

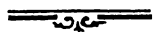
ДОСТОЕВСКИЙ

—

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



14



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

1997

ОТ РЕДАКЦИИ

Четырнадцатый том серии «Достоевский: Материалы и исследования» посвящается памяти академика Георгия Михайловича Фридендера, основателя этой серии, крупнейшего специалиста в области изучения творческого наследия великого писателя. Сборник открывается последней работой Г. М. Фридендера «„Доктор Фаустус“ Т. Манна и „Бесы“ Достоевского».

В томе публикуются статьи российских и зарубежных достоевистов, участников Международной конференции «Достоевский и мировая культура», проходившей в С.-Петербурге, Старой Руссе и Новгороде 22—26 мая 1996 г.

Наряду с традиционными разделами «Статьи» и «Материалы и сообщения» в сборник включены разделы «Из литературного наследия» и «Библиография».

Ссылки на произведения и письма Достоевского даются по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 1—30 (арабскими цифрами указываются том и страница).

Редакционно-техническая подготовка тома к печати осуществлена С. А. Ипатовой.

Ответственные редакторы: *Н. Ф. БУДАНОВА, И. Д. ЯКУБОВИЧ*

Редколлегия: *Н. Ф. Буданова, Г. Я. Галаган, Н. Н. Скатов,
В. А. Туниманов, И. Д. Якубович*

Рецензенты: *Т. И. Орнатская, Н. Т. Ашимбаева*

Серия основана в 1974 г. акад. Г. М. Фридендером

*Подготовлено к изданию при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда*

СТАТЬИ



Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

«ДОКТОР ФАУСТУС» Т. МАННА И «БЕСЫ» ДОСТОЕВСКОГО*

1

Есть два типа художников: одни обладают устойчивой любовью к духовной и литературной традиции и поэтому предпочитают обрабатывать традиционные сюжеты и ситуации, стремясь к новой, оригинальной, соответствующей духовным запросам эпохи их интерпретации (или многократно варьируя в своем творчестве сходные типы и положения). Другие ставят перед собой задачу в каждом произведении разрабатывать новые сюжетные ситуации и схемы.

Как мне представляется, Томас Манн — как романист — принадлежит к первому типу. Уже его роман «Будденброки» был своеобразной, специфически немецкой разработкой темы, которой Эмиль Золя посвятил свою двадцатитомную серию романов о Ругон-Маккарах. В «Волшебной горе» очевидна ее сюжетная связь с легендой о Тангейзере. В «Лотте в Веймаре» Томас Манн воспользовался в качестве главного сюжетного узла отношениями Гете и Шарлотты Кестнер. В «Иосифе и его братьях» он не только обратился в качестве основы романа к библейским мотивам, но и спустя почти 200 лет повторил попытку молодого Гете, который, как он рассказывает в «Поэзии и правде», в юношеские годы пытался дать свою трактовку истории библейского Иосифа Прекрасного. В основе «Доктора Фаустуса» лежит история современного волшебника и чернокнижника, предки которо-

* Это немного дополненный и измененный текст доклада, с которым Г. М. Фридендер выступил в Германии летом 1995 г. Ученый несколько раз обращался к особенно волновавшей его теме «Достоевский и Томас Манн». Настоящая работа должна была стать частью большого и многоаспектного исследования, завершить которое, к сожалению, Г. М. Фридендер не успел. Редакция, готовя текст доклада к публикации, сочла возможным, учитывая интересы отечественного читателя, ограничиться русским переводом цитат из произведений Т. Манна. Все цитаты даны в переводе Г. М. Фридендера; исключения особо оговорены в тексте. — *Ред.*

го — герой немецкой средневековой кукольной комедии и народной книги о Фаусте, Гете и Иван Карамазов Достоевского (которого еще Сергей Булгаков назвал «русским Фаустом»). Наконец, в «Похождениях Феликса Крулля», при всем их озорстве, неповторимой свежести и оригинальности, легко обнаруживается жанровая связь с «Историей Ласарильо с Тормеса», плутовскими романами типа «Гусмана де Альфараче» М. Алемана, произведений Ф. Кеведо и А. Р. Лесажа.

Заостряя внимание на этой особенности романов Т. Манна, я вовсе не хочу умалить его писательского величия. Я считаю Т. Манна крупнейшим немецким романистом XX в. и одним из величайших романистов мировой литературы всего нашего столетия, да и всех времен. Кроме того, говоря о преданности Т. Манна литературной традиции, я говорю только о его романах, а не о его новеллистике. За исключением «малого» романа Т. Манна «Избранник», новелл о Шиллере и Моисее («Закон») и драмы «Фиоренца», новеллы Т. Манна, как правило, имеют либо явно биографическую основу, либо построены на свободном творческом воображении. То же самое относится к роману «Королевское высочество». К тому же не следует забывать о том, что великие средневековые мастера и художники Возрождения от Чимабуэ, Дуччо и Джотто до Леонардо, Рафаэля и Микеланджело также писали картины и создавали статуи на «готовые» библейские сюжеты. И то же самое относится к Эсхилу, Софоклу и Еврипиду, трагедии которых основаны на мифологических сюжетах, а также средневековым эпикам, трубадурам и миннезингерам, Шекспиру, Кальдерону, Мильтону, Гете, Шиллеру и многим другим величайшим представителям мировой литературы. А в русской литературе — у Пушкина, Лермонтова, Достоевского — мы постоянно имеем дело и с обращением к традиционным мотивам, и с повторением сходных героев и сюжетных ситуаций. Так что творчество Т. Манна скорее подтверждает правило, чем составляет исключение из него.

В одном из ранних писем к Курту Мартенсу от 28 марта 1906 г. Т. Манн утверждает, что способность «свободно выдумывать персонажи и интриги не является критерием писательского дарования». «Я утверждаю, что величайшие писатели никогда в жизни ничего не выдумывали, а только наполняли своей душой и преобразовывали уже известное», — продолжает писатель. При этом из текста письма видно, что под «известным» Т. Манн понимал не только сюжеты и схемы, которыми писатель обязан литературной традиции, но и автобиографические мотивы, пережитое им лично, а равно и материал, почерпнутый из газетной хроники и из современной исторической действительности. «Сюжет ведь бесконечно безразличен», — писал он еще раньше, в письме от 14 марта 1902 г., адресованном Хильде Дистель, — том самом письме, в котором он просил ее «подробно», «точно» и «обстоятельно» описать ему детали «мрачной истории», о которой недавно писали газеты, — истории молодого музыканта из придворного оркестра и светской дамы, после театра застрелившей его в вагоне дрезденского трамвая из ревности, — происшествия, которое позднее — через 40 лет — легло в основу трагической развязки отношений

Инес Инститорис и скрипача Руди Швердтфегера в «Докторе Фаустусе». Таким образом, уже в это время в сознании автора отложились первые эпизоды его будущего романа, в котором сложным образом мотивы легенды о Фаусте объединены с деталями, почерпнутыми автором из своего жизненного опыта, событий истории и современности. Мы можем на основании этого письма сказать, что материал, который он подверг художественной обработке и сплавил воедино в «Докторе Фаустусе» (первый — трехстрочный — план которого относится к 1904 г.), собирался писателем в течение едва ли не всей его литературной деятельности. Причем в состав источников его романа входили не только народная книга о Фаусте и «Фауст» Гете, не только биографии Гуго Вольфа, Ницше и Чайковского, но и трагическая история самоубийства сестры писателя, и символически истолкованная автором смена классической системы немецкого и мирового музыкального искусства новой системой додекафонной музыки, основателем которой был Арнольд Шёнберг, и многочисленные события политической и культурной жизни Германии начиная с 20-х до 40-х гг. XX в., не говоря уже о долголетних размышлениях писателя о сущности «немецкости» и об эволюции немецкой культуры от эпохи Лютера до волновавшей его живой современности времен национал-социализма и второй мировой войны.

Общеизвестно, что Т. Манн хорошо знал и любил «святую» (по его выражению) русскую литературу. «В мои молодые годы я много почерпнул из русской литературной классики, — в первую очередь из Толстого, Тургенева и Чехова и не остался чужд огромному влиянию Достоевского на всю Европу», — писал Т. Манн в письме от 15 апреля 1932 г. доктору Фучику. Как видно из «Размышлений аполитичного», немецкий писатель в юности внимательно прочел и высоко оценил не только романы Достоевского, но и «Дневник писателя». Тем не менее отношение его к Достоевскому было во многом более сложным и противоречивым, чем к Толстому, Тургеневу и Чехову. И хотя некоторые отдаленные следы влияния Достоевского можно обнаружить уже в «Тонио Крёгере» или в «Волшебной горе», эпический мир Толстого был, по признанию Т. Манна, до эпохи второй мировой войны ему ближе, чем мир философско-идеологических романов Достоевского и его художественная апокалиптика. Обостренный интерес к Достоевскому рождался у Т. Манна дважды — в период первой и в годы второй мировой войны. И думается, это не случайно — ибо в обоих случаях речь шла о кризисных моментах в истории Германии, Европы и всего мира. Причем в первый раз внимание Т. Манна привлекли прежде всего размышления Достоевского о роли немецкости и немецких культурных традиций в «Дневнике писателя», а во второй раз — изображение назревающего кризиса «фаустовского» начала европейской культуры в «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

Несмотря на двойственное отношение к Достоевскому, этого русского романиста и Т. Манна как художников сближает интерес к необычному, «странному». «Типическое оставляет холодным, лишь воспринятое индивидуально может вывести нас из себя», — замечает

Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» (глава 45).¹ Несмотря на любовь Т. Манна к эпической дистанцированности и гармонии, его постоянно притягивало «странное», необычное, дисгармоничное, «граничащее с фантастическим», по выражению Достоевского. Эта любовь к «странному» и необычному ощущается уже в рассказе о Ганно Будденброке. Еще сильнее она проявляется во многих новеллах Т. Манна, в «Волшебной горе», «Иосифе и его братьях» и особенно в «Докторе Фаустусе». Достоевский видел символ предельной концентрации всех неразрешимых, «проклятых» вопросов современной ему общественной жизни в преступлении, потере живой веры в Бога, аморалистическом индивидуализме и самоубийстве. Аналогичную роль в произведениях Т. Манна играют душевные и физические болезни его персонажей. Уже в знаменитой новелле «Смерть в Венеции» предсмертная болезнь Густава фон Ашенбах, его фантастические галлюцинации и смерть становятся символом внутренних противоречий всей предвоенной эпохи. То же самое происходит в «Волшебной горе», в «Марио и волшебнике» и — в наиболее резкой форме — в «Докторе Фаустусе». Болезненное и фантастическое для Т. Манна, как и для Достоевского, — неотъемлемое свойство изображаемой им реальности.

Следует добавить, что в романах Достоевского огромную роль играют идеи его центральных персонажей. Главные герои его романов — мыслители и идеологи. В спорах между ними и их оппонентами разворачиваются сложные философско-идеологические концепции, решаются основные вопросы человеческого бытия, так же как и «проклятые» вопросы времени. В «Будденброках» (да и вообще в раннем творчестве Т. Манна) дело обстоит иначе. Однако начиная с эпохи создания «Фиоренцы» и особенно «Волшебной горы» немецкий романист также все чаще посвящает страницы своих романов дискуссиям персонажей об основных вопросах бытия и человеческой культуры. Его герои — Лоренцо Великолепный и Савонарола, Сеттембрини и Нафта, а позднее Серенус Цейтблом и Леверкюн — люди, постоянно возвращающиеся к спорам об основных вопросах современности и человеческого бытия в широком смысле слова. Этот интеллектуализм романов Т. Манна, а — в особенности — «Доктора Фаустуса», где обсуждаемые героем вопросы музыкального искусства не только перерастают в целостную теорию построения системы новой — атональной, дисгармонической — музыки, но и в спор об основных этических проблемах человеческого бытия, сближает искусство Т. Манна и Достоевского. Причем вместе с нарастанием интеллектуального начала в романах Т. Манна увеличивается контрастность и антитетичность основных образов и положений, напряженность, свойственная речи его героев, учащается смена лирических и эпически окрашенных эпизодов, смешение в них иронии, трагедии и гротеска — черты, роднящие стиль этих романов со стилем романов Достоевского.

Известный американский славист Роберт Луис Джексон в 1974 г. в докладе, прочитанном на VII Международном съезде славистов в

¹ *Mann Thomas. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 6. S. 649* (далее цитаты приводятся по этому тому в тексте с указанием страницы).

Варшаве, обратил внимание на то, что Адриан Леверкюн Т. Манна объединяет в себе не только черты Ницше, Чайковского, Гуго Вольфа и многих других мыслителей и музыкантов второй половины XIX и начала XX столетия, но и ряда литературных прототипов, в том числе пушкинского Сальери.² К ним следует прибавить, думается, гофмановского Медарда из «Эликсиров Сатаны», а также некоторых других героев новелл немецких романтиков, — в первую очередь Генриха Клейста и того же Гофмана. Возможно, что в «Докторе Фаустусе» содержится и полемика с «Жан-Кристофом» Ромена Роллана.

2

Переходя к отражению в «Докторе Фаустусе» мотивов Достоевского, я бы хотел остановиться прежде всего не на романе «Братья Карамазовы» — его значение сам Т. Манн отметил в дневнике и в «Истории создания „Доктора Фаустуса“» (где он рассказывает о том, что роман этот он специально перечитывал в период работы над «Фаустусом», и признает, что сцена беседы Ивана с «его» чертом в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» «Карамазовых» оказала прямое воздействие на аналогичную сцену беседы с чертом в душе Адриана Леверкюна в 25-й главе «Доктора Фаустуса» и на самую обрисовку образа леверкюновского «черта», той внутренней раздвоенности и галлюцинаций героя, с помощью которых автор рисует кульминацию духовного кризиса Леверкюна накануне его душевной болезни), но также на более ранних замыслах Достоевского от «Жития великого грешника» и «Бесов» до «Подростка». При этом я должен оговориться, что на влиянии композиции и проблематики «Бесов» на «Доктора Фаустуса» мне уже приходилось бегло останавливаться более 15 лет тому назад в статье «Достоевский и Томас Манн»³ и в моей книге «Достоевский и мировая литература».⁴ Но на этот раз я не буду повторять то, что было сказано мною раньше, а постараюсь дополнить свои прежние наблюдения новыми.

Начну с того, что, как видно из дневников Т. Манна, в период, предшествующий началу писания «Фаустуса», и в годы завершения и отделки этого романа он дважды обращался к «Бесам». В первый раз он перечитал их в августе—сентябре 1940 г. и при этом занес в дневник ряд замечаний о романе Достоевского, в определенной мере предвосхищающих размышления, получившие воплощение в «Фаустусе»: «Болезненное величие. Ставрогин и Лиза — в высшей степени жутко и монструозно. Гениальны политические предвосхищения. Рус-

² Jackson R. L. *Milonic Imagery and Structure in Puškin's «Mozart and Sagleri»* // VII Międzynarodowy Kongres Slavistów. Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa, 1973. P. 468.

³ Фридендер Г. М. Достоевский и Томас Манн // Известия Академии наук СССР. Серия языка и литературы. 1977. Т. 26, № 4. С. 314—324.

⁴ Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985 С. 400—423. Ср.: Фридендер Г. М. Достоевский, немецкая и австрийская проза // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978 С. 117—174.

ский национализм по своему облику приобретает двусмысленное освещение... Болезнь титанизма ведет ко взгляду на цивилизацию как на пустое шутовство». И далее: «Закончил грандиозные „Бесы“».⁵

Экземпляр «Бесов» из библиотеки Т. Манна в Цюрихе испещрен его многочисленными рукописными пометами.

Во второй раз Т. Манн перечитывает «Бесы» в период с марта по май 1945 г. Тогда же он читает на английском языке «Исповедь Ставрогина». Вызванные этим вторичным обращением к «Бесам» размышления о Достоевском отразились в статье «Достоевский — хотя и в меру» (1946), где, признавая, что наряду с Гете и Толстым Достоевский и Ницше были его главными духовными воспитателями, Т. Манн, только что закончивший работу над «Доктором Фаустусом», специально останавливается на Ставрогине, «самой, может быть, привлекательной, хотя и не менее жуткой фигуре мировой литературы»⁶ — определение, в скрытом подтексте которого звучит осознание автором тесного сродства «демонизма» Ставрогина и Леверкюна.

Далее: в прежних моих работах о Т. Манне и Достоевском я рассматривал Т. Манна и Достоевского намеренно только как художников, оставляя в стороне вопрос о Т. Манне и Достоевском — публицистах, и прежде всего об интерпретации в «Записках аполитичного» Т. Манна, писавшихся в обстановке первой мировой войны 1914—1918 гг., публицистических идей Достоевского, высказанных последним в январе 1877 г. в главке «Дневника писателя» «Три идеи». Однако сегодня, не ставя своей целью очертить — хотя бы кратко — ни эволюции общественно-политических взглядов Достоевского, ни эволюции общественно-политических убеждений Т. Манна, мне кажется важным и показательным для характеристики творческой личности обоих этих великих писателей отметить, что оба они — и, думается, не случайно — выступали и как художники, и как мыслители, как публицисты, причем их художественное творчество и публицистика дополняли и оплодотворяли друг друга. Достоевский высоко ценил русскую духовность, жизнеутверждающие и гуманистические традиции русской культуры и литературы. И именно это позволило ему и в его романах, и в «Дневнике писателя» гениально обрисовать высокие духовные потенции русского народа и вместе с тем выступить в качестве беспощадного судьи искушений, соблазнов и нравственных болезней своих героев. То же самое можно с известным правом сказать и о Т. Манне. Поклонник той немецкой духовности, которую он (опираясь на Достоевского!) стремился прославить в «Записках аполитичного», позднее бесстрашно и непримиримо обратился к духовным болезням своей собственной родины в годы, когда ее охватила бесовщина национал-социализма. И, думается, это роднит отношение Т. Манна к Гете как центральной фигуре всей немецкой культуры с отношением Достоевского к Пушкину.

На первый взгляд может показаться, что «Бесы» Достоевского и «Доктор Фаустус» Т. Манна не имеют ничего общего. «Бесы» посвя-

⁵ *Mann Th.* Tagebücher. 1940—1943. Frankfurt am Main, 1982. S. 150—151, 152.

⁶ *Mann Th.* Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 10. S. 623.

щены тем страшным и губительным для России последствиям, которые, как гениально угадал Достоевский, несло России и всему человечеству перерождение социализма из мирного чисто теоретического учения, увлечению идеями которого сам Достоевский отдал дань в свои молодые годы, в политический иезуитизм, возглавляемый шайкой преступников, открыто проповедующих насилие и обман и являющихся прямыми предтечами русской революции, большевистского и национал-социалистического тоталитаризма, современного национал-шовинизма, терроризма и экстремизма. «Доктор Фаустус» же, хотя он написан в годы второй мировой войны и хроникер, излагающий основные события этого романа, открыто отзывается в нем на трагические последствия для Германии преступлений ее тогдашних национал-социалистических верхов, посвящен фигуре немецкого музыканта-авангардиста Адриана Леверкюна, трагическая судьба которого связана с кризисом европейского культурного сознания и который предельно далек от всякого соприкосновения с политической грязью и кровью своей эпохи. И все же основная проблематика этих двух романов в понимании Т. Манна непосредственно связывает их друг с другом. Ибо основой как тех политических преступлений, на путь которых герои «Бесов» толкнули Россию, так и трагедии героя «Доктора Фаустуса» Адриана Леверкюна является отречение от тех религиозных и гуманистических ценностей, которые составляли основу как политической, так и культурной жизни, без которых не может существовать европейская христианская цивилизация.

Как и «Бесы» Достоевского, «Доктор Фаустус» — роман о «бесовстве». Бесовство это — по Т. Манну — охватило в описываемую им в романе эпоху как его героя, так и политическую жизнь немецкого народа. И вместе с этим бесовство это уходит своими корнями в родословную его несчастного героя и в историческое прошлое Германии. Ибо Адриан Леверкюн в понимании Т. Манна не только сын своего отца — хозяина деревенского подворья и в то же время своеобразного экспериментатора и алхимика, но и отдаленный потомок многих поколений людей Германии начиная с эпохи Реформации и немецкого Возрождения XV—XVI вв., колебавшихся между верой в традиционные культурные ценности, поэтической набожностью и всяческими соблазнами. Недаром роман о его жизни, болезни и смерти называется «Доктор Фаустус», а сам он в подводном течении романа уподобляется герою немецкой народной книги о Фаусте — средневековому волхву и чернокнижнику. Именно так характеризует Адриана Леверкюна и его страшный собеседник — черт — в беседе с ним.

Подобно «Бесам» Достоевского, «Доктор Фаустус» — роман-хроника. У Достоевского создатель этой хроники — Антон Лаврентьевич Г—в, друг и наперсник Степана Трофимовича Верховенского, у Т. Манна — старый друг Адриана Леверкюна — Серенус Цейтблом. С главными героями они находятся в различных отношениях: Антон Лаврентьевич — человек молодой, но далекий от главного героя «Бесов» Николая Ставрогина; Цейтблом же родился в том же городе, где Леверкюн, и был непосредственным свидетелем всех основных событий его жизни. Антон Лаврентьевич начинает свою хронику сразу

же после пережитых им «недавних и столь странных событий», а Цейтблом — три года спустя после смерти своего несчастного друга, в 1943 г. Тем не менее обоих этих хронистов объединяет и одно важное обстоятельство: так как Антон Лаврентьевич не мог быть свидетелем всех событий жизни города, о которых он повествует, и не был лично знаком со многими их участниками, он дополняет лично им увиденное и пережитое тем, что ему довелось узнать от других участников событий или услышать о них. То же самое относится к Цейтблomu.

Но не только композиционная форма романа-хроники, потребовавшая введения в роман фигуры рассказчика-хроникера, связывает «Доктора Фаустуса» с «Бесами» Достоевского. Не менее важно и то, что в центре обоих этих «романов эпохи» стоят фигуры двух «великих грешников» — Николая Ставрогина в «Бесах» и Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе». Первый из них — «великий грешник» XIX, а второй — «великий грешник» XX в. Причем, несмотря на все различие их общественного происхождения и их характеров, их личная трагическая судьба имеет сходные истоки. Ибо оба они — дерзкие вероотступники, посягнувшие на те основы человеческого бытия, на религиозные и моральные устои людского существования, которые, согласно убеждениям Достоевского и Т. Манна, являются вековыми и нерушимыми. Неизбежной расплатой за посягательство на эти устои является духовная, а затем и физическая гибель Ставрогина и Леверкюна.

Рассматривая образы Ставрогина и Леверкюна как родственные друг другу функционально образы двух «великих грешников», я меньше всего хотел бы, чтобы меня поняли так, что, по моему мнению, образ Леверкюна в той или иной мере навеян фигурой Ставрогина. Фигуры этих двух героев глубоко национальны и имеют разный культурно-исторический смысл. К тому же уже в знаменитой новелле «Тонио Крёгер» герой пишет в своем завершающем ее письме к Лизавете: «Я готов восхищаться теми гордыми и холодными, которые совершают величественные авантюры в области демонически-прекрасного, презирая „человеческое“, — но я не завидую им. Ибо если и есть нечто, способное сделать из литератора поэта, то это подобная моей бюргерская любовь к человеческому, живому и обыкновенному. Все тепло, вся доброта души, весь юмор истекают из нее...».⁷ От этих слов героя новеллы молодого Т. Манна к его позднему суду над Леверкюном ведет прямой путь. А в написанной три года спустя «Фиоренце» (1904) Т. Манн равно осуждает и внешне импозантный, но внутренне бездушный эстетизм Лоренцо Великолепного, и мрачную страсть к разрушению, владеющую Савонаролой, ибо оба они лишены чувства любви к людям и, несмотря на свой антагонизм, равно презирая их, видят в них лишь пьедестал для утверждения своей власти над ними и для осуществления своих властолюбивых политических помыслов, антигуманных по своему духу.

Как известно, «Бесы» были задуманы Достоевским первоначально

⁷ Ibid. Berlin, 1955. Bd 9. S. 271.

как политический роман, фабульной основой для которого послужило так называемое «нечаевское дело». В это время главным героем романа он намеревался сделать художественного двойника русского революционера, заговорщика-авантюриста Сергея Нечаева, который, заручившись поддержкой двух «людей сороковых годов», ветеранов тогдашнего русского освободительного движения — Бакунина и Огарева, цинично использовал эту поддержку в своих властолюбивых целях, пытаясь при помощи обмана, насилия и пролития крови посеять в стране зловещие семена беспорядка и разрушения. Однако в дальнейшем ходе работы замысел романа изменился и усложнился, и его главным героем стал Николай Ставрогин.

В отличие от Петра Верховенского, в образе которого Достоевский слил черты Нечаева и Петрашевского с чертами гоголевского Хлестакова, фигура Ставрогина имеет глубоко трагический характер. Это не «мелкий бес» и «мошенник», подобный Петру Верховенскому, но «барич» и «аристократ духа» — «демоническая натура» или своеобразный «сверхчеловек», каким он грезился Байрону, Лермонтову, Ницше и другим романтически настроенным поэтам и мыслителям XIX и XX вв., да и более ранних времен. Он — творец и инициатор всех тех идей, которыми одержимы все остальные герои «Бесов» — Кириллов, Шатов, Петр Верховенский и др. Но вместе с тем в душе его царит мертвящая, роковая пустота. И идею «русского Бога», и идеи богоборчества, хаоса и разрушения он в разные моменты своей жизни передает каждому из очередных своих adeptов. И в то же время, внушая им глубокую, фанатическую веру в каждую из этих идей, сам он остается к ним *абсолютно равнодушен*. Его всеобъемлющий нигилизм — в отличие от вызывающего и дерзкого нигилизма тургеневского Базарова — символ той неизлечимой болезни, которая, согласно диагнозу Достоевского, составляет главную болезнь образованного человека XIX в., — потерю веры в живого Бога и божественность Его творения. Любые идеи — самые возвышенные и наиболее низменные — для Ставрогина всего лишь холодная игра ума. Вызывая глубокое преклонение у всех героинь романа, сам он лишен каких-либо сердечных чувств к ним и способен лишь на самый низменный разврат. И недаром в черновиках романа именно в галлюцинациях Ставрогина (которые Достоевский позднее передал Ивану Карамазову) ему является тот черт — символ его внутреннего омертвения и опустошенности, который возрождается в «Братьях Карамазовых» и «Докторе Фаустусе».

Таковы нити, связывающие трагические образы Ставрогина и Лервекюна. Если нигилизм первого из них воплощает стадию развития нигилизма и потерю живой веры в божественность человека и мироздания, созданных Творцом, в сердцах людей из аристократического общества XIX в., то нигилизм второго — символ следующей стадии этого процесса — той стадии, когда идея живого Бога покидает художественную элиту XX в., в сознании которой искусство теряет свой боговдохновенный характер и превращается в своеобразную интеллектуальную игру одинокой, внутренне холодной и потерянной в чуждом ей мире человеческой личности. Божественно-вдохновенное,

живое и человеческое превращается в ее творениях в пародию или в иронический персифляж, исполненные глубокой скорбью и отчаянием.

Есть между романами-хрониками Достоевского и Т. Манна и различия. Достоевский в «Бесах» ограничивается рассказом о происшествиях, имевших место в *одном* городе. Однако из двух эпитафий к его роману и из его эпилога очевидно, что речь в нем идет о болезненных явлениях, имевших место не в этом лишь городе, но во всей России. Т. Манн же заставляет Цейтблома, отдавая основное внимание Леверкюну и его трагическому жизненному пути, в то же время открыто отзывать на трагедию самой Германии в 1940—1945 гг., события, происходящие в которой, сложным образом сопрягаются в сознании Цейтблома с историей искушения и грехопадения его несчастного друга.

Как известно, в «Братьях Карамазовых» трагическая предыстория жизни Ивана Карамазова автором не рассказана. Он предстает перед читателем сразу таким, каким мы узнаем его из ответных реплик героя на слова Зосимы во время открывающей роман встречи героев в монастыре, а затем из беседы его с Алешей в главе «Бунт». В «Бесах» по первоначальному плану автора дело должно было обстоять иначе. Здесь предыстория Ставрогина должна была послужить основой его исповеди, которая содержалась в главе «У Тихона». Достоевский вынужден был изъять ее из печатного текста романа по требованию Каткова. В «Докторе Фаустусе» же Т. Манн, следуя по пути немецкого романа воспитания, дает возможность Цейтблому воспроизвести перед нами весь жизненный путь Леверкюна. Его безумие и его беседа с чертом в центральной (25-й) главе романа, в отличие от «Братьев Карамазовых», *завершают* здесь историю грехопадения героя, подобно тому, как намеревался представить судьбу Ставрогина Достоевский до того, как из «Бесов», по настоянию Каткова, была изъята глава, представляющая собой задержанную экспозицию, где автор освещал начальные вехи трагического пути своего героя до его появления на страницах романа.

Несомненно, что автору «Доктора Фаустуса» глава «У Тихона» (или так называемая «Исповедь Ставрогина») к моменту, когда он приступил к написанию своего романа, была известна. Отсюда, разумеется, никак не следует, что те два испытания, которым подверг себя в молодости Ставрогин, — насилие, совершенное над Матрешей, и брак с Хромножкой, повлияли на сходное в чем-то «демоническое» испытание, которому подверг себя Леверкюн по собственному желанию, вопреки предостережению «гетеры Эсмеральды», вступив в союз с нею, — т. е. подсказали Т. Манну одно из центральных событий, сыгравших роковую роль в жизни его героя. Оно подсказано, скорее, биографией Ницше. Тем не менее, думается, «Исповедь Ставрогина» своей композиционной ролью оказала определенное влияние на историю жизни Леверкюна и на его исповедь, ее завершающую. «Я из сердца взял его», — заметил Достоевский о Ставрогине (29₁, 149). Слова эти — свидетельство того, что Ставрогин был для автора трагической фигурой, к которой он относился не с ненавистью и отвращением, а с любовью и жалостью. То же можно сказать об отношении Т. Манна к его

несчастному герою. Он и сам признавался в одном из писем, что Цейтблом и Леверкюн — это две половины его существа.

Важно помнить и о том, что «Бесы» были написаны после длительных размышлений Достоевского над другими, неосуществленными, замыслами — «Атеизмом» и «Житием великого грешника». С образом героя «Жития великого грешника» непосредственно был связан в сознании Достоевского и образ Ставрогина, задуманного автором как трансформация образа «великого грешника». Эволюция замыслов Достоевского от «Жития великого грешника» к созданию «Бесов» и образа Ставрогина (самое имя которого содержит в себе намек на трагический характер судьбы героя этого романа) была известна Т. Манну из биографии Достоевского Карла Нетцеля и других доступных ему источников. Но ведь и герой «Доктора Фаустуса» также «великий грешник». И роман о нем мы можем с полным правом охарактеризовать как роман немецкого писателя XX в. на завещанную ему Достоевским тему «великого грешника» — не русской, а немецкой истории, а также на тему «болезни» Германии и трагедии всей европейской культуры.

Каждый читатель «Бесов» хорошо помнит слова из Апокалипсиса, которые Достоевский сперва привел в «Исповеди Ставрогина», а после ее исключения из романа перенес в последнюю главу «Бесов», где их читает умирающему Степану Трофимовичу книгоноша Софья Матвеевна: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (10, 497). Эти слова из Апокалипсиса (3: 14—17), как мне уже приходилось указывать, цитирует также Гете в «Годах странствия Вильгельма Мейстера».⁸ Но их же цитирует и Леверкюн в письме к своему учителю музыки Венделю Кречмеру, приводимом Цейтбломом в главе 15 «Доктора Фаустуса»: «Сказано: кто не холоден и не горяч, а только тепл, тот отринут и проклят. Теплым я себя не считаю, я холоден, но для суждения о себе самом я спрашиваю себе независимость от того, кто дарит благодатью или проклятьем» (С. 177; пер. С. Апта и Н. Ман). Несомненно, что, вводя в «Доктора Фаустуса» эту автохарактеристику Леверкюна, Т. Манн помнил, что цитируемый Леверкюном стих Апокалипсиса приводится в «Бесах» для характеристики Ставрогина и Степана Трофимовича Верховенского. А может быть, немецкий писатель помнил и о том, что его цитирует также Гете в своем знаменитом воспитательном романе, герой которого проходит жизненный путь, противоположный жизненному пути Леверкюна, — не от жизни к искусству (музыке), а от искусства (театра) к жизни.

Как известно, поэма «Житие великого грешника» (и предшествую-

⁸ Фридендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 13—14. Ср.: Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. 8. С. 185, 438.

щий ей цикл романов «Атеизм») стала истоком не только «Бесов», но и двух последующих романов Достоевского — «Подростка» и «Братьев Карамазовых». И в «Докторе Фаустусе» в определенной мере можно ощутить связь со всеми этими замыслами Достоевского и отдельными эпизодами трех его последних романов.

Так, в своем романе Т. Манн дважды — в главе 14, где он описывает споры товарищей Адриана — немецких студентов-богословов накануне первой мировой войны, а далее в главе 34, где характеризуются настроения и разговоры друзей Леверкюна и Цейтблома в первые послевоенные годы, возвращается к темам соотношения христианства и церкви, церкви и государства, а также к вопросу об особом, специфическом характере «немецкости», немецкой культуры и немецкого чувства жизни, которые представляют собой определенную аналогию разговорам на сходные темы между Ставрогиним и Шатовым. То же самое относится к спорам на тему о взаимоотношении церкви и государства в открывающей «Братьев Карамазовых» сцене в монастыре (у Достоевского, однако, темы эти, разумеется, рассматриваются применительно к вопросам русской культуры, русской церкви и государства, а не к занимающим друзей Леверкюна и Цейтблома темам особенностей духовной, религиозной и политической жизни Германии и отношений со странами Северной и Западной Европы).

Особого места в анализе взаимоотношений Достоевского и Т. Манна как художников заслуживает, думается, и вопрос об искусстве передачи ими средствами художественного слова ткани музыкального произведения. В романе «Доктор Фаустус» устами Цейтблома автор с необычайной художественной силой стремится словами передать читателю ряд музыкальных произведений. Это и соната Бетховена опус 111, и написанная на либретто Цейтблома музыка для оперы на сюжет комедии Шекспира «Тщетные усилия любви», и гротескная оперная сюита Леверкюна на мотивы «Римских деяний», и его оратория «Откровение святого Иоанна Богослова», и его последнее произведение «Жалоба доктора Фаустуса». В определенной мере, характеризуя словами стилистические особенности, композицию и духовное содержание этих произведений, Т. Манн следует традиции «Фантастических новелл в манере Калло» и «Крейслерианы» Гофмана, его параллели между симфониями Гайдна, Моцарта и Бетховена. В XX в. Марсель Пруст в своем романе «В поисках утраченного времени» попытался в свою очередь воссоздать словесно образы музыки любимого композитора юного Марселя — Вентейля. Однако, несмотря на многовековой опыт мировой литературы, стремившейся в лице Вакенродера, Брентано, а позднее Рихарда Вагнера и Ницше слить воедино музыку и словесное искусство, думается, что одним из учителей Т. Манна при создании им словесного образа музыки Леверкюна был Достоевский. Вспомним гротескную музыкальную «шуточку» Лямшина из «Бесов», насыщенный противоположными началами — возвышенно-лирическим и ироническим — пересказ повестей Тургенева «Призраки» и «Довольно» («Мерси») и, в особенности, историю музыканта Ефимова из «Неточки Незвановой» и рассказ композитора Тришатова в «Подростке» о кульминационном эпизоде задуманной им оперы на сюжет гетевского

«Фауста». В то же время между темой музыки в повестях и романах Достоевского и в «Докторе Фаустусе» есть серьезное различие. Достоевский стремится воспроизвести игру Ефимова или замысел сцены покаяния Маргариты из оперы Тришатов на мотивы гетевского «Фауста» средствами художественного слова. Но при этом тема судеб европейской музыки не сплетается для него воедино с культурно-исторической проблемой дегуманизации искусства, его «сумерек», если воспользоваться формулами Ортеги-и-Гассета. Для автора же «Доктора Фаустуса» трагедия его героя — это не только трагедия «гордой» личности индивидуалистического склада, подобной Ставрогину, но и трагедия переоценки этических, художественных и музыкальных ценностей, характерная для XX в. Недаром Т. Манн делает Левркуна музыкантом-авангардистом, создателем новой двенадцатитонной системы атонального музыкального письма, прототипом которой для него, как я уже упоминал, послужила музыкальная система, разработанная Арнольдом Шёнбергом. Мы сегодня можем соглашаться или не соглашаться с Т. Манном в оценке музыки европейского авангарда, представителем которого выступает в романе главный его герой, — это личное дело каждого из нас. Однако очевидно, что Т. Манн рассматривает музыкальный авангардизм XX в. как символ варваризации культуры, и это объединяет в его глазах музыкальные уроки Кречмера и музыку его героя, в которой холодный, бездушный конструктивизм сменяется лихорадочным иступлением, с политическими тенденциями эпохи, в том числе с доктриной «Action directe» Сореля и идеями национал-социализма.

Дмитрий Карамазов говорил о характерном уже для людей конца XIX в. раздирающем их души влиянии и «идеала Мадонны», и «идеала содомского». Эта тема также нашла свое продолжение и развитие в «Докторе Фаустусе». «Что только здесь не воссоединилось: яд и красота, яд и волшебство, но также волшебство и церковное таинство» (С. 25; пер. С. Алта и Н. Ман), — читаем мы уже в одной из первых глав «Доктора Фаустуса». И далее эта тема служит основой едва ли не всего романа Т. Манна, рисующего трагическую судьбу его героя.

В то же время нельзя еще раз не отметить существенного различия между творческим путем создателя «Доктора Фаустуса» и Достоевским. Достоевский в «Неточке Незвановой» хотел написать своего рода «воспитательный роман». Но задуманный им роман о жизни будущей артистки (или певицы) остался неоконченным. Позднее же, задумав цикл романов «Атеизм», а затем «Житие великого грешника», он намеревался начать их с детства героя, проведя перед глазами всю картину его жизненного развития — от первых шагов его бытия до зрелости (или смерти), но — и, думается, не случайно, — никогда не осуществил этого плана. И хотя в «Бесах», как я уже отмечал, истории формирования характера Ставрогина первоначально была посвящена особая глава, все же эта история должна была здесь быть рассказана а posteriori, уже после рассказа о появлении на сцене загадочной фигуры Ставрогина. На протяжении всей своей жизни Достоевский тяготел к лихорадочному, быстрому развитию действия, и для истории формирования его главных героев у него не оставалось места. Роман

же Т. Манна можно охарактеризовать как своеобразное продолжение немецкого «романа воспитания», основы жанра которого были заложены Виландом и Гете, хотя это воспитание и ведет героя Т. Манна к трагической катастрофе, что позволяет воспринимать его роман в известной мере как антитезу «романа воспитания».

И еще одно замечание. Достоевский был эпилептиком. И своего любимого героя — князя Мышкина — князя Христа он наделил своей «священной» болезнью. Но отсюда напрашивается предположение, что, сделав своего героя Адриана Леверкюна жертвой иной — «чертовой», дьяволической болезни, Т. Манн в известной мере противопоставил его тем вдохновенным художникам прошлых веков, которые были больны «священной» болезнью (или преисполнены святости). Достоевский — вслед за Пушкиным и Лермонтовым — считал дар художника родственным дару библейского пророка. Т. Манн же в «Докторе Фаустусе» противопоставляет демоническое и вдохновенное грехом искусство Леверкюна не только гуманистическому искусству создателя 9-й симфонии, но и боговдохновенному, святому искусству Орфея, библейских пророков и христианских вероучителей. Не как носителей «благой веры» христианского вероучения, а как «братьев преступника и сумасшедшего» называет он Леверкюна и других представителей родственного ему культурно-исторического этапа истории культуры и искусства XX в. И, думается, противопоставление «священной» и «дьявольской» болезней, светлого образа художника-пророка и мрачного образа художника-«сатаниста», каким является герой романа «Доктор Фаустус», также входит в сложный контрапункт творческих взаимоотношений Т. Манна и Достоевского.

Завершая изложение выдвигаемой мною параллели между «Житием великого грешника» и «Бесами», с одной стороны, и «Доктором Фаустусом» — с другой, остается повторить в заключение, что и «Бесы», и «Доктор Фаустус» рисуют перед нами жизнь двух «нигилистов», а также и роковые последствия их «нигилизма» для них самих, окружающих их людей и всей культурной, семейной и общественной жизни их родины в целом. Их «нигилизм» — по мысли создателей обоих романов — трагическое, угрожающее всем основам человеческой жизни явление. Его основа — потеря веры в «живую жизнь», в Бога, в завещанные человечеству его историей гуманистические ценности и общезначимые, нерушимые моральные нормы. Трагическая мистерия разрушения и гибели этих норм в искусстве и жизни и их горячая, страстная защита Достоевским в XIX и Т. Манном в XX в. — таково живое зерно, объединяющее между собой пафос жизни и творчества этих двух великих представителей русской и немецкой культур, определяющий их особое значение для нас и нашего времени.

И. А. КИРИЛЛОВА

ХРИСТОС В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

«Верую, Господи! помоги моему неверию».

(Мк. 9:24)

Эмоциональные суждения Достоевского о Христе — о красоте Его образа, выражающие любовь к Христу и Его почитание, одновременно свидетельствуют и о глубокой двойственности в постижении образа Христа писателем. Эта двойственность как бы минует личную духовную жизнь писателя, не затрагивая цельности и глубины его почитания Христа, но воплощается со всей силой в художественно гениальном и духовно обреченном образе Князя-Христа, «Идиота».

В сознании Достоевского образ Христа носит характер отвлеченного, идейно определяемого образа. Духовно писатель познает Христа как Бога и Спасителя. «Слова» Достоевского о Христе, редкие до 1849 г., но встречающиеся неоднократно во вторую половину его жизни в письмах, записных тетрадях, в черновиках, в «Дневнике писателя», возносят Христа как идеал, то славословят Его как Бога. Достоевский как бы не замечает противоречия между этими двумя понятиями, что, по-видимому, указывает на отождествление в его сознании идеального и божественного образа. Конечно, утопический образ Христа в известной мере навеян Евангелием, но Церковь назовет Христа не идеалом человечества, а Совершенным Человеком. Христос-идеал — роковое оскудение и искажение божественного образа, это — понятие-мечта, абстрагирующая образ Христа и лишаящая его реальности, обоснованной в событии Его Воплощения и Рождества. В подготовительных материалах к «Бесам» Достоевский настоятельно ставит вопрос, мучивший его до конца: «...можно ли веровать (...) безусловно в божественность Сына Божия Иисуса Христа? (ибо вся вера только в этом и состоит) — 11, 178). Писатель разделяет «веру-неверие» Фомы Неверующего, трагической фигуры среди апостолов, которому не дана была вера, «уверенность в невидимом» (Евр. 11:1). Когда Христос призвал Фому вложить персты в раны Его, то Фома в ужасе и раскаянии воскликнул: «Господь мой и Бог мой!» (Ин. 20:28). И Достоевский постоянно переходит от сомнения и неверия к вере. Его высказывания о Христе-Боге «корректируют» высказывания о Христе-идеале, колебания разрешаются исповедью веры во Христа. В последней записной тетради (1880—1881 г.г.) две записи, однако, указывают

на наличие этого колебания до самого конца: «Все Христовы идеи оспоримы человеческим умом и кажутся невозможными к исполнению <...> Христос ошибался — доказано! <...> лучше я останусь с ошибкой, со Христом», и далее: «...не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнения* моя *осанна* прошла...» (27, 56—57, 86).

Раздвоение образа Христа в сознании Достоевского восходит к двум взаимоисключающим началам: возрастающее сомнение в божественности Христа (потому и увлечение красотой личности Христа как совершенного человека и идеала) и наряду с этим страстная, почти экстатическая вера во Христа. И *этот* Христос был Богочеловек, «бесконечное чудо» (28₂, 251). Этого Христа Достоевский знал сердцем и никогда от Него не отказывался, какие бы интеллектуально-эстетические определения ни налагались на это познание. Еще юношей Достоевский писал брату: «Что ты хочешь сказать словом *знать*? Познать <...> Бога, любовь... Это познается сердцем, а не умом <...> Ум — способность материальная... душа же, или дух, живет мыслию, которую нашептывает ей сердце <...> ум человека, увлекшись в область знаний, действует независимо <...> от *сердца*. Ежели же цель познания <...> любовь и природа, тут открывается чистое поле *сердцу*...» (28₁, 53—54).

Эти слова закономерно трактуются в духе романтической идеалистической мысли, но они удивительно точно соответствуют святоотеческому учению о сердце как об органе Богопознания. У В. Лосского читаем: «А сердце <...> есть средоточие человеческого существа, корень деятельных способностей, интеллекта и воли, точка, из которой исходит и к которой возвращается вся духовная жизнь <...> Без сердца, средоточия всей деятельности человека — ум бессилён. Без ума — сердце слепо, лишено руководства».¹

Высказывания Достоевского о Христе — это почти всегда афористические утверждения или исповедание веры, излагаемые в полемической, нередко публицистической форме; по ним можно судить о масштабе значения Христа для писателя. Достоевский вообще очень скупой пишет о своей личной, духовной жизни, но его чувство к Христу, его восприятие Христа отмечены тем же трепетом пламенной любви и восторга, как слова о Христе чтимого Достоевским преподобного Симеона Нового Богослова: «Христос, став всем для нас, ведением, мудростью, словом, светом, осиянием, подобием, созерцанием, познанием, дает наслаждаться Его благами частью и в настоящей жизни, и любящим Его понимать и слышать в тайне сокрытые от многих неизреченные глаголы».²

В течение 1840-х гг. Достоевский не комментирует воздействия на его веру новых идей и веяний, столь значительных для его мировоззрения в это время. Известно из воспоминаний С. Д. Яновского, что в период близости с В. Г. Белинским и его кружком Достоевский

¹ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991 С. 151—152.

² Поучение 3 преподобного Симеона Нового Богослова. Цит. по: *Архиепископ Василий (Кривошеин)*. Преподобный Симеон Новый Богослов. Нижний Новгород, 1996. С. 265.

перестал ходить в церковь, но что после разрыва с Белинским он снова стал подходить к Причастию. Два письма брату Михаилу Михайловичу (1838 и 1840 гг.) отражают раздвоение, начинающееся в религиозном сознании Достоевского в это время. Как религиозное размышление оно сосредоточено на божественном лице, на Боге или на Христе. В 1838 г. Достоевский реагирует еще как верующий, церковный человек. По поводу повести Э. Т. А. Гофмана «Магнетизер» писатель ужасается духовной дерзости «человека, который не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть — Бог!» (28₁, 51). В 1840-е гг. он уже сравнивает Христа с Гомером: последний «может быть как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный» (28₁, 69. Курсив мой. — И. К.). Почитание Христа начинает «размываться». Воплощение теряет свое уникальное значение и используется как переносной образ. (В «Дневнике писателя» 1873 г., в главе «Старые люди», излагая причины своего расхождения с Белинским, Достоевский характеризует Христа словами «пресветлый лик Богочеловека» (21, 10). Сила чувства Достоевского была в 1840-е гг. не менее сильной, но он тогда не говорил о Богочеловеке Христе.)

Решающими моментами в жизни Достоевского для постижения образа Христа были: традиционно-православное воспитание в детстве, влияние «новохристианства» французских утопистов-социалистов, встреча с народной верой на каторге и последующее «перерождение убеждений». В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский отметил: «Я происходил из семейства русского и благочестивого (...) Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства» (21, 134). Быт детей в значительной мере определялся богатством церковной жизни и богослужебного круга: регулярным посещением положенных богослужений, хождением по московским храмам и монастырям, ежегодным семейным паломничеством в Троице-Сергиеву лавру. В кремлевских соборах Достоевский знакомился с искусством и духовным богатством старинной русской иконописи. Л. П. Гроссман полагает, что «здесь — корень будущих размышлений Достоевского о новом христианском искусстве».³ Дети учились читать по рассказам из Священного Писания и слушали чтение «Четых Миней» и житийной литературы. По свидетельству А. Г. Достоевской, муж ее никогда не переставал твердить молитву «Все упование, Господи, на Тебя возлагаю...», заученную им в раннем детстве.⁴ Это церковно-катехизисное воспитание озарялось и оживотворялось глубокой верой матери Достоевского, воплощавшей в жизни законы любви и самоотверженности, которые были основой ее веры и которых писатель никогда не забывал.

Нужно лишь догадываться о том, как Достоевский впервые познал Христа — через евхаристическое действие на Литургии, через молитвенный подвиг святых, через иконописный образ. Нет сомнения, что познанный образ Христа глубоко запал Достоевскому в сердце и оставался незабываемым «столпом и утверждением» его духовной жизни.

³ Гроссман Л. П. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 35.

⁴ См.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 5—6.

Писатель неоднократно отмечает значение Христа как единственного основания нравственно-этического закона. Мучительное ощущение недопустимости невинного страдания — значительный двигатель в духовном и идейном развитии Достоевского. Еще восьмилетним мальчиком он был потрясен впервые услышанным чтением Книги Иова, и эта ветхозаветная книга никогда не переставала его волновать. Книга Иова в самой острой, обнаженной форме ставила Достоевского перед непостижимым фактом — Сам Бог, вселюбящий и всемогущий, допускает мучительное страдание. В «Идиоте» писатель дает исполненный отчаяния ответ на вопрос о невинном страдании. Невинный, распятый Христос погибает, а изображенный на картине Гольбеина «Мертвый Христос» не воскреснет, и веровавшие в него потеряют веру. Как мог Иов принять свое страдание, не отвергая Бога? Иов — один из ветхозаветных прообразов Христа, восходящего на Голгофу и молящегося «Да будет воля Твоя». Верой и сердцем Достоевский знал, что только во Христе разрешается страшная тайна невинного страдания, умом же он боролся до конца. Вопрос невинного страдания для Достоевского — намного более тяжелое, трагическое искушение веры, чем «доводы противные» науки.

Значение социального гуманизма и утопического христианского социализма для восприятия Достоевским Христа — решающее. Они придают форму и направление идеализму Достоевского, обращенному на христианских основах. Как и немецкий романтизм и идеалистическая философия, их идеи в его восприятии не противоречили его глубокому религиозному чувству, а, наоборот, способствовали его воплощению в определенную идейно-философскую форму, расходясь, однако, в значительной мере с церковным учением и евангельским откровением. «Новые христиане» — К. А. Сен-Симон, П. Леру, Ф. Р. Ламеннэ, Э. Кабэ красноречиво писали о евангельском законе братства и любви, который восстановит человеческое счастье. Ссылки на Евангелие придавали авторитет нравственно-этическому идеализму «новых христиан». Но утопическое учение о человеке⁵ исключало всякое понятие наличия в нем природного греха. Человек рассматривался как «прекрасное», «богоподобное» и «совершенное» существо, по природе своей не знающее зла, и образ евангельского Христа отождествлялся с этим совершенным человеком. «Нравственно очищенное» учение утопистов также своеобразно приобщило образ Христа к их нравственно-политическому мышлению. Христос для них — это воплощение раннего, еще не испорченного церковью христианства.⁶ Его назначение — помочь людям восстановить — на началах братства и всеобщей любви — потерянный рай, Царствие Божие на земле. Если Христос именуется Сыном Божиим, то это не в силу Его Богочеловечества, а как признание Его солидарности с остальными «сынами Божиими», «братьями Христовыми» — угнетенным народом. Образ

⁵ См.: Комарович В. Л. 1) Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3—43; 2) Мировая гармония Достоевского // Атеней. 1924. Кн. 1—2. С. 112—142; а также: Гроссман Л. П. Путь Достоевского. С. 81—101; Сакулин П. Н. Русская литература и социализм. М., 1924.

⁶ См.: Сен-Симон А. Новое христианство // Собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 211—250.

народа смещает Христа как объект почитания и на него переносятся атрибуты Страстей Господних. Народ «распинается», и его «страдания» — предмет восторженной жалости и умиления. А гибель Христа — несчастная случайность, «временное крушение дела земного устройства человечества». ⁷

В этот период увлечения Достоевского идеалистической и утопической мыслью образ Христа у него теряет всякую воплощенную конкретность и определяется как «обоготворение любви, кротости и смирения» (24, 192), а в письме к А. Н. Майкову Достоевский пишет: «...деизм нам дал Христа, то есть до того высокое представление человека, что его понять нельзя без благоговения и нельзя не верить, что это идеал человечества вековечный!» (28₂, 210). В таких определениях писатель отказывается от Христа-Богочеловека и видит в Нем лишь своеобразного *идеального* человека, одаренного идеальными, «божественными» качествами добра и нравственной красоты, — понятие близкое несторианскому учению, что человек Иисус был только «обителем божества». ⁸

Достоевский возносит Христа как идеал человеческой красоты и нравственного совершенства не из позитивистского убеждения в Его человеческой природе, исключающей божественность, а из эмоционально-этического увлечения утопической мечтой Царствия Божия на земле. Страстное человеколюбие Достоевского «узаконивает» образ Христа-идеала и очеловеченного Христа, защитника народа-человечества. ⁹ В 1840-е гг. для писателя, готового следовать самым крайним, даже революционным идеям, отождествление образа Христа с нравственно-политическим, освободительным идеалом представлялось как закономерное. Мечта о Царствии Божием на земле для «богоподобного» человечества *упраздняет* понятие о Богочеловеке-Спасителе, воплотившемся для искупления падшего человека. В утопическом христианстве призывается не человек к обожению, а божественное воспевается как олицетворение человеческого совершенства. Такой образ непосредственно доступен и пленителен своим мечтательным идеализмом, когда сложное учение о двух природах Богочеловека, «единых и неслиянных», кажется отвлеченным, недоступным. Однако образ-идеал, или очеловеченный образ, неизменно приводит к «демифологизированной» фигуре «Жизни Иисуса» Д. Штрауса, ¹⁰ а потом и Э. Ренана. Достоевский «искушается» собственным чистым, искренним человеколюбием и перестает различать Христа евангельского и утопического. Ему нужно будет пройти через «сошествие во ад», в Мертвый дом, узнать жестокость природного зла в человеке и необходимое, трагическое искупление через страдание, чтобы прийти к исповеди Христа-Богочеловека и «сомкнуть» познание сердца и увлечение ума. И все же

⁷ Комарович В. Л. Юность Достоевского. С. 7.

⁸ Полный Православный Энциклопедический словарь. М., 1992 (репринт). С. 1631.

⁹ В утопической мысли слова «народ» и «человечество» употребляются без различия смысла, а значение индивидуального человека теряется в понятии идеализированной массы.

¹⁰ В «Дневнике писателя» (1873) Достоевский критикует Д. Штрауса как человека, который «ненавидит Христа и поставил осмеяние и оплевание христианства целью всей своей жизни» (21, 132), хотя в 1840-е гг. он мог к нему относиться менее отрицательно.

Достоевский никогда прямо не отвергал божественное начало Христа. В преддверии предполагавшейся смертной казни Достоевский обратился к стоящему рядом с ним Н. А. Спешневу со словами «Nous serons avec le Christ» («Мы будем со Христом»),¹¹ исповедуя уже не утопического Христа как идеал, а Христа-Спасителя, обещавшего распятому с Ним «разбойнику благоразумному»: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23:43).

Известное письмо Достоевского Н. Д. Фонвизиной по выходе с каторги — яркий, показательный пример характерной для него диалектики ума и сердца, колебания между научным неверием и верой в Христа. «Не потому, что вы религиозны, — пишет он своей корреспондентке, — но потому, что сам пережил и прочувствовал это, скажу Вам, что в такие минуты жаждешь, как „трава иссохшая“, веры, и находишь ее, собственно потому, что в несчастье яснее истина. Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, 176).

Это «исповедание веры» Достоевского разбивается на ряд положений, на первый взгляд друг друга взаимоисключающих. Но их порядок следует не логике разума, а последовательности восхождения от мучительной жажды веры, через сомнение, к исповеданию веры в Христа. *Положение первое.* Жажда веры, образ «травы иссохшей» из 102 псалма, ощущение оставленности, безвыходности и безнадежности. Введение в псалом гласит, что это «молитва страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою», и далее: «Господи! услышь молитву мою, и вопль мой да придет к Тебе». *Положение второе.* Признание в «неверии и сомнении» под влиянием «доводов противных». Достоевский не уточняет, каких, но, судя по ряду более поздних утверждений, что «человек обширнее своей науки» (24, 165), можно полагать, что это доводы научно-позитивистские. Несмотря на силу «доводов противных», Достоевский выступает не как успокоившийся позитивист, а как ищущий, не желающий принять эти доводы. Немедленно за этим следует утверждение, что именно Бог посылает символ веры в Христа. *Положение третье.* Христос определяется человеческими чертами, но исповедуется с трепетом, присущим Богопочитанию

¹¹ Лит. наследство. М., 1956. Т. 63, вып. 3. С. 188 (Записка Ф. Н. Львова).

и тому Образу, совершенное которого не может быть. *Положение четвертое.* Торжественное утверждение веры в Христа, даже и особенно если Он — «вне истины», — слова, которым предшествует духовное сознание, что Христос действительно постигается не доводами, не наукой, а откровением веры, что Он поистине есть «путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). Наблюдается характерная последовательность: каждое отрицательное положение завершается положительным, веру утверждающим признанием.

На каторге Достоевский переживает то, что он называет «перерождением убеждений», — подведение новой основы под его веру 1840-х гг., размытую утопической мечтой. Христос остается центром и началом его веры, но Достоевский о Нем теперь говорит как об основе и «проверке» русской, православной, народной веры. Достоевский так описывает свое обращение: «...каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем» (22, 49). Вместо того чтобы вносить в почитание Христа чуждый ему элемент идеализации человека, писатель теперь открывает солидарность Христа с человеком и в разбойнике видит человека, сотворенного «по образу и подобию Божию». Достоевский усматривает этот «образ Божий» в нравственной сознательности каторжника, молящегося, чтобы Христос помянул его, «яко разбойника», в Царствии Своем. «Я был в каторге и видал преступников, „решеных“ преступников (...) ни один из них не миновал долгого душевного страдания внутри себя, самого очищающего и укрепляющего (...) никто из них не считал себя правым в душе своей!» (21, 18—19). Он видит теперь основу веры народной в почитании Христа: «...источник всего — Христос», «...Христа он [народ] знает и носит Его в своем сердце искони (...) Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания» (24, 256; 21, 38), то есть той любовью, которая отдается Богу, солидарному со страданием до конца; любовью отчаянной, ибо Христос есть единственная надежда в безнадежном, бесконечном страдании. Появляется все большее количество «слов» о Христе — более ортодоксального, церковного характера. Достоевский охотно принимает догматическую основу народной веры: «...безграмотный мужик вполне и незыблемо верует в Божие единство (...) что Бог един и нет другого Бога, такого, как Он (...) что Христос, истинный Бог его, родился от Бога Отца и воплотился от Девы Марии» (25, 167). В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский задает риторический вопрос, отражающий его новое убеждение: «Не в Православии ли одном сохранился божественный лик Христа во всей чистоте?» (21, 59). Тот, кого Достоевский именует «русским Христом», есть Евангельский, церковный образ Христа в преломлении народного почитания.

В послекаторжном периоде творчества Достоевского в той или иной стилистической форме образ Христа прямо или косвенно освещает ключевой аспект идейной концепции каждого романа, а также «Записок из Мертвого дома» и «Записок из подполья». Именно в творчестве своем Достоевский достигает нового синтеза в постижении значения Христа. В романах и «Записках» отражается уже не колебание между

головным и духовным постижением, а глубинное проникновение в духовное значение освещения текста образом Христа, или хриstopодобного лица. Схематически преломление образа Христа в поэтике произведения представляется следующим образом:

1. Образ Христа — Евангельский («Преступление и наказание») или стилизованный (сон Версилова, «Поэма о Великом инквизиторе») вводится во вставном повествовании и имеет основное значение для раскрытия подтекста «духовной мистерии», которой является каждый роман писателя.

2. Образ Христа раскрывается в символически-пророческой перспективе грядущего или чаемого разрешения («Преступление и наказание»: чтение евангельского текста о воскрешении Лазаря — чайник-знак единственного, открытого Раскольнику пути духовного воскресения — обращения ко Христу во спасение).

3. «Записки из подполья» и «Бесы»: как бы «апофатическая» проверка значения Христа. Изображение ада, который создает человек, исключая Христа из своего сознания и мира.

4. «Идиот»: трагическая проверка, доведенная до последнего предела, возможности спасения через очеловеченного Христа. Раскрытие безвыходности такой надежды в образе «Мертвого Христа» и обезумевшего Мышкина. Образ «князя-Христа» воплощает трагическую истину: что неверие в воплощение и божественность Христа неизбежно приводит к «Мертвому Христу», который воскреснуть не может. Однако в «Записках из Мертвого дома» имеется картина смерти хриstopодобного образа, которая является залогом иного виденья у Достоевского. Она исполнена той тайны, перед которой находятся пришедшие ко гробу Господню и нашедшие его пустым. Описание смерти каторжника Михайлова — живопись по силе композиции, по яркости зрительных и пластических деталей и иконопись в своем отображении духовной реальности, «обнаружением и показанием скрытого» (св. Иоанн Дамаскин) и исполненности символического значения каждого образа и его поэтики. «Это был еще очень молодой человек {...} высокий, тонкий и чрезвычайно благообразной наружности. Он {...} был до странности молчалив, всегда как-то тихо, как-то спокойно грустный {...} у него были прекрасные глаза...» (4, 140). Описание это можно сравнить с первым иконописно-житийным описанием князя Мышкина: те же благообразие, тихая грусть, прекрасные глаза. Повествование о его смерти — мистерия. Откровение «мира иного» сразу устанавливается озарением преображающего света, того золотого сияния, Света Нетварного, на фоне которого на иконе изображается божественный лик: «...солнце так и пронизывало крепкими косыми лучами зеленые {...} стекла {...} Целый поток их лился на несчастного» (Там же. Курсив мой. — И. К.). Наметив духовную реальность, подлежащую происходившему, автор переходит к описанию медленной агонии страдальца: «...тяжело, долго отходил, несколько часов сряду». Христос на кресте умирал около трех часов. Описание тела Михайлова — это описание снятого с креста тела Христова, как оно описывается в строгой средневековой западной религиозной живописи: «Страшно было смотреть на это длинное-длинное тело, с высохшими

до кости ногами и руками, с опавшим животом, с поднятою грудью, с ребрами, отчетливо рисовавшимися, точно у скелета» (Там же). Это описание близко к изображению тела Христа у Гольбейна, но тут умершее тело как бы освящается оставшимся на нем деревянным нательным крестом, а его кенотическое истощение — кандалами. Кроме того, тело Михайлова не замуровано закрытой крышкой тесного гроба, как на картине Гольбейна. Вокруг него простор, где «дух дышит». Признание тайны смерти отмечается растущей молчаливой собранностью окружающих. Нарушение тишины небрежным отношением врача только выделяет красоту «последнего действия», или «картины». Арестанты по очереди подходят, ритуальными жестами подчеркивая тайну и торжественность происходящего. Действие, производимое «костенеющим телом» на окружающих, свидетельствует об обетовании воскресения. Это не труп, а тело, чреватое преображением: «...вошел караульный (...) Он подходил, всё более и более замедляя шаги, с недоумением посматривая на затихших и со всех сторон сурово глядевших (...) арестантов (...) он вдруг (...) снял каску, чего вовсе не требовалось, и широко перекрестился». И образ Богоматери, стоящей у подножья креста, просвечивает в последних словах картины, сказанных арестантом: «Тоже ведь мать была!» (4, 141). В образе Михайлова Достоевский мгновенно достигает того истинного уподобления Христу, которое трагически недостижимо в образе князя Мышкина. Смерть Михайлова — для Достоевского-художника залог веры, что Христос *есть* Спаситель и что «источник жизни (...) и заключается в трех словах: *слово плоть бысть...*» (11, 179).

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

О символическом значении произведений Достоевского неоднократно говорили русские философы и мыслители — Вяч. Иванов, о. Сергей Булгаков, Н. Бердяев и др.

Вяч. Иванов посвятил свою книгу «Достоевский: трагедия—миф—мистика» «троякому изучению Достоевского как автора трагического, мифотворца и религиозного учителя». Трагедия, миф и религия — «это лишь три различных точки зрения, с которых созерцается одна целостная сущность». Далее, говоря об определении Достоевским его принципа творчества как «реализма в высшем смысле», Вяч. Иванов указывает, что он называет это «реалистическим символизмом», и объясняет: «Реалистический символизм в искусстве возводит душу воспринимающего художественное произведение „a realibus ad realiora“, от действительного низшего плана и низшей онтологической сущности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, в движении, обратном процессу восприятия, художник нисходит от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей — a realioribus ad realia».¹

О. Сергей Булгаков сослался в 1914 г. на приведенное мнение Вяч. Иванова в своем отклике на постановку романа «Бесы» на сцене Московского Художественного театра. С. Булгаков пишет: «Роман „Бесы“, как и все вообще творчество Достоевского, принадлежит к искусству символическому, причем символика его только внешне прикрыта бытовой оболочкой, он реалистичен лишь в смысле реалистического символизма (по терминологии Вяч. Иванова); здесь символизм есть восхождение a realibus ad realiora, постижение высших реальностей в символах низшего мира. И этот характер своего творчества сознавал и сам Достоевский, когда писал о себе в своей записной книжке: „Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой“. Своими корнями душа человеческая уходит в мир иной, божественный, и реализм Достоевского простирается поэтому не на человеческий только, но и на божественный мир, т. е. является символизмом. Итак, „Бесы“ есть символическая трагедия». Далее о. Сергей Булгаков развивает свой

¹ *Иванов Вяч.* Достоевский: трагедия—миф—мистика // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 485, 517.

тезис: «Но в то же время это существенно есть и русская трагедия (...) Для Достоевского (...) русская трагедия есть по преимуществу религиозная, — трагедия веры и неверия». О. Сергей Булгаков подробно разъясняет свое понимание русской трагедии как трагедии христианской.²

Н. Бердяев, обсуждая вопрос о реализме Достоевского, пишет в книге «Мирозерцание Достоевского»: «Если и можно назвать Достоевского реалистом, то реалистом мистическим». Для Бердяева, как и для Вяч. Иванова, и о. Сергия Булгакова, творчество Достоевского символично: «Всякое подлинное искусство символично, — оно есть мост между двумя мирами, оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая и есть подлинная реальность. Эта реальная действительность может быть художественно выражена лишь в символах, она не может быть непосредственно реально явлена в искусстве. Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот иной мир доступен искусству лишь в символическом отображении. Искусство Достоевского все — о глубочайшей духовной действительности, о метафизической реальности, оно менее всего занято эмпирическим бытом (...) Сквозь внешнюю фабулу, напоминающую неправдоподобные уголовные романы, просвечивает иная реальность. Не реальность эмпирического, внешнего быта (...) Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба человеческого духа (...) Достоевский не может быть назван реалистом и в смысле психологического реализма. Он не психолог, он — пневматолог и метафизик-символист».³

Придание символического значения конкретным предметам и событиям расширяет и углубляет их значение. Реалистическими символами пользовался Л. Толстой — стоит только вспомнить описание дуба, дважды наблюдаемого князем Андреем Болконским — по пути в Отрадное и по дороге оттуда; описание репейника у дороги в повести «Хаджи Мурат»; многочисленные символы в романе «Анна Каренина» — гибель чудесной лошади Фру-Фру, страшный облик смазчика, проверяющего колеса вагонов, и мн. др.

А. П. Чехов также часто придает символическое значение конкретным образам и предметам в своих реалистических произведениях. Так, например, гибель чайки, цветущий вишневый сад, обреченный на сруб, длинный серый забор против дома «дамы с собачкой» и ее мужа приобретают значение символов, выявляющих и углубляющих идею автора.

В современной литературе яркие примеры различных видов символов находим у А. И. Солженицына. Конкретный объект — цветущее абрикосовое дерево становится символом красоты и возможного счастья для двух действующих лиц романа «Раковый корпус». В романе «Август Четырнадцатого» символом вечной красоты, покоя и мира становится густой лес, куда скрывается в ночь после Успения Божьей Матери генерал Самсонов, чтобы с последней молитвой уйти от боли невозможности спасти Вторую Армию от поражения. Название романа «В

² Булгаков С. Русская трагедия // Тихія Думы. М., 1918. С. 3.

³ Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. Paris, 1968. С. 21, 22.

круге первом», основанное на цитате из «Ада» Данте, — абстрактный всеобъемлющий символ основной идеи автора.

Подобный абстрактный художественный символ создан был Достоевским: назвав свой роман «Бесы», Достоевский символически высказал свою основную идею об одержимости злом на разных уровнях человеческой деятельности, свою озабоченность борьбой веры с неверием, духовной сущности человека с бездуховностью, моральным нигилизмом, демоническим отрицанием нравственной ответственности человека за свои поступки.

Изучению сложной символики произведений Достоевского посвятили свои работы многие исследователи творчества писателя. К. Мочульский в своем выдающемся труде, рассматривая творчество Достоевского как мыслителя, художника, психолога и историка своего времени, уделяет немало внимания его символике. Основной тезис Мочульского: «Искусство Достоевского — символично, как всякое великое искусство. Его „мистический реализм“ сквозь покров явлений провидит „сущность вещей“». Поэтому все творчество писателя Мочульский рассматривает в двух планах — эмпирическом и метафизическом. Исследование Мочульского изобилует описанием конкретных объектов, символически выявляющих личность и судьбу действующих лиц. В уродливых помещениях, в которых живут Соня и Родион Раскольников, Мочульский видит символическое выражение их исковерканной судьбы. «Каморка Раскольникова — гроб, квартира старухи — опрятная сеть паука, комната Сони — уродливый сарай». Комнатушка Ракольниковова не только гроб по внешней форме: его «желтая каморка» — символ бесовского, завистливого отъединения. Многие из указанных символических значений были развиты в последующих работах славистов. Различая за внешним описанием действия в произведениях Достоевского глубинную сокровенную идею автора, Мочульский много внимания уделяет религиозному символизму. Приведем лишь один пример: говоря о явлении Алеше брачного пира в Кане Галилейской, Мочульский заключает: «Видение Алеши — символ воскресения, радость Царства Божия».⁴

Американский исследователь творчества Достоевского В. Террас в книге об интерпретации романа «Идиот» отмечает некоторые художественные приемы — особенно «символические детали». Здесь упомянуты символическое значение имен некоторых действующих лиц, символика мрачного дома Рогожина с картиной Гольбеина, история швейцарской девушки Мари как символическое предвосхищение истории Настасьи Филипповны и др.⁵

Среди ранее написанных работ необходимо отметить широко известную книгу английского слависта Р. Писа. Рассматривая четыре романа Достоевского, Р. Пис выявляет символику некоторых образов, идей, личных имен действующих лиц и названий некоторых мест действия.⁶

⁴ Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 298, 239, 240, 518.

⁵ Terras V. The Idiot: An Interpretation. Boston, 1990. P. 85—90.

⁶ Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971.

Американский исследователь М. Холквист в книге «Достоевский и роман» в связи с анализом образа Настасьи Филипповны дает оригинальное истолкование символики книги С. М. Соловьева «История России с древнейших времен», а также рассматривает символическое значение двух аспектов времени.⁷

Особенно следует отметить глубокий, всеобъемлющий анализ символики Апокалипсиса и исторического развития России, сделанный американским ученым Д. Бетеа. Автор всесторонне исследует символическое, композиционное и художественное значение железной дороги и поезда в жизни главных действующих лиц романа «Идиот».⁸

В ранее написанной статье американский славист Дж. Гибан рассматривает традиционный символизм в романе «Преступление и наказание». Автор раскрывает художественную символику воды, растительного мира, солнца, света и воздуха, а также значение истории воскрешения Лазаря и упоминание о Новом Иерусалиме для понимания образа Раскольникова.⁹

В данной работе рассматривается эмпирическое, художественное и метафизическое значение образов и мотивов креста, обмена крестами, ножа, описание картины Ганса Гольбейна «Христос в гробнице» и Тайны Распятия в художественном творчестве Достоевского.

* * *

Крест как сакральный метафизический символ¹⁰ духовного кризиса наивного деревенского парня Николая (Миколки) определяет его дальнейшую судьбу. Разумихин, приведший к больному Родиону Раскольникову своего друга молодого врача Зосимова, рассказывает Зосимову про убийство ростовщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы и очень беспокоится о судьбе красильщика Николая, или Миколая, которого теперь подозревают в соучастии в убийстве старухи. Николай, красивший с Митрием квартиру на втором этаже по той же лестнице, что и квартира старухи, поднял с полу, за дверьми, оброненную Раскольниковым коробку с серьгами и тут же отнес ее в распивочную. На третий день Николай зашел туда же, но, испуганный подозрительно смотревшим на него хозяином распивочной, убежал. Разумихин рассказывал дальнейшее со всеми подробностями: Николая задержали на третий день на постоялом дворе: «Пришел он туда, снял с себя крест, серебряный, и попросил за крест шкалик. Дали. Погодя немного минут, баба в коровник пошла и видит в щель: он рядом в сарае к балке кушак привязал, петлю сделал; стал на обрубок и хочет себе петлю

⁷ Holquist M. Dostoyevsky and the Novel. Princeton; New Jersey, 1977. Chapter 4 «The Gaps in Christology: *The Idiot*». P. 102—123.

⁸ Betea D. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Chapter One: The Idiot: Historism Arrives at the Station. Princeton; New Jersey, 1989. P. 62—104.

⁹ Gibian G. Traditional symbolism // Crime and Punishment and the Critics / Ed. by Edward Wasiolek. Belmont (California), 1961. P. 77—89. (Reprint form PMLA, LXX, 1955. Translated in Russian in: Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 228—241).

¹⁰ См.: Топоров В. Н. Крест // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 12—14.

на шею надеть; баба вскрикнула благим матом, сбежались: „Так вот ты каков!“ — „А ведите меня, говорит, в такую-то часть, во всем повинюсь“» (6, 107).

Николай продал свой крест — совершил святотатство, но тут же попытался искупить свой грех смертью. Николай родом из Зарайского уезда, сектант, близкий к раскольникам. Здесь начинается история его покаяния, принятия на себя вины в несовершенном преступлении (6, 271), желание «пострадать», «страдание принять» и искупить все свои грехи — за то, что «загулял», заложив серьги, за пьянство, за то, что солгал, заявив сначала, что коробку с серьгами «нашел на панели», и за то, что под влиянием петербургских искушений забыл своего старца, под духовным началом которого он жил в деревне. Хотя Николай и был арестован, его «признание» в убийстве Алены Ивановны и ее сестры в полиции не поверили. «Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст» (6, 347) — так его охарактеризовал Порфирий Петрович во время своего последнего, решающего разговора с Раскольниковым. Порфирию Петровичу нужно было формальное признание Раскольникова в преступлении также и для того, чтобы освободить невинного Николая.

Сакральное значение креста как символа веры в воскрешение души и доброго начала в человеке проявляется в народном обычае обмена крестами — побратимства. Два замечательных случая обмена крестами даны Достоевским в романах «Преступление и наказание» и «Идиот».

Родион Раскольников, измученный страхом открытия его преступления, разговором со следователем Порфирием Петровичем, касающимся его теории об «обыкновенных» и «необыкновенных» людях, и своим решением на время прервать отношения с матерью и сестрой, как бы окончательно обособляется от всех. Он требует, чтобы все оставили его, и заявляет, что теперь он желает быть *один*: «Оставьте меня одного! (...) Что бы со мною ни было, погибну я или нет, я хочу быть один. Забудьте меня совсем» (6, 239), — говорит Родион, приводя в ужас мать и сестру. После немногого, только взглядом выраженного объяснения своего решения уйти от всех, немного признания в совершенном преступлении выбежавшему за ним его верному другу Разумихину, вдруг понявшему его поведение, Родион идет к Соне. Потребность в *другом* человеке, несмотря на решение отрезать себя от всех *других*, приводит Родиона в убогую комнату Сони, где он заявляет, что приходит «в последний раз» (6, 242), хотя пришел к ней впервые.

Увидев на комодке у Сони Новый Завет, Родион интересуется, откуда у нее эта книга, и просит ее прочитать эпизод о воскрешении Лазаря, в связи с недавним разговором у Порфирия Петровича, поинтересовавшегося, верит ли Родион в воскресение Лазаря и в Новый Иерусалим (6, 201; 7, 380—381).¹¹ Соня рассказала, что Евангелие ей принесла

¹¹ См. также подробный анализ этого эпизода романа в ценной работе американского слависта Р. Кокса: *Cox R. Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevsky and the Meaning of Christian Tragedy. Chapter VII: «Raskolnikov and the Resurrection of Lazarus».* New York; Chicago, 1969. P. 140—163.

Лизавета, с которой она подружилась, потому что Лизавета «была справедливая (...) Она Бога узрит» (6, 249). Соня неточно передает слова Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8). Соня сказала также, что на прошлой неделе она служила в церкви панихиду по Лизавете, которую «топором убили». Чтение Соней истории Лазаря (Ин. 11:1—45) (6, 250—251) символично для всей последующей истории Родиона Раскольникова. Метафизический символизм воскрешения из мертвых предопределяет судьбу Раскольникова — убийцы, который долго еще будет метаться, одержимый своей обманчивой теорией.

На следующий день после нелепого разговора со следователем Порфирием Петровичем в его конторе, когда Раскольников сам себя выдал, он опять идет к Соне, чтобы «объявить ей, кто убил Лизавету» (6, 311).

Сонин страшный испуг, когда она догадалась, что убийца — он, Родион Раскольников, напомнил ему Лизавету: он как бы увидел в лице Сони лицо Лизаветы, когда он приближался тогда к ней с топором. Тот же ужас в глазах и тот же жест — выставленная вперед рука, чтобы отстранить его от себя (6, 315). Но Соня испугалась не за себя, она ужаснулась его мучениям и его страданиям. «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..» (6, 321), — сказала она в ответ на его объяснения своего преступления; он же не раскаивался, а, скорее, укреплялся в своей теории.

Мучительная сцена признания Раскольникова Соне и его просьба «не оставить его» закончилась ее вопросом, есть ли на нем *крест* (6, 324). Она дала ему свой, кипарисный, и рассказала, что они с Лизаветой крестами поменялись: Лизавета дала ей свой медный, а Соня ей — образок. Две несчастные, униженные кроткие женщины, читающие вместе Священное Писание, увидели родственную душу одна в другой и стали названными сестрами. «Я теперь Лизаветин стану носить, а этот тебе. Возьми... ведь мой! Ведь мой! — упрашивала она. — Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!..» (6, 324). Она просила принять ее крест, желая спасти его и как бы создать и здесь побратимство. Но он не взял: «Лучше потом». Соня согласилась: «Да, да, лучше (...) как пойдешь на страдание, тогда и наденешь. Придешь ко мне, я надену на тебя, помолимся и пойдем», — сказала Соня, твердо решившая идти с убийцей его крестным путем (Там же).

В два-три дня, последовавших за смертью Катерины Ивановны, когда, казалось, для Раскольникова порвалась временная связь событий, он испытал мучительные чувства: «Порой овладевала им болезненно-мучительная тревога, перерождавшаяся даже в панический страх» (6, 335), сменяемый иногда полной апатией. Он бесцельно бродил по городу, даже провел ночь «где-то в кустах на Крестовском острове». Изредка все же заходил к Соне. После панихиды у гроба Катерины Ивановны Родион зашел в какую-то харчевню и просидел там час, слушая песни. «Но под конец он вдруг стал опять беспокоен; точно угрызение совести вдруг начало его мучить» (6, 337).

Однако мимолетное угрызение совести не привело его к раскаянию. После решающего посещения Порфирия Петровича, когда Раскольни-

ков более не мог скрывать своего преступления, он зашел к матери проститься «перед отъездом». Мать сразу поняла, что «видно пришел час роковой». На вопрос матери, нельзя ли ей ехать с ним, он ответил: «Нет, а вы станьте на колени и помолитесь за меня Богу. Ваша молитва, может, и дойдет» (6, 397). Мать перекрестила и благословила его. Сердце его как-то «разом размягчилось» — он упал на колени перед матерью и оба, обнявшись, плакали. Ее материнское сердце с первого посещения сына в его каморке «беду предузнало» (6, 398). Но и тут, несмотря на просьбу к матери молиться о нем, Родион не чувствовал раскаяния в содеянном. Дуне, ожидавшей его в его каморке и все теперь знавшей от Свидригайлова, Родион опять начал излагать свою теорию, считая себя правым, а уготованное ему испытание бессмысленным. Он опять ненавидел всех. Но все же решил пойти «предать себя», т. е. «пойти с повинной».

Придя к Соне, он сразу, «усмехаясь», сказал ей: «... за твоими крестами, Соня. Сама же ты меня на перекресток посылала; что же теперь, как дошло до дела, и струсила?» (6, 403). Со злобой и ненавистью ко всем тем, кто обступит его и будет задавать глупые вопросы, он заявил, что пойдет не к Порфирию Петровичу, а к поручику Пороху Илье Петровичу, квартальному надзирателю. Соня вынула из ящика два креста — свой кипарисный и медный, данный ей Лизаветой. Она надела на Родиона свой кипарисный крест и перекрестила его. «Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе! И точно, я до сих пор мало страдал», — сказал Родион со злобной иронией. Но его страдание было не то страдание, которое могло привести его к желанию *искупить* содеянное преступление, о чем просила его Соня. « — Перекрестись, помолись хоть раз, — дрожащим, робким голосом попросила Соня. — О, изволь, это сколько тебе угодно! И от чистого сердца, Соня, от чистого сердца...» (6, 404). Он действительно перекрестился несколько раз, но сердце его не было чистым, он тут же с досадой, почти озлобившись, запретил ей идти за ним.

Выйдя от Сони, Раскольников спросил себя, зачем же он приходил к ней: «Крестов, что ли, мне в самом деле от нее понадобилось? (...) Нет (...) Надо было хоть обо что-нибудь зацепиться, помедлить, на человека посмотреть!» (Там же). Он находился в состоянии непрерывного колебания между злобой, желанием остаться совсем *одному*, самому с собою, и в то же время желанием увидеть *другого человека* и через этого *другого* как бы вновь прикоснуться к жизни. Его внезапное решение исполнить совет Сони, выйти на перекресток, поклониться земле и людям вызвало только насмешки находившихся на площади людей. Слова «я убил» не были произнесены.

В уме Раскольникова все время возникал вопрос, для чего он идет «с повинной», к чему этот ненужный стыд и его малодушие. Уже взойдя на лестницу полицейской конторы, он остановился, «чтобы войти *человеком*» — тут же подумал: «...зачем?». «Если уж надо выпить эту чашу, то не всё ли уж равно?» (6, 406). Мысль Родиона о том, что ему надо до конца выпить «эту чашу», показывает, что полуподсознательно он понимает, что принятие людского правосудия и предстоящего тяжелого пути на Голгофу только одно может осво-

бодить его от нравственных мучений. Но и решив пить эту чашу страданий, Родион все же, узнав о самоубийстве Свидригайлова, вышел от Ильи Петровича. И только увидев отчаянное лицо Сони, ожидавшей внизу во дворе, вернулся к Илье Петровичу Пороху, чтобы признаться в совершенном им убийстве. Эти несколько слов признания повели его и Соню по трудному и долгому крестному пути, в конце которого его ожидало освобождение души от мучений, причиненных его преступлением и его преступной теорией.

* * *

Символическое значение креста для человека особенно ярко проявляется в образе и действиях Николая Ставрогина. Это он искушал Алексея Кириллова и был главной причиной духовных мучений молодого богоискателя и богоборца, приведших его к самоуничтожению в пароксизме отчаянной борьбы веры и неверия.

Ставрогин пережил долгий период колебаний — от желания обрести веру (о чем свидетельствует посещение им Афона, Иерусалима и служб в православных церквях) до неспособности найти веру и невозможности принять ее разумом.¹² Пройдя сложный путь сомнений, Ставрогин приходит к отрицанию Бога; но, не веруя в Бога, он верит в беса. Придя к архиерею Тихону со своими «листками», своей псевдоисповедью, Ставрогин рассказывает ему о своих галлюцинациях и заявляет с усмешкой: «...я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегория...» (11, 10). Далее тем же насмешливым тоном Ставрогин спрашивает Тихона, верит ли он в Бога, на что тот отвечает: «Креста Твоего, Господи, да не постыжуся» (Там же). Ответ Тихона основан на повествовании евангелистов о напутствии Иисуса Своим ученикам: посылая двенадцать учеников в мир проповедовать Его учение, Иисус заповедовал им быть верными Ему: «Итак всякого, кто исповедует Меня пред людьми, того исповедую и Я пред Отцем Моим Небесным. А кто отречется от Меня пред людьми, отрекусь от того и Я пред Отцем Моим Небесным» (Мф. 10:32). И далее Иисус говорит: «...и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф. 10:38). Почти так же передает заповедь Иисуса ученикам Лука: «Ко всем же сказал: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Лк. 9:23). Николай Ставрогин не в состоянии нести крест: он предал себя, свою сущность, искажил основную миссию своего существования (Ставрогин — от *Stavros* — должен был взять свой крест и пройти тяжелый крестный путь смертного человека).

Прочитав «листки» Ставрогина, Тихон увидел всю глубину его духовного падения. Ставрогин более не Люцифер-богоборец, не «князь», каким видит его Марья Тимофеевна. Ставрогин уже полностью во власти зла, и его демон ведет его к новым преступлениям. Отбросив

¹² О путешествиях Ставрогина см.: *Сараскина Л. «Бесы»: Роман-предупреждение. М., 1990. С. 58—71.*

духовный крестный путь раскаяния и покаяния, он совершает отвратительное святотатство: во фрагменте, не вошедшем в канонический текст главы «У Тихона», говорится: «Меж тем он остановился у письменного стола и, взяв в руки маленькое распятие из слоновой кости, начал вертеть его в пальцах и вдруг сломал пополам». Затем «с горделивым вызовом (...) он (...) бросил обломки распятия на стол» (12, 114—115). В конце разговора с Тихоном Ставрогин, заявив, что всех «судей» своих преступлений, изложенных в «исповеди», он ненавидит и презирает, «опять захватил в руку кусок сломанного распятия» (12, 116), после чего, с раздражением сказал: «Я не знаю, зачем я здесь», — Ставрогин добавляет: «Да, я у вас сломал... Что, за штука рублей двадцать пять стоит?». В ответ на слова Тихона: «Не беспокойтесь», Ставрогин говорит: «Али пятьдесят?..» — и кладет на стол деньги, раздражаясь все более и более (12, 117).

Это злобное глумление над крестом и Распятием означало и духовную смерть Ставрогина. В каноническом тексте главы «У Тихона» после восклицания Тихона в «сильнейшей горести», что «бедный, погибший юноша» стоит «близко к самому ужасному преступлению», Ставрогин, дрожа от гнева, со словами «Проклятый психолог! (...) в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи» (11, 30).

Как заметил Н. Бердяев, Ставрогин везде всегда искал предельного, безмерного: «...во всем ему нужно было перейти за пределы и границы в тьму, в зло, в дьявольское».¹³ Ставрогин, предав себя, крест и Распятие, окончательно переходит во власть Аримана, «духа зияющей тьмы».¹⁴ Напомним слова евангелиста Иоанна, который повествует, что, придя в Иерусалим перед Своей последней Пасхой, Иисус сказал народу: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12:46). До этого, на вопрос народа: «Кто этот Сын Человеческий?» «Иисус сказал им: еще на малое время свет есть с вами; ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идет» (Ин. 12:35). Ставрогин все более погружается во тьму. Его бесовская гордыня и презрение к миру и бытию определяют его последнее решение: он *сам* судит себя и *сам* предает себя ужасной смерти Иуды через повешение. Но Иуда, узнав о том, что Иисус будет предан казни, раскаялся. Матфей повествует: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и, раскаявшись, возвратил тридцать сребренников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? смотри сам. И, бросив сребренники в храме, он вышел, пошел и удавился» (Мф. 27:3—5. См. также: Деян. 1:16—19). Раскаяние Иуды пришло слишком поздно, и он повесился, наказав себя позорной смертью. Ставрогин же не знал раскаяния. После глумления над крестом и Распятием у Тихона он еще более утверждает в своей бесовской гордыне и самости.¹⁵ Отделив себя окончательно от всех,

¹³ Бердяев Н. Ставрогин // Русская мысль. 1914. № 5.

¹⁴ См.: Иванов Вяч. Достоевский: трагедия—миф—мистика. С. 559, 565 (Глава «О демонах»).

¹⁵ См.: Натова Н. Философия поступков и проблема ее реализации // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 8. М., 1997. С. 57—81. См. также интересный анализ образа

ненавидимых им, Ставрогин уходит во тьму, в небытие безобразной смертью через повешение (10, 516).

* * *

Сакральное значение символа креста и связанного с ним образа Распятия, а также мотива обмена крестами появляется в романе «Идиот». Из этого романа, полного разнообразными символами, выделены для данного анализа *нож, картина Гольбейна «Христос в гробнице»*, *крест* и *мотив обмена крестами*: они приобретают особое, взаимосвязанное значение, предопределяющее дальнейшие события и судьбу трех главных персонажей романа. *Нож*, реальный предмет, описанный со всеми деталями, — «садовый нож с оленьим черенком» — появляется в виде магического предвестника и орудия неминуемого бедствия, разрушившего жизнь трех человек, связанных между собою судьбой.

В исключительной по силе напряжения сцене визита князя Мышкина к Парфену Рогожину после шестимесячного отсутствия в Петербурге предугаданы дальнейшие трагические события. Рогожин рассказывает князю мучительную историю своих отношений с Настасьей Филипповной. Поехав в театр с тремя приятелями Рогожина, она вернулась одна — они боялись Рогожина, оставленного у нее в доме непрощенным, и говорили ей: он так не уйдет, пожалуй, зарежет. Выслушав это, князь сказал, что Рогожин будет ненавидеть Настасью Филипповну и что любовь Рогожина «от злости не отличишь (...) а пройдет она, так, может, еще пуще беда будет (...) — Что зарежут?» — сразу откликнулся Рогожин (8, 177).

Князь советует Настасье Филипповне уйти от Рогожина — «потому что ты и впрямь, пожалуй, зарежешь, и она уж это слишком, может быть, теперь понимает» (Там же). Но, выслушав рассказ о недавнем посещении Настасьей Филипповной Рогожина и его матушки в его доме, князь уверяет, что она увидела не только любовь Рогожина, но и его достоинства. «Ведь иначе значило бы, что она сознательно в воду или под нож идет, за тебя выходя (...) — В воду или под нож!», — проговорил Рогожин с трудом. «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (8, 179).

Во время разговора князь случайно берет садовый нож, лежавший на письменном столе Рогожина, который тот немедленно вырывает у него из рук. Этот нож как бы подтверждает мысль князя. Он опять рассеянно берет нож, который Рогожин вырывает у него «со злобной досадой». Но князь заговорил об этом ноже: его поразило, что Рогожин разрезает садовым ножом листы книги, и этим замечанием вызвал еще большее раздражение Рогожина.

Мысль о возможном трагическом исходе отношений между Рогожиным и Настасьей Филипповной возникла у князя сразу же, в первый день, после ночи в вагоне, когда он узнал всю историю страсти

Ставрогина в работе: *Телегин С.* Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995. С. 32—39. (Глава «Жизнь мифа в романе Достоевского „Бесы“»).

Рогожина. У генерала Епанчина на вопрос Гани Иволгина, получившего от Настасьи Филипповны ее портрет, поразивший князя, женился бы Рогожин на Настасье Филипповне, князь ответил: «Да что же, жениться, я думаю, и завтра же можно; женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» (8, 32).

Провожая князя, Рогожин указал ему на копию картины Г. Гольбейна «Христос в гробнице», висевшую над дверью, и неожиданно спросил князя, верит ли он в Бога. Князь не ответил на прямой вопрос Рогожина, но на его замечание: «А на эту картину я люблю смотреть» ответил: «— Да от этой картины у иного еще вера может пропасть! — Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин» (8, 182).¹⁶ Позднее подробно эту картину будет интерпретировать Ипполит Терентьев.

Своеобразным ответом на заданный ранее Рогожиным вопрос о вере является рассказ Мышкина о встрече с пьяным солдатом, предложившим купить у него крест: «Купи, барин, крест серебряный, всего за двугривенный отдаю; серебряный!» (8, 183). Крест «на голубой, крепко заношенной ленточке» был оловянный, «большого размера, осьмиконечный, полного византийского рисунка». Князь купил крест и надел его на себя. Он знал, что солдат сразу же пропьет полученные деньги, но подумал: «...нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (Там же). Может быть, князь надеялся, что солдат позже раскается в своем грехе и будет пытаться искупить его.

Рогожин неожиданно просит Мышкина отдать ему крест солдата: «— Носить буду, а свой тебе сниму, ты носи. — Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!» (8, 184). Замечательно, что Парфен, рассказывая князю историю своих отношений с Настасьей Филипповной, несколько раз назвал его «братом».

Рогожин знакомит Мышкина со своей больной матерью и просит благословить князя «как бы (...) родного сына»: «...он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал» (8, 185).

Не застав Колю Иволгина в гостинице, как он предполагал, князь долго бродил без цели по улицам Петербурга «в мучительном напряжении и беспокойстве». Мучили его какие-то темные мысли, и он все время что-то искал. Наконец, стоя во второй раз перед лавкой ножовщика, князь убедился, что его внимание магически привлекал садовый нож с оленьим черенком, выставленный в окне. И он опять увидел глаза Рогожина, следящего за ним. Будучи у Рогожина, князь, узнав о вновь предполагавшейся его свадьбе с Настасьей Филипповной, заверил Рогожина, что он ему мешать не будет: «Если совершенная

¹⁶ В примечаниях А. Г. Достоевской к этим страницам романа говорится, что Федор Михайлович «тогда же заметил, что от такой картины вера может пропасть» (см.: *Гроссман Л. Семинарий по Достоевскому*. М.; Пг., 1923. С. 59). В «Воспоминаниях» Анны Григорьевны записано, что картина Гольбейна, увиденная ими в Базеле, «произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный». Он простоял перед картиной как «прикованный» более 20 минут. Анна Григорьевна добавляет, что она «не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое было впечатление» (*Достоевская А. Г. Воспоминания*. М., 1987. С. 186).

правда, что у вас опять это дело сладилось, то я и на глаза ей не покажусь, да и к тебе больше никогда не приду» (8, 173).

Несмотря на это твердое обещание, князь все же идет на Петербургскую сторону, в дом, где надеется увидеть Настасью Филипповну. Он опять думает о возможном преступлении Рогожина: «...но... разве решено, что Рогожин убьет?!» — и тут же обвиняет себя в «низости» за такое предположение (8, 190). И опять видит те же *глаза*: Рогожин, теперь уже не скрываясь, стоял на другой стороне улицы и ждал. Но князь *не подошел* к нему и *не объяснил* своих действий, а продолжал следовать внушению своего «демона» и, нарушив данное Рогожину честное слово, идет в квартиру Настасьи Филипповны.

Не застав ее и вернувшись в гостиницу, князь опять увидел в темноте лестницы глаза Рогожина и встретился с ним взглядом: «Правая рука его [Рогожина] поднялась, и что-то блеснуло в ней». Нож, предвещавший гибель Настасье Филипповне, уже падал на князя (8, 195).

Еще недавно Рогожин, все время следивший за князем, стоял перед домом Настасьи Филипповны, как «обличитель и как судья» (8, 193). Он видел, что князь, его названный брат, обманул его. Этот крест, обмененный Рогожиным у князя, чтобы наконец утишить его злобу и ненависть к князю, не помог и не остановил руку Рогожина, решившего убить ножом обманувшего его «названного брата». Но, может быть, роковой удар предотвратил надетый на князя золотой крест Рогожина еще до страшного крика князя: «Парфен, не верю!..» (8, 195).

Через несколько дней князь пишет письмо своему названному брату, уверяя его, что он «всё забыл и что одного только крестового брата Рогожина» помнил (8, 302). Это же князь повторил, когда Рогожин поздно вечером, в день рождения князя, отыскал его в Павловском парке. Князь тут же сказал Рогожину, что у него было в день их последнего свидания чувство, что Рогожин может поднять на него нож: «Предчувствие тогда я с утра еще имел, на тебя глядя (...) Как крестами менялись, тут, может, и зашевелилась во мне эта мысль. Для чего ты меня к старушке тогда водил? Свою руку этим думал сдержать?» (8, 303). Князь добавил, что в тот день они оба это «в одно слово почувствовали».¹⁷

Названные братья встретились вновь — на этот раз Рогожин сам привел к себе князя: два брата провели последнюю ночь вместе, охраняя Настасью Филипповну, лежавшую за зеленой занавеской. Подойдя к кровати, несмотря на темноту, князь различил, что на ней «кто-то спал, совершенно неподвижным сном». Князь не спускал своего вопросительного взгляда с Рогожина, но он уже обо всем догадался: «— Это ты? — выговорил он наконец (...) — Это... я... — прошептал Рогожин...» (8, 503). Уже лежа на подушках, постеленных для него

¹⁷ Приведем высказывание английского слависта М. Джоунса: «Мышкин интуитивно способен понять эмоции, которые определяют поведение Рогожина...». М. Джоунс приходит к выводу о духовном родстве князя и Рогожина: «Крест является первым символом их родства. Нож, кажется, как бы второй его символ». См.: Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 109.

Рогожиным, князь спросил: «...слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым? — Тем самым» (8, 505), — ответил Рогожин, — тем самым ножом, который он недавно подымал на князя. Теперь же нож поразил Настасью Филипповну, но один этот удар положил конец безысходной трагедии трех человек и разрушил их жизнь.

* * *

*Картина Г. Гольбейна «Христос в гробнице»*¹⁸ становится в романе «Идиот» космическим символом непреодолимого зла, смерти и разрушения всего прекрасного и возвышенного — самым трагическим символом в произведениях Достоевского.

Картину Гольбейна «Христос в гробнице» (Christus im Grabe) вспоминает Ипполит, когда он поздно вечером вдруг нарушает приготовленное Лебедевым празднование дня рождения князя. Ипполит, только что приехавший из Петербурга по приглашению князя, «уговорившего его переехать на его дачу», и обрадовавшийся тому, что поздравить князя с днем рождения сошлось так много людей, решил прочитать им свою «Исповедь» — «необходимое объяснение», которое он писал накануне, «весь день, потом ночь» после того, как дал слово посетившему его князю приехать к нему (8, 318). Ипполит вспоминает, как Рогожин пришел к нему по делу «дней десять назад» (8, 337) и как он решил пойти к Рогожину на другой день «отдать визит».

Вечером того же дня, после ухода Коли Иволгина, Ипполиту «вдруг припомнилась картина», которую он видел у Рогожина, «в одной из

¹⁸ Отметим, что название картины Гольбейна «Christus im Grabe» в работах об «Идиоте» редко приводится верно. Наиболее точный перевод дан акад. Г. М. Фридендером — «Христос в гробу» (см.: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 728). В дальнейшем название картины Гольбейна дается неверно. В комментариях к роману в ПСС Достоевского картина названа «Мертвый Христос» (9, 399; здесь же дано ее ценное сопоставление с текстом Евангелия — см.: 9, 451—452) Неправильное название картины Гольбейна продолжает употребляться. В «Летописи жизни и творчества Достоевского» (СПб., 1994. Т. 2. С. 129) картина названа «Мертвый Христос»; здесь же есть ссылка на Л. П. Гроссмана, который называет картину «Груп Христа» (см.: *Гроссман Л. П.* Достоевский. М., 1965. С. 411). Гроссман, в частности, сообщает, что Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» упоминает о картинах «славного Гольбейна, базельского уроженца и друга Эразмова». «Какое прекрасное лицо у Спасителя на вечери! — пишет Карамзин. — Иуду, как он здесь представлен, узнал бы я всегда и везде. В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного; но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбейн писал его с одного утопшего...». Карамзин не приводит названия картин, но говорит о «Тайной Вечере» (Das Abendmahl, 1525 г., незаконченная центральная часть алтаря) и о «Христе в гробнице» (Christus im Grabe, 1521). Карамзин упоминает также и о Страстях Господних: «Страсти Христовы изображены на восьми картинах». Эти восемь картин расположены на панели в два ряда одна над другой и составляют часть створок алтаря. Две последние картины нижнего ряда изображают распятие (Kreuzung) и положение во гроб (Grablegung), 1525 г. См.: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. Часть 1 (47). С. 98. (Сер. «Лит. памятники»).

Среди западных исследователей только норвежский славист Г. Хетсо дает верный английский перевод немецкого обозначения картины Гольбейна в Каталоге Базельского музея: «Das Leichnam Chnsti im Grabe, 1521» (Kunstmuseum Basel Katalog. 1966. S. 83) как «The Dead Christ in the Tomb» (см.: *Kjetsaa G.* Fedor Dostoevsky: A Writer's Life. New York, 1987. P. 213, 331).

самых мрачных зал его дома, над дверями» (8, 338). Картину показал ему Рогожин мимоходом, но Ипполит «кажется простоял пред нею минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство» (Там же), — пишет Ипполит. Он детально, хотя и не совсем точно, описывает эту картину. Картина эта, написанная в 1522 г. и находящаяся в Публичном Собрании искусств в Базеле, длиной 2 м и вышиной 30 см, — точное изображение каменного гроба, в который был положен снятый со креста. Картина действительно внушает ужас — в ней только складки пелены, на которую положено тело, и раны от гвоздей на правой руке и правой ступне указывают, что это тело Христа.

Ипполит читает собравшимся у князя о своем впечатлении: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда Он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (8, 338—339).¹⁹

¹⁹ Описание картины, данное Ипполитом, в значительной степени воспроизводит впечатление Достоевского и Анны Григорьевны: «Впечатление от этой картины отразилось в романе „Идиот“ (...) Эта картина, принадлежащая кисти Ганса Гольбейна (Hans Holbein), изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого с креста и предавшегося глению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен..» (см. *Достоевская А. Г. Воспоминания*. С. 186). В Дневнике 1867 г. Анна Григорьевна подробно описывает посещение Музея в Базеле 12 (24) августа и свое впечатление от картины Гольбейна (см.: *Достоевская А. Г. Дневник 1867 года*. М., 1993. С. 234. (Сер. «Лит. памятники»)). Заметим, что Анна Григорьевна нигде не приводит названия картины, но подробно ее описывает.

Картина Гольбейна с ее предельным оттапливающим натурализмом уникальна. С ужасным изображением уже затронутого глением тела Христа в гробнице может сравниться только «Распятие», написанное несколько ранее (около 1510 г.) Матиасом Грюневальдом-Нетхардтом (Mathias Grünewald-Nithardt). Перед избитым, израненным телом, повисшим на кресте, молятся в глубокой скорби женщины и Его ученик. Голова Христа в терновом венце безжизненно повисла.

Ипполита ужасает неизбежность смерти и непреодолимая сила законов природы: «Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и

Напомним для сравнения о многочисленных полотнах и панелях на створках алтарей XV и XVI вв., изображающих распятие Иисуса, снятие со креста, оплакивание и положение во гроб. Всюду, каково бы ни было творческое воззрение художника, тело умершего на кресте написано с чувством, вызывающим скорбь и поклонение страданиям Распятого. Назовем как пример лишь немного произведений этого периода кисти знаменитых мастеров. Так два изумительных одухотворенных полотна Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli, 1445—1510) «Оплакивание» Христа (Lamentation) написаны после 1490 г. (одно находится в Мюнхене, в Старой Пинакотеке, другое — в Милане, в Музее Польди Пеццолли). Оба полотна изображают только что снятого со креста Иисуса на руках Матери; с глубоким религиозным чувством изображены бесконечная скорбь и душевная мука окружающих людей, поклоняющихся Распятому.

Современник Боттичелли Андреа Мантенья (Andrea Mantegna, 1431—1506) создал в 1457—1460 г. «Распятие» — центральную часть алтаря церкви Сан Зено в Вероне. На панели — три креста, в центре — вызывающий благоговение спокойный, как бы уже ушедший в мир иной, образ Иисуса. Справа фигура Матери в глубочайшей горести, превышающей человеческие силы, и поддерживающих ее беспредельно страдающих женщин; слева — равнодушные жестокие римские солдаты (Париж, Лувр). Мистицизм и религиозное благоговение Мантеньи проявились в написанной в последний период его жизни картине «Пьета» (Копенгаген, Государственный музей). На ней изображен сидящий как живой с открытыми глазами только что снятый со креста Христос, уже как бы преодолевший страдания и муку распятия. По обеим сторонам стоят за Ним два Ангела, в горе и ужасе возвещающие миру о совершенном людьми преступлении. Упомянем, что кисти Мантеньи принадлежит также незаконченная картина, оставшаяся в его студии после его смерти. Название картины «Мертвый Христос», она изображает тело в укороченном ракурсе, положенное ногами вперед к зрителю, прикрытое пеленой. Эта картина, находящаяся теперь в Милане, в галерее Брера, не вызвала в свое время интереса публики. До сих пор искусствоведы не выяснили точного времени ее написания и замысла художника.

Назовем в заключение два знаменитых полотна Тициана (1485—1576), изображающих в разных композиционно расположенных фигурах «Положение во гроб». Одно полотно находится в Париже, в Лувре, другое, написанное в 1559 г., — в Мадриде, в Музее Прадо, где тело Иисуса поддерживает Иосиф Аримафейский, согласно свидетельству евангелистов. В этих полотнах, написанных во время расцвета Ренессанса, необычайно ярко, выпукло и красочно изображены фигуры людей, верные реальной исторической действительности евангельской поры. В центре выделенная ярким светом фигура Иисуса. Особенно замечателен образ Иисуса в картине, находящейся в Прадо. На первом плане здесь фигура Иисуса — лицо Его величаво спокойно, завершена Его миссия, тело еще хранит силу и красоту живого человека. Лицо Иисуса похоже на лицо, изображенное в двух вариантах картины «Терновый венец» (одна находится в Париже, в Лувре, другая — в Мюнхене, в Старой Пинакотеке), на которой с необычайной экспрессивностью запечатлена жестокость мучителей и величие Иисуса, принимающего муку и страдания, уготованные Ему Его божественной миссией. Ни в одной из вышеупомянутых картин XV—XVI вв., написанных с чувством религиозного благоговения, мистического символизма или реализма Ренессанса, нет ничего похожего на ужасающий натурализм Ганса Гольбейна Младшего.

создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиною этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» (8, 339). Ипполит не может поверить, что *такой* Христос может воскреснуть, и он задает вопрос: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» (Там же).

Страх перед неумолимыми силами природы преследует Ипполита и во сне. Он увидел «ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона...» (8, 323), залезшего в его комнату и грозившего его ужалить. Ипполит смотрел на гадину с отвращением и страхом. Огромная собака Норма также была необычайно испугана и хотя и бросилась на скорпиона, но была им ужалена.²⁰

Непреодолимое зло, страшная темная бесконечная сила, не пощадившая Распятого на кресте — великое и бесценное Существо, принимает в восприятии Ипполита символический образ огромного тарантула, все разрушающего и поглощающего. Ипполит читает свое «необходимое объяснение»: «Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (8, 340). Ипполит решает, что нельзя оставаться в жизни, принимающей такие странные формы: «Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула» (8, 341).²¹

Ипполит увидел в картине Гольбейна космический символ зла, выражение темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено. Ужас Ипполита перед неумолимыми законами природы, несущими смерть, испытывает также Алексей Нилович Кириллов («Бесы»).

Но Ипполит — молодой нигилист, не верующий в Бога. В безысходности и конечности жизни человека, даже такого, как Иисус, Ипполит увидел подтверждение своему убеждению в трагической невозможности для человека побороть неумолимые законы природы.

Молодой инженер Алексей Нилович Кириллов мучился жадой веры и, не находя ее рассудком, пребывал в изнуряющем состоянии колебания, неверия и сомнения. В разговоре со случайно зашедшим к

²⁰ К. Мочульский замечает о видении Ипполитом скорпиона, который жалит бросившуюся на него огромную собаку Норму: «В таинственном сне Ипполита, это — символ человеческой борьбы со злом. Человеческими силами зло не может быть побеждено» (*Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. С. 297*).

²¹ Петербургский исследователь Б. Н. Тихомиров в своей чрезвычайно ценной статье «Христология Достоевского» подробно обсуждает проблему смерти Христа в романе «Идиот». См.: Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 102—131. См. также: 9, 396—399, 451—452.

нему хроникером, Антоном Лаврентьевичем, Кириллов говорит: «Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном. Меня Бог всю жизнь мучил» (10, 94), «Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен» (10, 93). Кириллов считает, что, победив боль и страх смерти, он станет новым человеком, человекобогом. Тут его идеи вступают в неразрешимое противоречие.

Мечтая обожествить человека, Кириллов отрицает существование Бога: «Кто победит боль и страх, тот сам Бог будет. А тот Бог не будет» (10, 93). На резонное замечание хроникера: «Стало быть, тот Бог есть же, по-вашему?», Кириллов отвечает: «Его нет, но Он есть» (10, 94). И Кириллов проводит долгие бессонные ночи, мучительно ища разрешения этой проблемы.

Позднее, поддавшись на ухищрения Верховенского, Кириллов опять начинает разъяснять ему свою теорию, мучаясь невозможностью совместить два антиномичных принципа: «Бог необходим, а потому должен быть». — «Ну, и прекрасно», — поддакивает Верховенский. — «Но я знаю, что Его нет и не может быть». — «Неужели ты не понимаешь, что человеку с такими двумя мыслями нельзя оставаться в живых?» — восклицает Кириллов (10, 469).

Заметим, что сходные мысли обсуждались уже в конце 1660-х гг. выдающимся ученым и мыслителем Блезом Паскалем. Замечательный математик и физик, создатель вместе с Ферма теории вероятностей, применивший в своих научных трудах экспериментальный метод, Паскаль пережил в ноябрьскую ночь 1654 г. духовный кризис.

Живя в эпоху, когда среди значительной части французского общества развивались атеистические идеи и отрицалась вера, Паскаль задумал написать «Апологию христианской религии». Смерть прервала его работу, но наброски к этому труду получили название «Мысли» («Les Pensées») и были впервые напечатаны в 1670 г. друзьями Паскаля.

Главная мысль Паскаля была убедить его неверующих современников в том, что религия *не противоречит разуму*. Человеческий разум имеет границы. Он не в состоянии понять и познать всю действительность. И только вера дает возможность постичь *то, что не дано разуму*. Человек — загадка природы; его натура *двойственна*, он полон противоречий; одна лишь христианская религия выводит его из хаоса и указывает путь к правильной жизни христианина, к избежанию ошибок и грехов.

В кратком введении к рассуждениям о том, что религия не противоречит разуму, Паскаль пишет: «Все, что непонятно разуму, тем не менее существует — как бесконечное число и бесконечное пространство. Непостижимо, что Бог есть, и непостижимо, что Его нет; непостижимо, что в теле есть душа, или ее нет совсем; непостижимо, что мир был создан, или он не был создан и так далее» («Incompréhensible que Dieu soit, et incompréhensible qu'il ne soit pas; que l'âme soit avec le corps, que nous n'ayons pas d'âme; que le monde soit créé, qu'il ne soit pas, etc; que le péché originel soit, et qu'il ne soit pas».)²²

²² Pascal Blaise. Les Pensées. Paris, 1982 P. 128.

Паскаль далее пишет, что *не разум* постигает Бога, а *сердце* — в этом и заключается *вера*. Бог познается сердцем, а не разумом («C'est le coeur qui sent Dieu et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi: Dieu sensible au coeur, non à la raison»).²³

Паскаль предлагает неверующим заключить *пари* — поскольку человек знает, что существует бесконечность, которую он не может познать, то он может принять существование Бога, так как Он не имеет ни границ, ни протяжения («...nous ne connaissons ni l'existence ni la nature de Dieu, parce qu'il n'a ni étendue ni bornes»).²⁴ Но познать существование Бога мы можем *путем веры*. Паскаль советует своему неверующему собеседнику *сделать выбор* — *принять веру в существование Бога*, что даст человеку душевный покой, приведет его на путь доброты и сохранит его от соблазна грехов. Христианская вера — это вера в Бога, проявляющего себя в Иисусе Христе. Только через Иисуса Христа человек познает Бога, пишет Паскаль, указывая на Священное Писание и на предсказания пророков как на доказательства существования Бога («*Dieu par Jésus Christ. Nous ne connaissons Dieu que par Jésus Christ. Sans ce Médiateur est ôtée toute communication avec Dieu; par Jésus Christ nous connaissons Dieu ...pour prouver Jésus Christ, nous avons les prophéties, qui sont les preuves solides et palpables... En Lui et par Lui, nous connaissons donc Dieu*»).²⁵

Рассуждения Паскаля, имевшие целью убедить атеистов и равнодушных в *необходимости веры*, основаны на его глубоком проникновении в сущность религии, что не дано было ни Ипполиту, ни Кириллову. Они не могли понять двойственной сущности Иисуса Христа. В Иисусе Христе соединены *божественное величие и человеческое страдание*. Но ни Кириллов, ни Ипполит не могли постичь того, что, приняв образ человека, — став Сыном Человеческим, Иисус должен был пройти до конца весь путь страданий *смертного человека*.

Паскаль пишет, что Иисус Христос хотел умереть по приговору властей, так как быть убитым по приговору людских законов значит умереть более ужасной смертью, чем быть убитым случайно («*Jésus Christ n'a pas voulu être tué sans les formes de la justice, car il est bien plus ignominieux de mourir par justice que par une sédition injuste*»).²⁶

Алексей Кириллов как бы повторяет мысли Паскаля, что разумом, рационально нельзя доказать ни существование Бога, ни Его отсутствие. Паскаль сделал выбор: убеждая атеистов и равнодушных признать существование Бога и Его посредника Иисуса Христа, он еще более углубил свою веру. Ум же Кириллова продолжал биться в плену неразрешимых противоречий.

Приведем вдохновенную речь Кириллова, в которой, как и в исповеди Ипполита, выражается ужас обоих перед всемогуществом непреодолимых законов природы. Уничтожая «прежнего Бога», Кириллов не может уничтожить в своем уме и сердце *образ Христа*: «неподвижным,

²³ Ibid. P. 132.

²⁴ Ibid. P. 149.

²⁵ Ibid. P. 272—274. См. также: P. 532—693.

²⁶ Ibid. P. 558.

исступленным взглядом смотря перед собой», Кириллов, охваченный отчаянием, говорит Верховенскому: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: „Будешь сегодня со Мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (10, 471).

Кириллов вспоминает слова евангелиста Луки о распятии Иисуса и двух злодеев, одного по правую, а другого по левую сторону. Один из злодеев злословил, другой унимал его. «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю. Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого (...). Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (Лк. 23:42—46).

Но евангелисты повествуют затем о воскресении Христа, на третий день после смерти на кресте, возвешенном ангелом у гробницы (Мф. 28:1—20; Мк. 16:1—20; Лк. 24:1—53; Ин. 20:1—31). Алексей Кириллов, так же как и Ипполит, видит все время только *крест* и на кресте Распятого Иисуса во всем Его унижении и страдании смертного человека. Паскаль же видит Иисуса в образе смертного человека во время Тайной Вечери; в образе воскресшего, появившегося ученикам, шедшим в Эммаус (см. Лк. 24:13—53), и возносящегося на небо, как Его видит вся Церковь (см. Мк. 16:12—13; 19—20). («Il s'est donné à communier comme mortel en la Cène, comme ressuscité aux disciples d'Emmaus, comme monté au ciel à toute l'Eglise», — пишет Паскаль).

Паскаль понимал, что Иисус не мог сойти с креста — Он должен был умереть на кресте: Свою божественную сущность Он мог проявить только после положения во гроб. Умерев на кресте на виду у всех, Иисус воскрес к новой жизни в гробнице, а не на кресте. В гробницу же Его могли войти только святые. Паскаль добавляет, что это и есть последняя тайна Страданий и Искупления Христа («Sépulcre de Jésus Christ. — Jésus Christ était mort mais vu, sur la croix. Il est mort et caché dans le sépulcre. Jésus Christ n'a été enseveli que par des saints. Jésus Christ n'a fait aucuns miracles au sépulcre. Il n'y a que des saints qui y entrent. C'est là où Jésus Christ prend une nouvelle vie, non sur la croix. C'est le dernier mystère de la Passion et de la Rédemption»).²⁷

²⁷ Ibid. P. 559.

Заметим, что много позднее — уже в наше время аналогичное мнение было высказано русским мыслителем Н. Бердяевым: «Тайна креста, тайна Голгофы есть тайна свободы. Сын Божий, принявший зрак раба и распятый на кресте, не принуждает внешней силой и мощью признать себя. Он остается невидимым в Своей божественной силе для чувственного взора природного человека (...) Распятый обращен к свободе человеческого духа (...) Нужен свободный подвиг духа, чтобы узнать в Распятом своего Бога. Бог, распятый на кресте, не только открывается, но и сокрывается».²⁸

²⁸ Бердяев Н. *Философия Свободного Духа: Проблематика и апология христианства*. Часть 1. Paris, 1927. С. 205. См. также: Бердяев Н. *Мирозозерцание Достоевского*. С. 205—206.

ДОСТОЕВСКИЙ И ГЕТЕ

Один из рецензентов журнальной публикации «Братьев Карамазовых», Е. Марков, упрекая Достоевского в том, что он нарушает бытовое правдоподобие, заставляя *всех* персонажей романа рассуждать на самые сложные и отвлеченные религиозно-философские темы, объяснял это тем, что «сам Достоевский, человек сороковых годов, чувствует потребность в таких самопризнаниях и таком самообъяснении, тут нет ничего удивительного».¹ Видимо, на шестом десятке своей жизни Достоевский все острее стал ощущать разрыв со своими современниками, с господствующим умонастроением русского общества 1870-х гг. Разрыв этот обозначился уже в конце 1860-х; «Бесы» своим полемически-памфлетным содержанием были прямым объявлением войны всему, что представлено было в русской мысли различными модификациями социализма и позитивизма.

После «Подростка» у Достоевского появилось отчетливое представление о том, что в идейных конфликтах современности он являет собой такую эпоху развития русской мысли, перед которой ничтожно все, что вслед за ней выросло в России.

В «Братьях Карамазовых» противопоставлены две идеологические силы, два полюса русской мысли, за которыми писатель признавал действительное современное значение, — очищенное от всех исторических грехов православие, представленное в образе и учении старца Зосимы, и бесстрашная русская мысль, с небывалой остротой и последовательностью поставившая перед собой проблемы философской теодицеи как основы самосознания личности: «Ив(ан) Ф(едорович) глубокий, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» (27, 48).

К этой оппозиции Ивана Федоровича Карамазова, т. е. основного мыслящего и бунтующего против основ религии персонажа романа, «современным атеистам» Достоевский возвращается неоднократно и в письмах этого времени.

В предисловии к роману Достоевский отнес его действие на 13 лет назад (14, 6), т. е. примерно к 1864—1865 гг., что не помешало ему упоминать в романе события и имена из «текущей жизни» конца

¹ Русская речь. 1879. № 12. С. 273. (Курсив мой. — И. С.).

1870-х, а Иван Федорович излагает как свое сочинение статью специалиста по церковному праву Н. И. Горчакова, напечатанную в 1872 г.

Уже указывалось, что многое в высказываниях Ивана Карамазова на религиозно-философские темы, особенно его бунт против мирового страдания во имя прав каждой личности, воспроизводит мысли и высказывания В. Г. Белинского, о которых Достоевскому могла напомнить публикация в работе А. Н. Пыпина «Белинский. Его жизнь и переписка» (1876)² писем Белинского, где, хотя и в сокращенном виде, было опубликовано знаменитое письмо Белинского к В. П. Боткину от 1 марта 1841 г. Разумеется, мысли, высказанные Белинским в этом письме к Боткину, Достоевскому были хорошо знакомы.

Известны слова Достоевского о том, что при первом же знакомстве с ним Белинский «прямо начал (...) с атеизма» (21, 10), т. е. излагал в 1845 г. молодому писателю те идеи, которые отразились позднее в «Братьях Карамазовых» в страстных инвективах Ивана.

В отличие от И. С. Тургенева, который строго следовал пушкинскому примеру и в романах которого время всегда «расчислено по календарю», Достоевский в первом своем послекаторжном романе, в «Униженных и оскорбленных», допускает намеренное «смещение хронологии».³ «Смещение времени», осуществленное в «Братьях Карамазовых», т. е. возврат к той эпохе жизни писателя, когда он себя чувствовал не в разладе, а в единстве с духом своего времени, с великими идеями гуманности и мирового устранения вековой социальной несправедливости, напомнило Достоевскому и тот круг вопросов, который в сознании людей 40-х гг. был связан с «Фаустом» И. В. Гете и с философским осмыслением темы зла и демонизма вообще. В 1870-е гг. Достоевский начинает вспоминать Гете. В «Подростке» одна из самых удивительных сцен романа — музыкальная интерпретация Тришатова — создается на мотиве из «Фауста».⁴ В «Дневнике писателя за 1876 год» Достоевский вспоминает «молитву великого Гете» (22, 5—6),⁵ а в повести «Кроткая» ее главный персонаж сам себя характеризует словами Мефистофеля, отвечая на вопрос героини:

« — Видите, — видите, — заметил я тотчас же полушутливо-полутаинственно. — „Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...”.

Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня:

— Постойте... Что это за мысль? Откуда это? Я где-то слышала...

— Не ломайте головы, в этих выражениях Мефистофель рекомендуется Фаусту. „Фауста” читали?

— Не... невнимательно.

— То есть не читали вовсе. Надо прочесть. А впрочем, я вижу

² См.: *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского // Лит. наследство. М., 1971 Т. 83. Неизданный Достоевский. С. 64—65.

³ См. мой комментарий к «Униженным и оскорбленным» в ППС (3, 524).

⁴ См.: *Долинин А. С.* Последние романы Достоевского. Л., 1963. С. 181

⁵ «Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более „прекрасного созвездия Большой Медведицы”, и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гете!» (22, 6).

опять на ваших губах насмешливую складку. Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем» (24, 9).

В «Братьях Карамазовых» в разговоре Ивана с чертом последний ссылается на Гете, повторяя те слова, которые приводит закладчик в «Кроткой»: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро» (15, 82).

В академических комментариях к данному месту романа указано: «Имеются в виду слова Мефистофеля в сцене 3 трагедии Гете „Фауст“, которые в переводе Н. А. Холодковского звучат так:

Частица силы я,
Желавшей вечно зла, творившей лишь благое».
(15, 594)

Комментарий не точен. Совершенно очевидно, что черт не читал «Фауста» в переводе Холодковского, а пользуется каким-то другим текстом русского «Фауста». В подготовительных записях 1876 г. Достоевский назвал тот перевод, который читали и помнят его персонажи.

Когда он узнал о смерти Жорж Санд и стал делать заметки для некролога в «Дневнике писателя за 1876 год», он сделал запись: «Жорж Занд. Моя юность. „Фауст“ Губера. „Ускок“. Училище. Человеколюбие! Венеция. Социализм» (24, 219).

Как видно из этой заметки, Достоевский вспоминал «Фауста» в переводе Э. Губера в числе самых сильных и важных впечатлений своей юности. В написанных в это время подготовительных материалах к «Кроткой» снова возникает губервский перевод «Фауста»: «Я оставлен был один, в школе (...) Мне только что прислали 3 целковых, и я тотчас же побежал купить „Фауста“ Губера, которого никогда не читал. Я есмь зло, которое творит добро» (24, 330). Это неожиданное, на первый взгляд, упоминание о всеми забытом к 70-м гг. сорокалетней давности переводе «Фауста» не кажется странным в той системе соотношений, на которой построены идеологические оппозиции в «Братьях Карамазовых». В оппозицию «40-е гг.—современность» «Фауст» Гете в переводе Э. Губера входит вполне естественно, ибо перевод Губера вызвал шум в литературных кругах еще до того, как он появился в печати в 1839 г.: «Об этом переводе, — вспоминал И. И. Панаев, — еще до появления отрывков из него, толковали очень много: говорили, что перевод его — образец переводов, что более поэтически и более верно невозможно передать „Фауста“».⁶

Оценивая литературное, а не собственно переводческое значение губервского «Фауста», Ю. Д. Левин пишет: «Губер (...) приближал Фауста к своему лирическому герою, стремился выразить в нем духовную драму своего поколения. Нечто подобное одновременно делал с „Гамлетом“ Николай Полевой, выпустивший в 1837 году перевод шекспировской трагедии, в котором образ датского принца был в значительной мере осовременен. Полевой воспринимал страдания Гам-

⁶ Панаев И. И. Литературные воспоминания М., 1988. С. 111.

лета „как страдания близкого нам родного человека”. „Мы плачем вместе с «Гамлетом», — добавлял он, — и плачем о самих себе».⁷

А. И. Герцен писал своей невесте: «Как только отпечатается прекрасный перевод „Фауста” [Губера] — пришло (<...> Там-то ты увидишь *страдание от мысли*, ты его не знаешь; о, и я был влюблен в науку, и я отдался бы Мефистофелю — ежели б не ты».⁸

Губер писал в предисловии к своему переводу: «Смирение, сознание собственной немощи — удел человека, когда стоит он перед лицом невидимого Создателя. Но бурное стремление ума, не признающего этих благодетельных границ, истощится в напрасной высокомерной борьбе — и вера, этот краеугольный камень жизни, с ужасом скроется при дерзких вопросах сомнения. Отвергая единственный путь к спасению, человек идет по дороге своего произвола, и этот произвол ведет его к гибели».⁹ Истолкование сомнений Фауста, «страданий» его мысли в предисловии переводчика, видимо, очень запомнилось молодому Достоевскому, если отразилось через 40 лет в монологах Ивана Карамазова. Фауст, по мнению Губера, является «отважным бойцом в страшной борьбе веры и познания, в борьбе, столь губительной для мыслящего ума человека. Он стоит на страшной границе земного знания (<...> Здесь кончается лукавое, бесполезное мудрствование, здесь одна только вера подает нам посох спасения. Но и это религиозное доверие, это смиренное благоговение многими добывается только в борьбе с мятежным умом, как отрадный плод успокоенного сомнения (<...> Пройти сквозь мрак земных противоречий — его назначение. Оно исполняется возвращением к *вере*. Конечный результат его борьбы заключается в отрадном успокоении религии».¹⁰ На первоначальные впечатления Достоевского от «Фауста» в переводе Губера позднее наложились новые, связанные с тем осмыслением темы литературного демонизма, которые сложились в кружке Белинского к 1845 г.,¹¹ т. е. ко времени начала личного знакомства Достоевского с критиком и близких отношений между ними, продолжавшихся около года. В это время кружок Белинского в своем истолковании философского смысла литературного демонизма находился под очень сильным влиянием недавно опубликованной поэмы Лермонтова «Сказка для детей» (1842), где впервые в русской литературе была указана возможность двойного изображения демона — в привычном декоративном облике или в сниженно-бытовом (см.: 15, 466):

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновых,
Которых дружба людям так нужна

⁷ Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма: Э. И. Губер и его перевод «Фауста» // Ранние романтические влияния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972 С. 275.

⁸ Герцен А. И. Собр. соч. : В 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 306. Письмо от 26 февраля—1 марта 1838 г

⁹ Губер Э. И. Предисловие // «Фауст» в переводе Э. Губера СПб., 1838. С. XI; цит. по: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 412.

¹⁰ Там же. С. 412—413

¹¹ Там же. С. 239—257.

Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю! — Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знанью;
Но дух — известно, что такое дух!
Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух —
И мысль — без тела — часто в видах разных;
(Бесов вообще рисуют безобразных).¹²

В 1845 г. Тургенев писал в рецензии на новый перевод «Фауста» (Вронченко), цитируя Лермонтова: «Мефистофель далеко не „сам великий сатана“, он скорее „мелкий бес из самых нечиновных“». ¹³ В этой оценке гетевского черта Тургенев совпадает с Белинским, считавшим, что «Гете схватил его (Демона. — *И. С.*) только за хвост в своем Мефистофеле, а в лицо только слегка заглянул ему». ¹⁴ Для Белинского демон — это литературное выражение великой силы отрицания: «Он служит и людям, и человечеству, как вечно движущая сила духа человеческого и исторического». ¹⁵ А для индивидуального сознания этот «демон», по мнению Белинского, «бывает опасен»: «От него может спасти человека только глубокая и сильная, живая вера. Пусть он во всем разочаровался, пусть всё, что любил и уважал он, оказалось недостойным любви и уважения, пусть всё, чему горячо верил он, оказалось призраком, а всё, что думал знать он, как непреложную истину, оказалось ложью, — но да обвиняет он в этом свою ограниченность или свое несчастье, а не тщету любви, уважения, веры, знания! Пусть самое отчаяние его в тщете истины будет для него живым свидетельством его жажды истины, а его жажда — живым свидетельством существования истины: ибо чего нет, о том несродно страдать человеческой натуре». ¹⁶

Но между Тургеневым и Белинским не было полного единства взглядов на проблему демонизма. Тургенев подходил к ней с позиций аналитика умственной жизни русской интеллигенции, Белинский — в свете своей социальной философии. Поэтому Тургенев в той же рецензии на «Фауста» в переводе Вронченко иронически отозвался о домашнем проявлении скептического демонизма: «Мефистофель — бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он — воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он — бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голоду. Он страшен не сам по себе: он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей, которые, по его милости, или, говоря без аллегорий, по милости

¹² Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 173—174.

¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 229.

¹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1955. Т. 6. С. 478.

¹⁵ Там же С. 477.

¹⁶ Там же. С. 476.

собственной робкой и эгоистической рефлексии, не выходят из тесного кружка своего милого я».¹⁷

Белинский же в последней из своего цикла статей о Пушкине (1846), сравнивая его «Демона» с лермонтовским (в «Сказке для детей»), писал, может быть полемизируя с Тургеневым: «Это уже демон совсем другого рода: отрицать всё для одного отрицания и существующее стараться представлять несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием, которое он охотно предоставляет мелким бесам дурного тона, дьявольской черни и сволочи. Сам же он отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не всё то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо. Если бы он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истинною, как уже кажется вам издалека идеал новый истины. И пока эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не сознали вы ее и не овладели ею, вы — добыча этого демона и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования».¹⁸

Мы привели такую обширную цитату потому, что она относится к эпохе наибольшей близости между Белинским и Достоевским и, вероятно, воспроизводит одну из тем разговоров между ними — разговоров, хорошо запомнившихся Достоевскому.

Если сопоставить эти суждения Тургенева и Белинского с тем, что говорит черт у Достоевского, то мы убедимся в единстве всех идейных манифестаций Ивана, — в единстве выражения в них духа 40-х гг., противостоящих современности.

В 1880 г., когда, как казалось многим, весь пестрый антураж романтической литературы за ненадобностью был сдан в архив вместе с прочими «поэтическими побрякушками», появление черта в романе из современной жизни в архиреалистическом русском провинциальном городе, которому противопоставлены чудесное и чудеса, должно было показаться странным многим читателям «Братьев Карамазовых».

Достоевский и сам долго не решался сделать черта (сатану) персонажем какого-либо из своих романов. В журнальной редакции «Бесов» черт беседует со Ставрогиным, как он об этом рассказывал Даше: «Я опять его видел (...) Сначала здесь, в углу, вот тут, у самого шкафа, а потом он сидел всё рядом со мной, всю ночь (...) Это тупой семинарист, самодовольство шестидесятих годов, лакейство мысли (...) Я злился, что мой собственный бес мог явиться в такой дрянной маске» (12, 141).

¹⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 1. С. 210—211.

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. Т. 7. С. 555.

В отдельном издании Достоевский от этого явления черта отказался. Сохраненное писателем упоминание Ставрогина о «моем демоне» настолько иронично, что читатель не может увидеть в нем намек на материализацию черта. По мнению А. С. Долинина, в этой сцене намечена «конструкция идеологическая» и «композиция» главы в «Братьях Карамазовых».¹⁹

Отказавшись от разговора с чертом в «Бесах», Достоевский сохранил интерес к возможности ввести черта в число действующих и говорящих лиц одного из своих произведений. В наброске плана и сцены неосуществленного замысла «Сороковины» (1875) появляется Сатана и разговаривает с Молодым человеком:

«(Сатана. Вы все были обмануты.)

М(олодой) человек. Меня всего более бесит, что ко мне приставлен ты. (Я дезорганизацион...)»

Такая пустая и глупая шутка.

— Как ты глуп.

— Да ведь вы и Бога принимали в виде чего-то *разлитого* (пролитого)» (17, 6).

Разговор этот, частично превосхищающий беседу Ивана Карамазова с чертом, подтверждает наше предположение, что самая идея художественного воплощения своего «черта» владела Достоевским очень сильно. Когда в русской журналистике разгорелся спор о спиритизме и о природе спиритических явлений, Достоевский в этом споре принял участие еще и потому, что ему сразу открылись художественные (и идеологические) потенции, связанные с темой черта.

Допустив «предположение», что «это черти, то есть духи» передают в спиритических сеансах положительную, «научную» информацию, Достоевский оспаривает мнение А. С. Суворина (Незнакомца) о «глупости духов»: «Если это черти, то ничего они не могли сделать хитрее и умнее, как представиться сначала, в первый период спиритизма, глупцами и мелкими насмешниками и обманщиками. И, уже конечно, ими управляет какой-нибудь огромный нечистый дух, страшной силы и поумнее Мефистофеля (...) Явись черти с открытиями законов природы и тайн земных — и жизнь людей была бы украдена, а люди бы, осыпанные благами, стали бы не тосковать, а сначала вопить от восторга: кто подобен зверю сему, он сводит огонь с небеси» (24, 93—94). Иными словами, по Достоевскому, «огромный нечистый дух» — это одна из ипостасей Антихриста из Откровения Иоанна. Так смешные и глупые (по убеждению Достоевского) попытки спиритов завести прямую связь с миром духов дали ему повод создать фантастическую картину царства Антихриста, судьбы человечества, отказавшегося от Бога и погруженного в наслаждение материальными благами, т. е. общества потребления, как сказали бы в наше время.

При этом Достоевский не отказывается от иронического отношения к диалогу с чертями, которым увлекались спириты: «Вся беда, —

¹⁹ Долинин А. С. Тургенев в «Бесах» // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы: Сб. 2 / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924. С. 555.

заканчивает он свою фантастическую картину царства Антихриста, — в том: черти ли это в самом деле или просто фокус? Гоголь с того света уверяет, что черти. Он прислал письмо, дразнить чертей не следует» (24, 95). Спиритические забавы петербургского общества натолкнули Достоевского на открытие особого психологического закона: «Тут мерещится мне какой-то особенный закон человеческой природы, общий всем и касающийся именно веры и неверия вообще. Мне как-то выяснилось тогда, именно чрез опыт, именно чрез этот сеанс, — какую силу неверие может найти и развить в самом себе, в данный момент, совершенно помимо вашей воли, хотя и согласно с вашим тайным желанием... Равно, вероятно, и вера. Вот об этом-то я и хотел бы сказать» (22, 127—128).

Напомним, что сходным образом писал Белинский В. П. Боткину: «М. Б(акунин) пишет, что Станк(евич) верил личному бессмертию, Штраус и Вердер верят. Но мне от этого не легче: всё так же хочется верить и всё так же не верится»,²⁰ а ранее в том же письме: «Что до личного бессмертия (...) Увидишь, что этот вопрос — альфа и омега истины и что в его решении — наше искупление. Я плюю на философию, которая потому только с презрением прошла мимо этого вопроса, что не в силах была решить его».²¹ Столь сложная диалектика веры и неверия, да еще с участием «чертей» как персонифицированных носителей неверия, — таковы выводы, которые сделал для себя, как писателя, Достоевский. И тут уже перед ним возникла проблема литературного воплощения демонизма.

Обдумывая способы литературного воплощения черта в будущем романе, Достоевский сделал запись: «Есть ли черти? Никогда не мог представить себе сатаны. Иов. Мефистофель» (24, 96). Достоевский вспоминает библейского Сатану, который провоцирует Бога подвергнуть Иова тяжелейшим испытаниям, чтобы проверить истинность его веры, и Мефистофеля, в котором Гете выразил свое отношение к идее отрицания и сомнения, к положительному смыслу релятивизма в истории самосознания человечества. 10 августа 1879 г. Достоевский писал Н. А. Любимову, редактору «Русского вестника», где роман печатался: «Но простите моего *Черта*: это только черт, мелкий черт, а не Сатана с „опаленными крыльями”» (30, 205). Условно-поэтическое воплощение Сатаны уже казалось Достоевскому художественно невозможным, а в первоначальных планах «Братьев Карамазовых», как показал Г. М. Фридлендер, не было разговора Ивана с чертом (15, 442). Но когда Достоевский нашел свою форму для черта, то глава эта писалась, по его словам, — «почему-то с удовольствием» (Там же). В оправдание реальной и психологической достоверности своей главы о черте Достоевский написал своему редактору: «...не знаю, как Вы посмотрите на 9-ю главу, глубокоуважаемый Николай Алексеевич. Назовете, может быть, слишком характерною! Но, право, я не хотел оригинальничать. Долгом считаю, однако, Вас уведомить, что я давно

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. Т. 11. С. 558.

²¹ Там же. С. 552—553.

уже справлялся с мнением докторов (и не одного). Они утверждают, что не только подобные кошмары, но и галюцинации перед „белой горячкой” возможны. Мой герой, конечно, видит и галюцинации, но смешивает их с своими кошмарами. Тут не только физическая (болезненная) черта, когда человек начинает временами терять различие между реальным и призрачным (что почти с каждым человеком хоть раз в жизни случалось), но и душевная, совпадающая с характером героя: отрицая реальность призрака, он, когда исчез призрак, стоит за его реальность. *Мучимый безверием, он (бессознательно) желает в то же время, чтоб призрак был не фантазия, а нечто в самом деле*» (Там же). Все, что Достоевский сообщает Н. А. Любимову о психологической возможности кошмара Ивана Федоровича, касается только мотивировки, необходимой писателю, чтобы оправдать свою художественную смелость. Черт появляется у того из героев романа, который мучается «безверием», т. е. не находит для себя убедительных аргументов в пользу существования Бога и связанного неразрывно с этим постулатом идеи бессмертия души. Для Ивана черт — это последняя надежда, ибо черт возможен, черт существует, только если есть Бог. Зло может существовать и сознавать себя, только если существует добро.

Новизна трактовки демонического начала у Достоевского была обусловлена его стремлением поместить это демоническое *внутри* сознания своих героев, сделать черта персонификацией одной из сторон сознания, не вне человека, а в нем расположенным строем мыслей. Раздвоенность сознания, конечно, не была новостью в русской литературе середины XIX в. Новым было стремление эту раздвоенность персонифицировать, представить как спор двух внутри одного.

Возможность такой диалогической персонификации сознания, воплощения рефлексии одного в виде спора *двух* подсказала Достоевскому книга Герцена «С того берега» (1850). В черновых заметках к «Братьям Карамазовым» Сатана предлагает Ивану: «Ну, давай читать „С того берега”» (15, 334).

В 1873 г. Достоевский вспоминал об этой книге в «Дневнике писателя»: «Однажды, разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение — „С того берега”. (...) Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента.

— И мне особенно нравится, — заметил я между прочим, — что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он вас во многих случаях ставит к стене.

— Да ведь в том-то и вся штука, — засмеялся Герцен. — Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я был в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: „Разговор между господином А. и господином Б.” (Вошла в собрание его сочинений.) В этой статье господин А., то есть, разумеется, сам Белинский, выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, поплосше. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня:

— Ну что, как ты думаешь?

— Да хорошо-то, хорошо, и видно, что ты очень умен, но только охота тебе была с таким дураком свое время терять.

Белинский бросился на диван лицом в подушку и закричал, смеясь, что: есть мочи:

— Зарезал! Зарезал!» (21, 8).

Книга Герцена запомнилась Достоевскому свободой, с которой равноправные, равнозначительные по силе ума и убежденности диспутанты высказывают в ней свое отношение к вопросам, поставленным русской мыслью и европейской историей 1848—1849 гг. перед сознанием личности, которая хочет понять свое предназначение и свое место в мироздании.

Многое из того, о чем думает и говорит Иван, самый смысл его сомнений и колебаний легко прочитывается у Герцена: «В наше время можно или верить не думая, или думать не веривши. Вам кажется, что спокойное, по-видимому, сомнение легко; а почему вы знаете, сколько бы человек иногда готов был дать в минуту боли, слабости, изнеможения за одно верование? Откуда его возьмешь?» — говорит один из спорщиков у Герцена.²² Не эта ли альтернатива «верить не думая» в словах черта получила такое выражение: «Моя мечта это — воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» (15, 73—74).

Не менее близки Достоевскому должны были показаться другие рассуждения герценовского персонажа: «Объясните мне, пожалуйста, отчего верить в Бога смешно, а верить в человечество не смешно; верить в Царство Небесное — глупо, а верить в земные утопии — умно? Отбросивши положительную религию, мы остались при всех религиозных привычках и, утратив рай на небе, верим в пришествие рая земного и хвастаемся этим».²³

Достоевский убрал упоминание Герцена из окончательного текста романа, но суть герценовского отношения к духу отрицания, к «демоническому началу критики и иронии»²⁴ романист передал своему черту. Именно черт заявляет о себе, что он «определен „отрицать“» (15, 77). Появление черта в кошмаре Ивана Федоровича — это только кульминация его участия в романе и в судьбе его персонажей. Как пишет автор монографии об этом романе: «Мотив замешанности дьявола в злых чувствах, поступках, отношениях людей, в непросветляющем, но угнетающем душу страдании проведен в „Братьях Карамазовых“ устойчиво (...) и (...) восходит к житийной основе романа».²⁵

Достоевский подобно Гете синтетическое воссоздание русской жизни своего столетия строит на синтетическом же объединении литературных форм и жанров различных эпох. Детективный роман в «Братьях Карамазовых» сплетается с поэтикой житийной литературы и народной легенды.²⁶

В этом смысле вполне возможно сопоставление «Братьев Карамазовых» с «Фаустом», где мир духов из народной легенды входит

²² Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 103.

²³ Там же. С. 104.

²⁴ Там же. С. 121.

²⁵ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 130.

²⁶ См.: Лотман Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 285—315.

органически в сюжет и поэтику драмы. В. Е. Ветловская подробно исследовала влияние дьявола на высказывания и поступки Ивана Федоровича, но для нашей темы существеннее те формы участия черта и чертей в эпизодах романа, на которые как-то не обращалось внимание исследователей. Безусловно, рассказы отца Ферапонта о его победоносной борьбе с чертями воспроизводят общие места русской житийной литературы. Ферапонт обвиняет других монахов, в том числе и игумена, в том, что они все во власти чертей:

« — А чертей у тех видел? — спросил отец Ферапонт.

— У кого же у тех? — робко осведомился монашек.

— Я к игумену прошлого года во святую пятидесятницу восходил (...) Видел, у которого на персях сидит, под рясу прячется, токмо рожки выглядывают; у которого из кармана высматривает, глаза быстрые, меня-то боится; у которого во чреве поселился, в самом нечистом брюхе его, а у некоего так на шее висит, уцепился, так и носит, а его не видит.

— Вы... видите? — осведомился монашек.

— Говорю — вижу, наскрозь вижу» (14, 153).

Отец Ферапонт не только «видит» чертей, он очень хорошо может описать их вид: «...один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный...» (14, 153—154).

Удивительно, что исследователи «житийной природы» романа не заметили, что Иван, рассказывая Алеше о черте, который его навестил, описывает его в тех же выражениях, что и отец Ферапонт: «Раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной, бурый...» (15, 86).

Даже цвет хвоста совпадает у обоих очевидцев...

В «Братьях Карамазовых» черт является двум персонажам, настолько несходным, что какая бы то ни было близость между ними кажется невозможной. Однако же Достоевский их объединил, показал, что между грубым изувером, не способным понять истинную веру в добро, и утонченным высокообразованным мыслителем, отрицателем Бога и бессмертия души, неизбежно возникает единство представлений об истинном демиурге, им оказывается черт, которого они оба видят и в которого верят.

К. Леонтьев был недоволен отношением Достоевского к отцу Ферапонту: «*Отшельник и строгий постник*, Ферапонт, мало до людей касающийся, почему-то изображен неблагоприятно и насмешливо...».²⁷

По Достоевскому, неверие в Бога, в высшее добро делает человека поклонником зла, т. е. черта, а уж в какой форме этот черт своему поклоннику является, не так важно. Все дело, по Достоевскому, в том, что оба, Ферапонт и Иван, — русские люди. Черт, которого они видят, — это русский черт, он пришел к ним из русской легенды, из житийной литературы, это не Мефистофель, а порождение только на

²⁷ Леонтьев К. Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1912. Т. 8. С. 198.

Руси существующего архаического, дохристианского представления о нечистой силе. «Русский черт» отличается от немецкого, от гетевского Мефистофеля не только своим подчеркнuto бытовым, прозаическим обликом. В отличие от Мефистофеля черт Достоевского существует как неотъемлемая часть сознания русского человека, как литературная персонификация тех сил, которые борются в сознании каждого русского человека, не исключая и самого романиста. Собираясь отвечать критикам «Братьев Карамазовых», Достоевский сделал известную запись: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт» (27, 86).

Черт Достоевского потому и не согласен с Мефистофелем, что он хочет признания и любви за то добро, которое он, по его словам, творит людям вместо зла, вносимого в жизнь людей Мефистофелем.

«Русский черт» Достоевского не похож ни на веселых украинских чертей Гоголя из «Вечеров на хуторе...», ни на иронического насмешника и отрицателя Мефистофеля. «Русский черт» хочет признания своих заслуг, своего места в мироустройстве. Он недоволен тем, что он «каким-то там довременным назначением (...) определен „отрицать“», тогда как он «добр и к отрицанию совсем не способен» (15, 77). Его, черта, против воли заставляют осуществлять «критику»: «Без критики будет одна „осанна“. Но для жизни мало одной „осанны“, надо, чтоб „осанна“-то эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде» (Там же).

Оригинальность такой оценки демонического начала у Достоевского в том, что его черт оказывается существом подневольным, выполняющим свои обязанности по приказу и неохотно, с нежеланием, брюзливо.

Словом, как и другие персонажи романа — люди, черт тоже с надрывом, и Достоевский мог бы с полным правом назвать главу о нем «Надрыв в аду», но и без этой воображаемой главы «русский черт» Достоевского, как казалось ему, должен был сделать невозможным возвращение в литературе к созданному Гете образу всемогущего насмешника и разрушителя — Мефистофеля.

Как мы знаем, в литературе XX в. демоническое начало вновь заявило о себе в полный голос, а в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» Воланд перефразирует слова Мефистофеля: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?».²⁸

²⁸ Булгаков М. Романы. М., 1973. С. 776.

В. В. БОРИСОВА

НАЦИОНАЛЬНОЕ И РЕЛИГИОЗНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

(Проблема этноконфессионального единства и многообразия)

Из всех русских писателей Достоевский — самый русский и самый христианский.¹ Эту мысль Н. А. Бердяев, как известно, диалектически развернул, одновременно подчеркнув всечеловечность, обращенность великого художника ко всему миру, несмотря на порой кричащие противоречия между его христианским гуманизмом и не раз прорывавшейся ксенофобией.

Представляется, что истоки и исход этих противоречий в одинаковой степени определялись широтой национально-религиозных оснований творчества Достоевского, откликавшегося на самые разные проявления родной и чужой веры, своей и иной народности.

Яркими примерами художественной универсальности автора великого «пятикнижия» и «Дневника писателя», обусловленной развившейся способностью синтезировать различные этноконфессиональные и культурные источники, являются соединения, сопряжения разнообразных национальных и религиозных типов в «Записках из Мертвого дома», образов Христа, Магомета, Авраама в «Преступлении и наказании», единство библейско-коранического подтекста и национально-культурной проблематики в последующих романах и «фантастическом рассказе» «Сон смешного человека». Целый ряд сквозных для «Дневника писателя» и художественного творчества 70—80-х гг. «эмблем», символических образов «народа-богоносца», русского солдата Фомы Данилова и «общего» для иудейско-христианской веры «общечеловека» — доктора Гинденбурга (Герценштубе)² также подтверждает стремление и способность Достоевского к художественному обобщению и синтезу всего многообразия национально-исторических форм и способов искания Бога как нравственной цели и смысла жизни каждого человека, народа и человечества в целом.

«Како веруеши али вовсе не веруеши?» — этот главный, вековеч-

¹ Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Н. А. Бердяев о русской философии. Екатеринбург, 1991. С. 29, 136.

² См. об этом: Мондри Г. Доктор Герценштубе: «общечеловек» или идея растворения иудаизма в христианстве? // Мондри Г. Вновь раскрытые литературные пародии. М., 1995.

ный «достоевский» вопрос³ был обращен не только к русскому человеку и народу, но и к людям, народам другой веры, другой крови. Ни одним из полученных ответов писатель не пренебрег.

Так, изобразив старца Зосиму как «чистого, идеального христианина», и не строго ортодоксального, что сразу заметил Константин Леонтьев,⁴ Достоевский не случайно описал в келье старца множество разных изображений Богородицы: и на большой православной иконе, писанной до раскола, и на католическом кресте, и на заграничных гравюрах с великих итальянских художников прошлых столетий, и на простонародных русских литографиях, «продающихся за копейки на всех ярмарках» (14, 37). Эту национальную черту — жажду поклонения различным чудотворным иконам Божьей Матери разъяснил о. Павел Флоренский в своей книге «Столп и утверждение истины»⁵ как стихийно-бессознательное ощущение божественной синтетичности в русском народе, как его любовь к Богу и в особенности к Богородице во всех проявлениях.

Восхищаясь этой высотой духовной жизни русского народа, русской веры, Достоевский воспринимал ее не только исторически, но и метафизически. Именно так он отнесся к подвигу веры «замученного русского героя» Фомы Данилова, представив его как «эмблему», как «портрет», как «всецелое изображение» русской веры, как идеальное проявление национальной сущности, подтверждение ее уникальности и величия. Одновременно случай с Фомой Даниловым Достоевский использовал в качестве важнейшего аргумента для решения волновавших его в 70-е гг. религиозно-метафизических проблем единства и множественности конфессиональных позиций, их абсолютности и относительности, противостояния и совмещения. Размышляя на эту тему, писатель горячо и убежденно представил национально-народное исповедание веры как идеальное и универсальное относительно других оснований частной и общественной жизни своего времени.

Замечательно, что в такой постановке вопроса о русской вере Достоевский избежал искушения впасть в национальный и религиозный эгоизм, несмотря на первоначально сильный почвеннический пафос, который проявился в констатации избирательной оценки газетного факта со стороны разных сословий русского общества. По мнению писателя, поступок русского героя привлек положительное внимание и достойно обсуждался прежде всего «в народе», «у купцов», «у духовных», т. е. в самой почвенной среде. Сословия, оторвавшиеся от нее, не придали случаю с Фомой Даниловым особого значения, что Достоевского беспокоило и возмущало как выражение ущербности национально-религиозного сознания.

Таким образом, сочувственная или безразличная реакция разных представителей русского общества к отмеченному в газетах эпизоду

³ Л. И. Сараскина права, отметив, что именно этот вопрос задает роману Достоевского истинно «достоевские» же координаты (*Сараскина Л. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. С. 6.*).

⁴ См. об этом в комментарии к роману Достоевского — 15, 498.

⁵ *Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 369.*

представлялась Достоевскому весьма показательной, став своего рода лакмусовой бумажкой, позволившей обнаружить или полноту и естественность, или отсутствие и ущербность патриотических чувств и веры в каждом русском православном человеке. Отметим, что такое оценочное отношение, оценочный комментарий утвердились и в последнем романе.

Определив для себя поступок Фомы Данилова как идеальный, указав на сочувственную простонародную реакцию на него как на естественную, нормальную и тем самым свидетельствующую о сохранении нравственного здоровья и религиозной совести в русском народе, Достоевский с великой досадой и горечью отметил равнодушно-безразличное отношение к нему в культурном обществе, утратившем, по его мнению, способность откликаться на важные в национальном и религиозном плане события. Обращая своим страстным толкованием внимание публики на героический поступок Фомы Данилова, Достоевский побуждал читателей к аналогичным переживаниям, к своего рода национально-религиозной рефлексии, столь необходимой, на его взгляд, для самосознания своей веры и принадлежности к русскому народу.

С этой целью он провел смелую параллель, не боясь упреков со стороны либерально-демократической прессы в повторении средневековых предрассудков, между русским движением и походами крестоносцев: «...народ наш проявил (...) чрезвычайную силу духа: люди покидали свои дома и детей и шли умирать за веру, за угнетенных (...) точь-в-точь как первые крестоносцы девять столетий назад в Европе...» (25, 14). Но, несмотря на внешние исторические аналогии («освобождение братьев по вере» и возвращение «святых мест»), несмотря на провозглашение Фомы Данилова защитником и героем христианства, Достоевский не может быть назван «сторонником крестоносной идеи, т. е. не чем иным, как адвокатом идеи *насильственного* обращения в христианство».⁶ Высказываний в этом духе в «Дневнике писателя» нет; напротив, в самый разгар русско-турецкой войны Достоевский заявлял: «...русский, помогая славянину против турок, даже и в мысли не имеет стать врагом татарина и пойти на него войной» из-за религиозных побуждений (23, 125). И продолжал: «...я вовсе не хочу истреблять мусульманства, а лишь единоверца своего защитить... Помогая славянину, я не только не нападаю на веру татарина, но мне и до мусульманства-то самого турки нет дела: оставайся он мусульманином сколько хочет, лишь бы славян не трогал» (23, 126). Идеологом «крестоносного», «насильственного обращения в христианство» Достоевский не может быть призван и потому, что тяготел к нравственной постановке и нравственному решению восточного вопроса, что сближало его позицию с религиозно-философскими установками Вл. Соловьева (этот факт в иной, этноконфессиональной плоскости в связи с еврейским вопросом отмечает и сама Г. Мондри⁷).

Кроме того, при сравнении двух вариантов авторской интерпретации

⁶ См. выражение этой точки зрения в кн.: *Мондри Г. Вновь раскрытые литературные пародии*. С. 32. (Курсив мой. — В. Б.).

⁷ Там же. С. 45—50.

случая с Фомой Даниловым — публицистического и художественного — обнаруживается его определенная трансформация. В «Дневнике писателя» основные реалии газетного факта сохранены: прямо называются кипчаки, время и место происшествия, хотя заметна и житийная стилизация всего повествования, усилившаяся затем в «Братьях Карамазовых». В последнем романе «кипчаки» заменены обобщенным упоминанием «азиатов», вместо расстрела рассказывается о муках, аналогичных как житийной традиции, так и жестокостям современных Достоевскому турок.⁸ Фома Данилов «дал содрать с себя кожу и умер, славя и хваля Христа» (14, 117). Подобные изменения определили иной, в отличие от «Дневника писателя», жанровый характер повествования о Фоме Данилове как притчи о переходе в другую веру. Поэтому проблема смены вер приобретает в романе не узкоконфессиональное, а принципиально общее, религиозно-метафизическое значение, в свете которого она решается не как противостояние религиозных позиций, а как их взаимодействие и взаимодополнение.

Рассмотрим вначале смысл и суть авторского комментария в «Дневнике писателя», поскольку он первичен и тождествен функционально-художественному, развитому в «Братьях Карамазовых». Уже отмечалось, что в «Дневнике писателя» Фома Данилов характеризовался вначале в духе почвенничества как «великий русский», «народный», «национальный герой», а мусульмане-кипчаки, истязавшие русского солдата, — как «мучители рода христианского», «татары поганые» (25, 12). На поверхности такого публицистического комментария совершенно очевидно развитие фольклорно-мифологической, национально-исторической традиции со свойственным ей резко оценочным делением на «своих» и «чужих», «православных» и «некрещеных», или «басурман». В принципе опоры на эту традицию было достаточно для утверждения собственной веры и национального достоинства. Однако Достоевский, несмотря на свое почвенничество, пошел дальше, преодолевая определенную ограниченность национально-культурной установки и демонстрируя в конечном счете более широкие основания своего мироощущения. Это подтверждается постепенно проявляющимся в глубине подтекста парадоксальным совпадением разных, с первого взгляда совершенно противоположных, этноконфессиональных точек зрения в нравственной оценке подвига Фомы Данилова: русско-православной и азиатско-исламской.

Так, автор не жалеет эпитетов для выражения похвалы и уважения к мученику и герою веры: «поразительный поступок», «особенный», «великий», «чрезвычайный», «необыкновенный» и т. п., безмерно удивляясь и восхищаясь его нравственной силой как силой русской и народной. Здесь несомненно публицистическое усиление особой значимости разбираемого факта с единственной, как может показаться, целью представить его убедительным подтверждением уникальности и силы русского духа. Но, как обнаруживается, в авторском комментарии появляются новые акценты: Достоевский сумел выразить восхищение

⁸ См. в февральском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. «анекдот о содранной со спины коже» (25, 41—44).

Фомой Даниловым не только с позиции русского и православного человека.⁹ При всем своем религиозном и патриотическом воодушевлении он обнаружил способность к восприятию и пониманию чужой точки зрения. Отсюда и эквивалентный по смыслу и нравственной оценке перевод, осуществленный писателем. Это не просто перевод русского слова «богатырь» тюркским «батыр», а перевод как переход с одной конфессионально-этнической точки зрения на другую, а именно — с русско-православной на азиатско-исламскую.

Встав на другую точку зрения, Достоевский отметил то же самое удивление и восхищение и с ее стороны: азиаты, «замучив его до смерти, удивились силе его духа и назвали его батырем, то есть по-русски богатырем» (25, 12).

То, что автор заметил эквивалентный характер оценки («батыр» — значит «богатырь», «национальный народный герой»), позволяет говорить о преодолении им ограниченности, узости «почвенного» кодекса морали и расширении национально-религиозного кругозора, его нравственных оснований.¹⁰ Преодоление оппозиции происходит в пушкинском духе — на основе синтеза и примирения двух точек зрения, двух взглядов, пересекающихся и совмещающихся во встречном движении друг к другу. Опыт разрешения оппозиции «христианство—ислам», опыт выхода из искушающей ситуации религиозного выбора, разбираемой в «Дневнике писателя» и в последнем романе, подтверждает эту приверженность Достоевского пушкинской традиции.

Противостояние, противопоставление религиозных позиций в нравственном смысле оказывается искусственным и ложным. Обе религии требуют веры в момент ее испытания: силы духа, нравственной стойкости, которую проявил Фома Данилов. Прояви он слабость, сомнение в своей вере, он вызвал бы презрение и мусульман. Религиозное противостояние преодолевается здесь единством нравственных понятий, обусловленным единством монотеистического принципа. Поэтому утверждение и убежденность в идеальности своей национальной веры не оборачиваются в конечном счете ревностью и ненавистью к чужой: сила и глубина веры, проявленная другими, воспринимается как дополнительный положительный аргумент в пользу незыблемости и абсолютности единых нравственно-религиозных отношений между человеком и Богом, не зависящих от вариативности и множественности форм их выражения. При этом ценность и значимость и своей, и чужой веры не подвергаются сомнению, хотя выражаются только в подтексте. Однако само наличие такого подтекста, естественно, не скрытого от автора, свидетельствует о становлении сознания самоценности, безусловности всякой веры как потенциального основания для преодоления религиозной ксенофобии.

Рассуждая о возможности «примирения» национального и общечеловеческого, писатель также пришел к аналогичному выводу: только

⁹ Здесь, по нашему мнению, Достоевский проявил пушкинскую способность «перевоплощаться вполне в чужую национальность», осваивать чужую точку зрения.

¹⁰ Н. Лосский считал эти процессы взаимосвязанными на пути восхождения к целостному идеалу (см.: *Лосский Н. О. Условия абсолютного добра.* М., 1991. С. 90).

самобытный и сильный национальный дух может отозваться в чужой душе и вызвать уважение и понимание; как только человек другой веры и крови увидит, что мы свою веру и свою национальность уважаем, «так тотчас же начнет и он нас самих уважать» (25, 23).

Художественным подтверждением публицистических выводов в «Дневнике писателя» стала функционально-поэтическая интерпретация эпизода с Фомой Даниловым в «Братьях Карамазовых». В этом романе также происходит столкновение многих точек зрения на поведение русского солдата. Только уже не на разных этноконфессиональных основаниях, а внутри одного — русского и православного миропонимания, соотнесенного, однако, с другими национально-религиозными вариантами. Поэтому определенное оценочное отношение к Фоме Данилову в последней книге Достоевского приобретает еще большую функциональную важность для характеристики героев, являясь своего рода проверкой, испытанием для них.

Каждый из них, так или иначе отзываясь на пересказанную слугой Григорием историю, как бы отвечает на вопрос «Како веруеши?» и определяет свое отношение к русскому народу. Для слуги Григория, купца Лукьянова, Алеши Карамазова, повествователя поступок Фомы Данилова — это подвиг, для Федора Павловича Карамазова — повод для «всегдашнего» кощунства, для Смердякова — возможность высказаться решительным образом по вопросу веры вслед за Иваном и за Иваном, не случайно обнаружившего чрезвычайное любопытство и серьезный интерес к его рассуждениям.

Среди перечисленных откликов особо выделяется реакция Смердякова как искушающая и провоцирующая, как наиболее противоположная по духу и смыслу — авторской позиции. Если для автора поступок Фомы идеален, в оценочном плане однозначен, то, по Смердякову, в религиозном поступке русского солдата «нет ни подвига, ни греха». Все критерии оказываются у него размыты и стерты, для него безразличен выбор веры, бессмысленно предпочтение своей веры чужой — и наоборот. Т. е. религиозное противостояние здесь тоже исчезает, но уже в результате разрушения самого нравственно-религиозного основания жизни. Значимость религиозного выбора снижается до «нуля» вместе с утратой ощущения ее самоценности и абсолютности.

Своим субъективно-относительным толкованием Смердяков испытывает, искушает обе веры: православную и Магометову, отрицает объективность и абсолютность нравственного содержания в них, сталкивая «христианскую собаку» с «поганим татаринном», в отличие от автора, сблизившего русского и мусульманина в единой положительной нравственной оценке веры. Смердяков жонглирует нравственными нормами обеих религий, подменяя и искажая их, подобно Родиону Раскольникову, который противопоставил идеал Христа Магомету и в итоге оказался невосприимчивым к их гуманистическому содержанию.¹¹ Все это — не что иное, как этический и религиозный релятивизм, утвер-

¹¹ См. об этом наш раздел «Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф. М. Достоевского (Библия и Коран)» // Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991.

ждение зависимости религиозной морали, религиозной совести от субъективной точки зрения: «...я вполне уполномочен в том (религиозном выборе. — В. Б.) собственным рассудком, ибо никакого тут и греха не будет» (14, 118). «Коварный вопрос» о природе веры и морали Смердяковым решается корыстным образом, выгодным для оправдания любого поступка. Такая «кривда», «софизмы с совестью» привели Смердякова и Ивана Карамазова к отрицанию нравственного и религиозного абсолюта, стоящего как над православием, так и над исламом и объединяющего их.

Ситуация множественности вер для этих братьев Карамазовых оказалась ловушкой, из которой они не смогли выбраться. Для самого автора она также стала своеобразным испытанием, моментом кризиса веры, укрепившейся в итоге на новых, более широких основаниях.

Через своих героев Достоевский проверял самоценность и абсолютность собственной религиозной позиции в сравнении с другими. Не случайно вопрос об абсолютном или относительном значении религиозной морали, выступающей в разных этноконфессиональных вариантах, — один из главных в «Братьях Карамазовых», да и во всем «пятикнижии». Все герои так или иначе по-своему его решают. Дмитрий, которого «Бог» тоже «мучит», задумывается: «...как он будет добродетелен без Бога-то? (...) У меня одна добродетель, а у китайца другая — вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная? Вопрос коварный (...) я две ночи не спал от этого» (15, 32).

Ущербность нравственно-религиозного релятивизма, публицически развенчанного в «Дневнике писателя», художественным образом — в романе «Братья Карамазовы», вполне раскрывается Достоевским на фоне православного идеала русского народа, сущность которого выражена просто: «Во что верую, то и исповедую». А именно: «Исповедую *едино* крещение во оставление грехов». Это очень важный момент в христианском сознании: отношение к крещению как к необратимому акту, изменяющему духовную природу человека. Креститься — все равно что родиться, это одинаково необратимо. Для Фомы Данилова, истинно православного и русского человека, невозможна измена Христу, родине и царю-батюшке. Внутренняя связь с ними для него естественна, невозможно от них откатиться, невозможно перестать быть русским, переменить свое происхождение, свою кровь, свой род. Поэтому Фома Данилов говорит о своем христианском и одновременно патриотическом долге.

Может быть, именно сознание невозможности разорвать эту целостность, столкнувшееся со стремлением к «своеволию», вызывало у Смердякова ненависть ко всему русскому и народному: «Я всю Россию ненавижу...» (14, 205). Это самоубийственные слова, свидетельствующие об ущербности национально-религиозного самосознания, о разрушении определяющих человеческое существование основ. И напротив, органичность, цельность почвенного мироощущения, не поддающаяся никаким искушениям, признается Достоевским за идеальную черту, что он не раз подчеркивал, говоря о силе веры, о нравственной стойкости народа как о «даре великодушия»: это «есть дар вечный, стихийный, дар, родившийся вместе с народом». А восхищаясь «естественностью»

подвига Фомы Данилова, отметил «честность изумительную, первоначальную, стихийную» (27, 14, 15).

Таким образом, истинная вера становится необратимой в силу своей органической связи с другими природно-онтологическими атрибутами человеческого существования (родовым, национальным, историческим), которым она в свою очередь придает единственно возможный содержательный смысл и метафизическое оправдание. Поэтому, по Достоевскому, переход из одной веры в другую, как предпочтение одной — другой, принципиально невозможен.

Это подтверждается и духовным опытом Вл. Соловьева. Давний спор об отношениях русского философа с православием и католицизмом может быть разрешен с учетом близости и единства религиозно-философских исканий Вл. Соловьева и Достоевского. Точка зрения старых и новых авторов о совершившемся католическом эксперименте Соловьева¹² не случайно опровергается: «Из его печатных заявлений мы знаем, что он признавал единоличный переход в римское католичество так же, как и внешнюю унию, не только бесполезным, но даже и прямо вредным».¹³ Несомненно, речь идет о вреде и ущербе, причиняемых таким переходом личной вере. После всех своих «католических» путешествий философ признавался, что «вернулся в Россию, если можно так сказать, более православным, нежели как из нее уехал».¹⁴ Вернулся в Россию, вернулся к вере русского народа.

У Фомы Данилова такая вера — органическая, природная была. Поэтому он естественным для себя образом (другой веры у него не может быть, тогда не будет никакой) выдержал ее испытание, не поддавшись соблазну, искушению спасти себя ценой перехода из христианства в ислам. Его сознание себя как личности неотделимо от сознания принадлежности ко Христу, к России, к своему народу. Это все его. Обилие притяжательных местоимений символично: «своя вера», «своя обязанность», «свои дома», «свое время», «своя милость», «свои муки», «своя совесть» и т. д. Веры, воспринимаемой так, иначе не отнять, не переменить, как только содрал кожу. Русский народ это понимает и в это верит, а Смердяков нет. Поэтому Алеша Карамазов прав: «...у Смердякова совсем не русская вера» (14, 120). Поставив себя на место Фомы, Смердяков вывел другую, «отвратительную идею» корыстной веры. Но не отрицая веры вполне (есть в нем одна русская черта!), для себя делает ее невозможной. Ибо вера по расчету, «из выгоды», «ради красоты», «награды», «милости», «для виду» невозможна, это только имитация веры, ложная вера. Другими словами, вера с условием: «поверю, если...» невозможна.

Поэтому в момент испытания, когда, по словам Федора Павловича, «надо было веру свою показать», Смердякову выказывать нечего, он сам это сознает: «...коли бы я тогда веровал в самую во истину, как веровать надлежит, то тогда действительно было бы грешно, если бы

¹² См. об этом: Хоружий С. Проводы русского идеализма // Лит. газета. 1991. 18 сент. № 37. С. 13.

¹³ Цит. по: Лосев А. Ф. Вл. Соловьев и его время. М., 1990. С. 359.

¹⁴ Там же. С. 360.

муки за свою веру не принял и в поганую Магометову веру перешел» (14, 121). Пытаясь утвердить корыстную веру на рациональных основаниях, Смердяков совершает ряд логических ошибок, несмотря на свою изощренную казуистику. Так, считая, что, отрекшись от веры, христианин уподобляется некрещеному „татарину поганому”, с которого у Бога будет другой спрос (14, 119), он допускает первую ошибку, заключающуюся в нарушении такого принципа веры, как необратимость акта крещения. Вторая ошибка состоит в том, что отрекшийся от веры христианин, т. е. оставшийся без веры, не подобен татарину, басурману, у того — своя вера. Третья ошибка связана с утверждением избирательного отношения Бога к разным верам, при том, что предполагается Его единство по отношению к ним. Соответственно Смердяков пытается утвердить и относительность религиозной морали. Эти нравственные софизмы Смердякова, в одинаковой степени мнимого родственника Магомета и человека «с совсем не русской верой», опровергаемы и отвергаемы постулатами обеих религий — как суфизма, так и православия. Согласно представлениям первого течения религиозно-философской мысли ислама, «человек живет в мире множественности, и только Бог — в мире единства».¹⁵ Аналогичные по духу ответы на смердяковские софизмы есть и в Новом Завете: «...один Господь, одна вера, одно крещение» (Еф. 4:5); «По вере вашей да будет вам» (Мф. 9:29); «...все вы сыны Божии по вере во Христа» (Гал. 3:26). Достоевский, прекрасный и глубокий знаток Библии, навсегда запомнил и такую важную для себя мысль: «...верующие суть сыны Авраама» (Гал. 3:7). Как известно, сынами Авраама считают себя и иудеи, и мусульмане, и христиане.

Итак, рассмотрев две интерпретации одного события — публицистическую и художественную, можно заметить, что Фома Данилов и Смердяков представлены Достоевским как антиподы, противоположные варианты нравственно-религиозного и национального самоопределения. Их оценочная и композиционная альтернативность («казуистика» Смердякова была уже намечена в «Дневнике писателя») позволяет выявить некоторые сквозные и общие для публицистического и художественного творчества Достоевского национально-религиозные основания.

Важнейшее из них состоит в обнаруженной и принятой писателем единой для христианства и ислама нравственной почве монотеизма. С расширением почвенных устоев пришло и понимание абсолютности, универсальности и независимости нравственно-религиозного идеала от исторически-вариативных и множественных форм национальных вероисповеданий, через которые он тем не менее реализуется и проявляется. Этот единый для отдельных национально-религиозных кодексов морали нравственный знаменатель был найден Достоевским в диалектически широком, синтетическом контексте, в котором каждая национальная вера могла оцениваться и восприниматься как дробь целостного, универсального идеала. Обнаруженная православным писателем возможность «умножения» этноконфессиональных вариантов веры в единого

¹⁵ Шукуров Шариф. Что такое культура ислама? // Лит. газета. 1991. 5 июня. № 22. С. 14.

Бога, способность их синтезировать и воспринимать в универсальной целостности в соответствии с принципом единства через множественность и своего рода принципом дополнительности не случайно была в полной мере реализована именно Вл. Соловьевым, который, как никто другой, умел развивать внутренне присущие творчеству Достоевского идеи. Опираясь на него, молодой философ мечтал о реальном и свободном синтезе всех религий, «который не отнимает у них ничего положительного и дает им еще то, чего они не имеют...». Единственное, что при этом разрушается, — «это их узость, их исключительность, их взаимное отрицание, их эгоизм и их ненависть».¹⁶

Религиозное развитие философа в этом направлении — убедительное доказательство перспективности и открытости логики религиозно-философских исканий Достоевского. Преемственность и единство размышлений обоих мыслителей проявились в их глубоком взаимном интересе к традиционной для русской религиозной метафизики проблеме универсального и конкретно-исторического, национального значения христианства вообще и православия в частности. Каждый из них внес свой вклад в развитие национальной традиции, согласно которой православие всегда оценивалось как истинное христианство, как истинная церковь в отличие от других христианских конфессий.

Г. С. Померанц, также указав на связь прежде всего Достоевского с этой традицией, отметил, что в ней «торчит заноза ксенофобии».¹⁷ Но ни Хомяков, ни Достоевский, ни Соловьев не могут быть объявлены фанатиками, отрицавшими сокровенные связи Бога с остальным человечеством, находящимся вне православной церкви.¹⁸ А свойственные им живые противоречия вряд ли стоит объявлять тупиком и онтологическими заблуждениями русской мысли, которая естественным для себя образом исходила из почвы православия и в своем стремлении ко всечеловечности закономерно пришла к мессианству. Этот путь по-своему прошел и Достоевский. Итоги его ярко проявились как в «Братьях Карамазовых», так и в речи о Пушкине.

К сожалению, в отечественной науке закрепился комментарий, во многом отождествляющий авторскую позицию с «русской идеей», «русской верой» Шатова и не учитывающий эволюцию писателя после «Бесов». Эта ошибка, начавшаяся с неточного понимания высказываний героя, особенно очевидна у Дм. Мережковского, критика тонкого, но увлекавшегося собственными же конструкциями и схемами. Способности к синтезу в великом писателе он так и не признал, объявив формулу, выведенную Достоевским из русской веры Фомы Данилова, формулой не соединения, а разъединения (?!).¹⁹ Но многое Дм. Мережковский верно и глубоко подметил: «...невозможность (однозначно! — В. Б.) определить свою религию происходит у Достоевского не от бессилия религиозного сознания, а от противоречия между этим

¹⁶ Цит. по: Лосев А. Ф. Вл. Соловьев и его время. С. 211.

¹⁷ Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 189.

¹⁸ См. об этом: Чернов Н. Три русских пророка: Хомяков, Достоевский, Соловьев. Париж, 1937.

¹⁹ Мережковский Д. С. Пророк русской революции // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 гг. М., 1990. С. 95.

сознанием, которое во что бы то ни стало хочет быть православным, и бессознательными религиозными переживаниями, которые в православии не вмещаются».²⁰ Однако, указав на определенную широту религиозной позиции Достоевского, в своем комментарии романа «Бесы» Дм. Мережковский отождествил слово Шатова и слово автора о русском народе-богоносце, по сути сведя его к изложению религиозного национализма.

В отношении фанатика Шатова, высказавшегося с пеной на губах, такая оценка отчасти верна, в отношении самого Достоевского — не вполне. Хотя бы потому, что принцип единства Бога при множественности вер в Него стал в его творчестве своеобразным художественным критерием для различения истинной и ложной веры: одной — широкой, все включающей, а другой — узкой, все чужое исключающей. Шатов из единства истины Бога вывел только одну истинную веру и только один народ-богоносец, отвергнув все остальное многообразие национально-народных исканий Бога как ложное и противоречащее этому единству. Страстно защищая истину Бога от ставрогинского релятивизма, он впал в противоположный грех — национально-религиозный фанатизм. Обе позиции обернулись одинаковым безверием. Зараженный идеями Ставрогина, Шатов вынужден признаться: «Я... я буду веровать в Бога» (10, 201). Школярское повторение им избитой идеи не случайно раздражило Ставрогина: этот путь кризисной веры «учитель» уже прошел, зная, что будет в конце. Таким образом, ложная идея развенчивается генетически. Двойной композиционный параллелизм (Шатов—Ставрогин, Кириллов—Ставрогин) свидетельствует о художественной сознательности приема и невозможности отождествления автора с героем.

Логика «символа веры» Шатова подтверждает, что сознания только своей принадлежности к русскому народу-богоносцу недостаточно для настоящей веры. Бог не может замкнуть себя в одном народе. Об этом великолепно написал Г. С. Померанц в своей глубокой книге о Достоевском, но, к сожалению, даже он не «развел» автора с героем, утверждая, что «Дневник» продолжает мифотворчество, начатое Шатовым.²¹ Да, во многом: прежде всего на начальных этапах размышлений Достоевский повторяет и продолжает доводы Шатова, но кончает их иначе: идея первенства своего народа перед Богом сочетается у него в конечном счете с идеей самопожертвования и служения другим народам ради «выхода в полноту всеединства». Как видим, христианская возможность «первому» стать «последним» для русского народа Достоевским не отрицалась. Сближаясь с Шатовым в пафосе исключительности русской идеи о Боге, он разошелся с ним в понимании единства религиозной формы и содержания. В синтетической национально-религиозной концепции Достоевского непримиримые для Шатова противоположности совмещаются. «Бесовского» тупика писатель избежал благодаря спасительной логике иерархических связей между

²⁰ Там же.

²¹ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 192.

национальным, религиозным и нравственным началами, развернутой им в «Дневнике писателя».²²

В 1877 г. он высказался вполне определенно: идея нравственная предшествует национальной, сама исходя из веры. Почти та же самая логика обнаруживается в рассуждениях Шатова: искание Бога объявляется целью и смыслом духовной жизни всякого народа. «Никогда не было еще народа без религии, то есть без понятия о зле и добре» (10, 199). Но абсолютизация формы и степени напряженности религиозных отношений между отдельным народом и Богом привела героя к роковой ошибке: «У всякого народа свое собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро» (Там же). Без корысти, которая будет отличать Смердякова, Шатов тем не менее допустил возможность отождествления права на собственный путь к абсолютному различению добра и зла с «правом по-своему проводить это различие, лишая его общезначимости».²³ Рассуждая так, Шатов поставил под сомнение Бога как нравственный абсолют и в конечном счете — нравственный смысл искания Бога. Это немедленно обернулось языческой ущербностью его собственной религиозной позиции: ревнивой верой и любовью к своему Богу и нетерпимостью, непримиримостью к чужим богам. Избежав ловушки релятивизма, Шатов попал в другую — фанатизма.

Вряд ли автору хотелось оказаться в этих ловушках, понимаемых им как искушения веры. Хотя не случайно национально-религиозное мироощущение Достоевского выглядит таким напряженным, готовым, кажется, сорваться и порой срывающимся в одну из крайностей. Мучимый Богом, Достоевский остро сознавал внутреннюю противоречивость веры и любви к Нему, предполагающей каждый раз особые отношения, особую «экзистенциальную сопряженность»²⁴ между человеком и Богом, между народом и Богом, между человечеством и Богом. С каждым из них Бог заключает свой Завет. И Шатов прав, предполагая, что «Бог умирает для народа (а тем самым умирает и народ) в тот момент, когда он перестает обращаться к его личности, представляя ей особые требования, которые никто, кроме нее, не в состоянии выполнить».²⁵

Но вознеся народ до Бога и объявив его телом Божиим, т. е. дойдя до идеи Бога, Шатов остановился, не зная, как примирить ее с многообразием вер, как допустить, что *его* представление о Боге — одно среди многих. Полная универсализация религиозно-метафизического процесса оказалась ему не под силу. Сказать, что «Бог есть идея, человечества собирательного, массы, *всех*» (20, 191), он не сумел. «Один Бог знает, кто *Он*, и не умирает от этого знания» (15, 336). Эта запись, сделанная Достоевским в черновиках «Братьев Карамазовых», — свидетельство не только глубины его религиозно-философских размышлений и самосознания ограниченных эмпирических возможностей искания Бога, но и признание особой метафизической природы,

²² Не случайно он представляет ее после речи о Пушкине — 26, 165.

²³ Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия. М., 1989. С. 264.

²⁴ Там же. С. 263.

²⁵ Там же.

тайны Бога, которую он, так же как и тайну человека, всю жизнь разгадывал.

Г. С. Померанц с чрезвычайной тонкостью и интуицией заметил, что писатель не случайно выразил свое исповедание веры через Ставрогина и Шатова. «Здесь есть какая-то мысль».²⁶ Через своих героев Достоевский проверял, испытывал свою веру, выступая бесстрашным религиозным экспериментатором и модернистом, способным обновить религиозную форму и расширить ее содержание. Крайняя духовная смелость позволила ему объявить о православии как идее, «не изменяя, однако же, ему вовсе» (23, 58). «То есть отчасти изменяя. До какой степени?».²⁷ Видимо, можно догадываться, исходя из художественной практики писателя, что до степени, допускающей за Богом, как за идеей, множественность воплощений. Идея Бога заключается в народе, как содержание в форме. Именно так сформулировал это Вл. Соловьев: «Мы относимся к божеству как форма к содержанию».²⁸ Идея абсолютна, а форма множественна, вариативна. «Логика духовного открытия, совершенного Достоевским, ведет к любовному вниманию ко всем великим религиям».²⁹ В своей публицистической и житейской практике Достоевский, как известно, не всегда ее придерживался. Но как религиозный мыслитель и художник он вполне ее реализовал, подготовив взлет русской религиозно-философской мысли конца XIX—начала XX в., открывшей, что «все народы (...) призваны быть богоносцами»,³⁰ но идеал национального мессианства приобретает положительное значение лишь в том случае, если он имеет универсальную форму.

Таким образом, сама включенность Достоевского в классическую традицию русской религиозной философии говорит о действительно глубокой национальной укорененности его нравственно-религиозных исканий. И как никто другой в ряду предшественников, спутников и последователей он развил «русскую идею» до универсальной и мировой, вслед за Пушкиным дал импульс к превращению внутренне ограниченного, обособленного, замкнутого, закрытого русского православия в открытое, универсальное вероисповедание, возрождающее дух первоначально неделимого христианства, в котором «нет ни эллина, ни иудея».³¹ Такое русское православие стало для Достоевского, как и для всей русской классической литературы, основой и мерилom положительного отношения ко всем другим народам и верам сообразно безусловному и всеобъемлющему нравственному идеалу.

²⁶ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 182.

²⁷ Там же. С. 184.

²⁸ Соловьев Вл. Оправдание добра // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 252.

²⁹ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 188.

³⁰ Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. С. 325.

³¹ С. Франк в своей глубокой работе «Пушкин об отношениях между Россией и Европой» писал, что, «несмотря на высокую оценку русского православия и личную сердечную преданность ему», Пушкин сознавал вред для России ее обособленного православного существования, сожалел, что «схизма отделила нас от остальной Европы». Цит. по: Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 462. Эта разомкнутость, открытость русского православного мироощущения, присущая и Достоевскому, прекрасно передана художником Н. И. Преденным, оформившим обложку книги «Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза».

Р. Я. КЛЕЙМАН

ЛЕЙТМОТИВНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВРЕМЕНИ-ПРОСТРАНСТВА В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

Настоящая работа является частью более обширного исследования, имеющего целью осмыслить, как именно реализуется взаимосвязь лейтмотивности и хронотопности — двух вариативных констант, пересечение которых составляет, по нашему убеждению, одну из фундаментальных основ поэтики Достоевского. Под углом зрения указанной взаимосвязи в исследовании выстраиваются историко-культурные ряды, позволяющие глубже осознать творчество художника в контексте «большого времени», используя термин М. М. Бахтина.

В предлагаемой ныне работе сформулированная концепция моделируется на относительно ограниченном материале, так или иначе связанном с оппозицией «дорога—дом» в русской литературе XIX—XX вв. Вероятно, после классического уже труда М. М. Бахтина¹ нет необходимости обосновывать значение хронотопа дороги как такового. Однако лейтмотивно-вариативная связь дороги с домом, а применительно к Достоевскому и с городом заслуживает, на наш взгляд, специального рассмотрения.

Действительно, даже беглый взгляд обнаруживает противостояние дома и дороги в творчестве самых разных авторов. У Жуковского балладный жених зовет Светлану—Людмилу—Ленору из дома в дорогу. У Пушкина заезжий гусар увлекает Дуню из родительского дома в дорогу. В дорогу из родительского дома отправляется и юный Гринев, чтобы после множества дорожных встреч и злоключений обрести наконец свой дом. У Гоголя принципиально бездомный Чичиков колесит по российским дорогам, заезжая в придорожные усадьбы исключительно по делам своего сомнительного бизнеса. Бездомный лермонтовский скиталец Печорин невольно разрушает домашнюю жизнь контрабандистов, случайно встретившихся на его пути. Тургеневские герои покидают родовые дворянские гнезда, чтобы странствовать по разбитым дорогам, уходить в монастырь или вдыхать горький дым железных дорог Европы. Из опустевшего дома уходит в предрассветную мглу Идушка Головлев, чтобы умереть на пути к материнской могиле. Чеховские персонажи, милые утонченные люди, отправляясь в дорогу, забывают в старом доме человека...

¹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—407.

Далее ситуация несколько меняется, однако суть хронотопного противостояния остается прежней, и шолоховского героя судьба носит по дорогам гражданской войны, хотя душа его рвется к тихому дому в родной станице. Ильфо-петровский пикаро XX в., исколесивший множество дорог и потерпевший фиаско на пограничном льду, приходит к решению, глубоко закономерному с точки зрения рассматриваемой традиции, — переквалифицироваться в управдомы. «По этой дороге, мастер, по этой», — напутствует своего героя Булгаков, подарив ему в конце пути вечный дом с венецианским окном и вьющимся под крышу виноградом.

Разумеется, этот более чем беглый и пунктирный перечень ни в коей мере не претендует на полноту. Речь идет пока лишь о постановке задачи и ее обосновании. Между тем более пристальный анализ отдельных текстов позволяет увидеть сюжетообразующую функцию рассматриваемой хронотопной пары. Так, пушкинский «Дубровский» строится как противостояние *дома* (родительский кров, которого лишается Владимир; дом врага, где живет любимая девушка; двери, многократно запираемые и отпираемые, и т. д.) и *дороги* (на большую дорогу уходит с родного пепелища герой; на дорогах хозяйничают разбойники; в дороге происходит встреча Дубровского с настоящим Дефоржем; там же герой последний раз встретится с героиней, уже связанной узами брака). Открытый финал (герой уезжает за границу, избрав участь скитальца) знаменует константный для русской литературы стык хронотопа дороги с мотивом странничества.

Сходным образом можно рассмотреть и хронотопную структуру «Анны Карениной»: героиня уходит из опостылевшего дома в дорогу, где под стук колес и свист метели происходит решающая ее судьбу встреча. На дороге же и закончится жизненный путь героини. Напротив, хронотопный мир Алексея Александровича вообще не включает в себя дорогу. Он содержит лишь два варианта дома, которыми герой чрезвычайно дорожит: собственно дом (семья) и казенный дом (служба). Полное несовпадение хронотопов обуславливает трагедию супругов.

Аналогичная картина наблюдается и в доме Облонских; хронотоп Долли полностью лишен дороги, ее мир ограничен только домом. Стива же может жить полноценной жизнью только вне дома, его дорога пролегает между рестораном и охотничьими угодьями, но в этой дороге возможность его хронотопной встречи с женой практически сведена к нулю.

Четко прорисовываются и хронотопы четы Левиных. Дорога Кити достаточно коротка: это переход из родительского дома в дом мужа. Сам же Левин проделывает трудный и мучительный путь скитальца к обретению дома. Таким образом, сюжетообразующая роль дома и дороги представляется очевидной.

В порядке опять-таки постановки задачи отметим значимость личностно-биографического аспекта в осмыслении данной проблемы (идея дома в судьбе Пушкина;² болезненное стремление убежать в дорогу

² См.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995.

бездомного Гоголя; тоска по неизведанному отчужденному дому Лермонтова; жизнь на краю чужого гнезда Тургенева; предсмертное бегство из дома в дорогу Толстого и т. д.).

Историко-литературный контекст, даже столь контурно очерченный, позволяет четче выявить специфику Достоевского, к анализу которой мы и переходим. Прежде всего сам хронотоп дороги у Достоевского часто бывает либо редуцирован, либо воплощен иносказанием, метафорой, притчей, метонимией. Дорожные пейзажи у Достоевского достаточно редки и нетрадиционны.

Существенные изменения претерпевает у Достоевского и функция дома. В русской литературе дом, как правило, воплощает тот или иной вариант идиллического хронотопа — от Державина до Тургенева, Набокова и Бунина. Правда, читательское ухо легко улавливало и нарастающую ироническую отстраненность в авторском отношении к быту Лариных, к домашнему укладу старосветских помещиков, к необыкновенному обломовскому пирогу или глубокоуважаемому шкапу. Никаких идиллических иллюзий не внушают родовые гнезда Плюшкина или Головлева. Идет неуклонное разрушение идиллии.

И все-таки ни у кого в русской литературе не встречаем мы столь последовательного воплощения антидома, как у Достоевского. Идиллия — редкая гостья в домах его персонажей, будь то наемная квартира, комната от жильцов, угол за занавеской или же собственное владение, как у Рогожина или Карамазова. То время-пространство, в котором обитают герои Достоевского, — это уже не родовое гнездо, не домашний очаг, вообще не жилище, а, скорее, нечто противоположное жизни — гроб, склеп, могила. Оксюморонное сочетание «мертвый дом» как нельзя лучше выражает сущность этого весьма специфического хронотопа, метонимическими вариантами которого служат лестница, дверь, порог.³

Здесь мы переходим к еще одной отличительной черте Достоевского, ибо за порогом дома у него начинается не дорога как таковая, а *город*, превращающий традиционную бинарную формулу в устойчивый *трехчлен*. Редкие исключения с эллипсисом города («Село Степанчиково», где герой уходит из дома непосредственно в дорогу и обратно) лишь подчеркивают общую тенденцию, связанную со спецификой урбанизма Достоевского.

Город, столичный или провинциальный, вбирает в себя и дорогу, и дом, так что дорога ведет героев не просто из дома или к дому, — дорога приводит к вокзалу, в город или из города, она растворяется в городских улицах, ведущих к доходным домам, и опять начинает петлять по улицам и переулкам, чтобы, представ затем лишь на редкое мгновение в своей первозданности, вывести героя во вселенскую бесконечность Млечного Пути, или в облитую солнцем сибирскую степь, или же просто туда, где «бесконечной нитью» тянется «старая, черная и изрытая колеями дорога» (10, 481).

Естественно, рассматриваемая трехчленная структура возникла у

³ Попытка осмысления порога предпринята в статье: Арбан Д. «Порог» у Достоевского (Тема, мотив и понятие) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 19—29.

Достоевского не спонтанно и связана с общим развитием урбанистических тенденций в литературе. Так, уже в «Медном всаднике» дорога Евгения лежит между городом Петра и домиком Параши, воплощающим семейную идиллию. У Гоголя город все активнее вмещается в соотношение дорог и домов. Однако такой нервный узел, такое сложное живое триединство, как у Достоевского, эти хронотопы никогда ранее не составляли. Попытаемся проследить, как именно реализуется искомый трехчлен в некоторых текстах, начиная уже с «Бедных людей», где соединение трех составляющих обнаруживается достаточно четко.

Так, сюжетная линия Вареньки может быть представлена в виде последовательной смены хронотопов: из идиллического родительского дома в деревне дорога приводит героиню в чужой враждебный Петербург, где она вынуждена переезжать с одной городской квартиры в другую, пока дорога снова не уведет ее прочь из города; однако будущий семейный дом, по убеждению Макара Алексеевича, равнозначен могиле: «Вы там умрете, вас там в сыру землю положат (<...> вас там в гроб сведут» (1, 107). Самого Девушкина город загоняет в «угол» за занавесочкой (1, 16). Финальная попытка героя вырваться из этого хронотопного угла в дорогу носит характер бунта отчаяния и заведомо обречена: «Я с вами уеду; я за каретой вашей побегу, если меня не возьмете, и буду бежать что есть мочи, покамест дух из меня выйдет» (1, 107). Жизненный путь студента Покровского — самый короткий в повести: это дорога из чужой квартиры по осенним улицам города на кладбище.

Гораздо более сложным окажется взаимодействие города—дома—дороги в структуре «Преступления и наказания». Хронотопно роман может быть представлен как поиск пути истинного. Встреча Раскольникова с Соней знаменует *перекресток* на этом пути, причем комната героини с ее тремя окнами, выходящими на *канаву* (городской синоним дороги), и безобразно асимметричными углами есть реализованная метафора этого перекрестка, хронотопный подтекст которого обнаруживается в размышлениях Раскольникова, рассматривающего убогий интерьер: «Ей *три дороги*, — думал он: — броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат...» (6, 247. Курсив мой. — Р. К.). На самом деле перекресток включает не три, а *четыре* дороги, подобно тому как четыре дороги знаменует и крест, который Соня (и убиенная Лизавета) как бы вручают Раскольникову в этой комнате. Эту четвертую дорогу герой избирает именно тут, в комнате-перекрестке: «...нам вместе идти, по одной дороге! Пойдем!» (6, 252). Готовность к совместному, общему с Раскольниковым пути провозглашает и Соня: «...за тобой пойду, всюду пойду! (<...> Вместе, вместе!» (6, 316). Эта обретенная дорога поведет героя через городскую площадь на каторгу, где ему откроется перспектива нового жизненного пути и идиллия счастливой любви, воплощенные в уже упомянутом финальном пейзаже «облитой солнцем необозримой степи» (6, 421).

«Идиот» начинается непосредственно с встречи в пути, в вагоне железной дороги, после чего закономерно возникает хронотоп вокзала,

знаменующий стык дороги с городом; затем дорога растворяется в сумраке городских улиц, прочерчивает ломаную кривую линию между домами Епанчина—Иволгина—Настасьи Филипповны—Рогожина и т. д. Предпринимаемые героями отчаянные попытки обрести дом, убежать из дому, найти свою дорогу обречены на неудачу; город загоняет персонажей в некий хронотопный тупик, из которого нет выхода. Наиболее явственно и графически четко эта хронотопная безысходность воплощена в эпизоде, где Мышкин и Рогожин идут по противоположным тротуарам улицы, т. е. параллельными путями, ведущими, вопреки Эвклидовой геометрии, в одну точку — в мертвый дом Рогожина, уже ставший к этому моменту склепом для героини (8, 500—501).⁴

«Бесы» композиционно обрамлены дорогой, начиная с пушкинского эпитафа, в котором задан мотив потерянного пути, и заканчивая символическим предсмертным уходом героя, экипированного зонтиком и пледом, на большую дорогу. Внутри этой дорожной рамы, в «полуверсте» (10, 481) от дороги и вместе с тем «в беспредельности» (10, 195) расположен провинциальный городок, где пересекаются жизненные пути персонажей, где за порогом каждого дома притаилась смерть, а случайные встречи на улицах глубоко экзистенциальны. Финальный апофеоз дороги можно рассматривать как очередную попытку вырваться из хронотопной безысходности города и дома: «Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея...» (10, 481).

Следующая попытка осуществить эту «мечту» воплощена в «Подростке». Общеизвестно, что это один из самых урбанистических, самых «петербургских» романов в русской литературе. Однако в интересующем нас аспекте знаменательно, что «Подросток» — единственный роман Достоевского, в котором хронотопный вектор направлен от дороги к городу и затем, главное, — к дому в его идиллическом варианте.

В дороге проходит жизнь двух странников, двух русских скитальцев — Версилова и Долгорукого, хотя путь одного лежит к «священным камням Европы», а другого — к православным скитам и монастырям. Однако итог жизненных путей обоих озаменован их встречей в общей семье, в доме, который становится последним пристанищем не только для умирающего Макара Ивановича, но и для возрожденного Версилова. Вместе с тем обретение дома в его подчеркнуто идиллическом варианте связано для Версилова не только с отказом от странничества, но и с утратой существенной части личности: «О, это — только половина прежнего Версилова...» (13, 446. Ср.: Дон Кихот, отказавшийся от странствий, стал Алонсо Кихана Добрым, но перестал быть Дон Кихотом).

Попытка гармоничного синтеза дороги, города и дома воплощена в сюжетной линии Аркадия. Напомним, что в начале романа железная дорога приводит бездомного юного героя из Москвы в Петербург, где

⁴ Интересный взгляд на этот эпизод см. в кн.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 737—738.

в его бесконечных скитаниях по чужим домам отметим лишь один уличный эпизод: «Гадко мне было, когда, усталый и от ходьбы и от мысли, добрался я *вечером, часу уже в восьмом*, в Семеновский полк. Совсем уже *стемнело*, и погода переменялась; было сухо, но подымался *скверный петербургский ветер*, язвительный и острый, мне в спину, и взвевал *кругом пыль и песок*. Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшегося *в углы свои с работы* (...) Мне встретился *маленький мальчик, такой маленький*, что странно, как он мог *в такой час* очутиться *один на улице*; он, кажется, *потерял дорогу*; одна баба остановилась было на минуту его выслушать, но ничего не поняла, развела руками и пошла дальше, оставив его *одного в темноте*. Я подошел было, но он с чего-то *вдруг* меня испугался и побежал дальше (...) Когда я *всходил на лестницу*, мне ужасно захотелось застать наших *дома...*» (13, 64. Курсив мой. — Р. К.).

Выделенные слова дают основание увидеть в этом урбанистическом пейзаже нечто большее, чем только «физиологическую» зарисовку. В интересующем нас аспекте он предстает как некая метафора, в которой сам герой — тоже одинокий маленький мальчик, потерявший свою дорогу в чужом враждебном хронотопе. В финале романа, однако, герою открывается некий «новый путь» (13, 451), достаточно туманный, но включающий заботу о доме (семье) и непосредственно связанный с городом. Такой открытый финал при всей его невятности знаменует попытку хронотопного синтеза, как уже отмечалось.

Хронотопная структура «Братьев Карамазовых» чрезвычайно сложна, поэтому ограничимся тем, что отметим: дом Федора Павловича представляется не столько родительским очагом, сколько неким перекрестком, где однажды встретились и пересеклись жизненные пути братьев, чтобы затем снова разойтись. Дорожный колокольчик знаменует путь Мити в каторгу. Дорога Ивана — это трудный путь блудного философа, осужденного на «квадриллион километров» и «биллион лет ходу» (15, 79). Путь Алеши в мир — это Млечный Путь, чем подчеркнута, помимо прочего, хронотопная открытость провинциального Скотопригоньевска во вселенскую беспредельность. И только жизненный путь Смердякова, начавшись под забором карамазовского дома (один из контекстуальных синонимов порога), в этом же доме и завершится, замкнув круг бытия.

Особо следует отметить «Сон смешного человека», где путь героя прочерчен от петербургских улиц — через убогую каморку — в бесконечность космоса — и в тот же город, но уже с твердым осознанием открывшейся ему грядущей дороги: «О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет (...) я пойду (...) А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 118—119). Очевидно, «Сон смешного человека», вещь во многом итоговую, можно считать и своеобразным итогом в реализации трехчлена «дорога—город—дом», обретением синтеза, к которому так стремились все герои Достоевского.

В заключение подчеркнем еще раз, что рассмотренный материал отнюдь не исчерпывает проблему лейтмотивной вариативности как непосредственно в творчестве Достоевского, так и в контексте исторической поэтики, открывая новые исследовательские перспективы.

«АЛЕКСАНДРОВСКАЯ ЭПОХА» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский причислял себя к писателям, «одержимым тоской по текущему» (13, 455). Больше всего его интересовало время, в которое он жил и работал. Это, однако, не исключало определенного интереса к истории России, особенно к поворотным моментам этой истории. Таково, например, постоянное внимание Достоевского ко времени и личности Петра Великого. Несомненный интерес проявлял писатель и к царствованию Александра I, «александровской эпохе», конец которой совпал с его ранним детством. Однако перемены, произошедшие в России после николаевского царствования, отодвинули александровскую эпоху в сознании людей второй половины XIX в. очень далеко. Интерес, который она могла вызывать, был преимущественно историческим.

Достоевский нигде не оставил нам законченной и последовательной характеристики александровской эпохи, не дал ее полной оценки. Отдельные заметки, замечания по поводу Александра I, политических деятелей его царствования, основных умонастроений этого периода встречаются в разных произведениях Достоевского, главным образом в черновиках и записных тетрадах. Это суждения, часто не предназначенные для печати, но потому особенно ярко и непосредственно отражающие позицию писателя. Анализируя эти разрозненные высказывания, можно составить общую картину отношения Достоевского к деятельности Александра Благословенного и определить, как воспринимал он этот период в политической истории России и в истории духовного развития русского общества.

Личность Александра I, как и его политика, стала особенно привлекать внимание Достоевского в 1870-е гг. в связи с его публицистической деятельностью и ростом общего интереса к историческим и геополитическим проблемам. Писатель интересовался специальной исторической литературой о царствовании Александра I, был знаком с трудами М. И. Богдановича «История царствования императора Александра I и Россия его времени» (СПб., 1869—1871. Ч. 1—6), А. Н. Пыпина «Общественное движение в России в царствование Александра I» (СПб., 1871), о чем сохранились свидетельства в его записных тетрадах (см.: 27, 106, 113). Следил Достоевский и за публикациями в «Русской старине», «Русском архиве» и других изданиях.

Свои исторические и политические оценки Достоевский давал, исходя из близких ему идей почвенничества и позднего славянофильства, и оценка александровской эпохи в этом отношении особенно показательна. Отмечу, что общие представления Достоевского как об исторической роли Российского государства, так и о целом мировоззрении русского народа и его мессианском предназначении были в значительной степени мифологизированными. Эта мифологизированность определяла и интерпретацию Достоевским эпохи Александра I.

Отношение писателя как к личности этого царя, так и к его политической деятельности всегда оставалось скептическим. Он не считал Александра I ни умным человеком, ни дальновидным политиком. «...Екатерина была гениальна, а Александр — нет», — отметил Достоевский в записной тетради 1876 г. (24, 82). Политика царя, по мнению Достоевского, не была самостоятельной, а проводилась всегда с оглядкой на Европу. Все внешнеполитические достижения александровского царствования, и прежде всего победа над Наполеоном, не были использованы в интересах Российского государства, считал Достоевский. Он был убежден, что, изгнав войска Наполеона из пределов России в 1812 г., русское правительство не должно было продолжать военную кампанию в Западной Европе, брать Париж, чтобы вернуть туда Бурбонов, и т. д., а следовало бы заключить мир с Наполеоном и, сыграв на противоречиях между европейскими государствами, укрепить свое положение в Европе и в Азии, решить раз и навсегда восточный вопрос (т. е. вопрос о Константинополе и проливах) в пользу России. «...слава военная и сила наши не пошли нам впрок, именно по узости мысли, не могшей развиться в народный взгляд и оторвавшейся от народа (...) война с Наполеоном кончилась в пользу Европы...», — утверждал Достоевский в записной тетради 1873 г. (21, 268). Эту же мысль он развил в «Дневнике писателя» 1881 г. «В двенадцатом году, выгнав от себя Наполеона, мы не помирились с ним (...) а двинулись всей стеной осчастливить Европу, освободив ее от похитителя» (27, 33—34). Александр I прельстился, по словам Достоевского, красивой картиной — ролью освободителя и миротворца и отдал за эту «картинку» несомненную пользу своего государства.

Осуждал Достоевский и польскую политику царя, которая явилась, по мнению писателя, подтверждением того, что Александр не ценил свой народ и был далек от его интересов. «Александр I (...) — заметил Достоевский в 1863 г., — во имя уважения к польской цивилизации дал полякам высшее устройство, чем русским, считая русских гораздо ниже образованными поляков» (20, 99), и повторил эту мысль в тетради 1876 г. Присоединение польских земель к Российской империи, с точки зрения Достоевского, было необходимо в целях безопасности России («...Россия, защищаясь, взяла Польшу. Если б не взяла она Польшу, то Польша б взяла родовое наше»), а предоставление Польше автономии Александром I было ошибкой (см.: 24, 120).

Достоевский постоянно подчеркивал прозападническую ориентацию правительства Александра I. Именно в период его царствования, считал писатель, достиг своей высшей точки начавшийся с петровских преобразований процесс отрыва от народа и национальных корней

власти и привилегированных слоев общества. Достоевский особо отмечает получившее в это время небывалое распространение французского языка, который стал даже языком официальных бумаг и министерской переписки (см.: 24, 293, 500). Все это, по мнению писателя, стало главным пороком александровского царствования, так как привело к окончательной потере дворянской культуры своей национальной самостоятельности.

На отрицательное отношение Достоевского к Александру I указывает и то, что имя этого царя часто попадает в иронический или сатирический контекст. Как некий идеальный символ Александр I упоминается в «Идиоте», в фантастическом и комическом рассказе генерала Иволгина, который будто бы в детстве был близким другом и пажом Наполеона в объятый пламенем Москве (см.: 8, 414). В первоначальном тексте статьи «Ряженный» («Дневник писателя» 1873 г.) содержалось замечание, что «наши лучшие писатели» «даже времена Александра Благословенного называют „патриархальными временами” и безо всякого юмора или иносказания» (21, 325). Именно ироническая двусмысленность этой фразы привела к исключению ее из печатного текста.¹ Несколько раз упомянут Александр I в записной тетради 1876 г. в заметках о памятнике Н. М. Карамзину в Симбирске, на постаменте которого Александр и Карамзин изображены в «странных» (античных) одеждах, «голыми», «по крайней мере на 9/10» (24, 68).

Лишь один раз, в «Дневнике писателя» 1877 г., Александр I упомянут в положительном смысле, как патриот, который в 1812 г. почувствовал нестигаемую силу духа русского народа и заявил, «что отрастит бороду и уйдет в леса с народом своим, но не положит меча и не покорится воле Наполеона» (25, 98). Факт этот Достоевский почерпнул из работы Н. В. Путьяты «Обозрение жизни и царствования императора Александра I», опубликованной в сборнике П. Бартенева «Девятнадцатый век» (М., 1872) (см.: 25, 394). Это единственное, если не считать анекдота генерала Иволгина в «Идиоте», упоминание Александра I в печатном тексте Достоевского. Однако и эта положительная характеристика царя звучит двусмысленно: он показан добрым, но беспомощным, готовым «уйти в леса», а не победить Наполеона.

Александр I представлялся Достоевскому непоследовательным продолжателем дела Петра, его антинародных, антирусских преобразований. В этом отношении он воспринимался как антипод Александра II, народного царя, царя-освободителя, чья деятельность покончила с петровским периодом русской истории. Западнические устремления александровской эпохи, по мнению Достоевского, создали благоприятную почву для зарождения и развития в России западного либерализма, всегда враждебно воспринимавшегося писателем. Он даже был склонен, вопреки очевидной логике, объединять Александра I с представителями всех оппозиционных самодержавию течений, вплоть до социалистических. «Алек(сандр) I, Мордвиновы, Сперанские, декабристы, Герцены, Белинские и Чернышевские и вся современная дрянь»

¹ Исключение этой фразы произошло в корректуре, из соображений политического такта, возможно, самим Достоевским или по рекомендации издателя.

(21, 267) — это для Достоевского единый ряд, неприемлемая для него часть русского общественного сознания, та «интеллигенция России», которая «с Петра Великого начиная, не участвовала в прямых и текущих интересах России, а всегда тянула дребедень отвлеченно-европейскую» (Там же). Достоевский был убежден, что интересы России не могут совпадать с европейскими интересами.

Политика Александра I породила движение декабристов, утверждал Достоевский. Причем связь между этими двумя явлениями состояла не в том, что декабристы противостояли политике царя, а была самой прямой и родственной: декабристы продолжили и довели до логического конца европействующий либерализм правительства.

Идеи почвенничества оказали сильное влияние на оценку Достоевским декабристского движения. Писатель, убежденный в необходимости своего, отличного от Запада, пути развития России, утверждал: «В элементах нашей народной цивилизации мы всегда видели признаки земщины, тогда как в европейской — признаки аристократизма и исключительности» (20, 98—99). Движение декабристов представлялось ему западническим и аристократическим, так как декабристы, по его мнению, стремились перенести в Россию не органичные для нее установления и институты западноевропейских стран. «14-ое декабря было диким делом, западническою проделкою, зачем мы не лорды? Русский царь играл тоже в эту игру...» (24, 82), — отмечал Достоевский в записной тетради 1876 г., задумывая статью о декабристах для «Дневника писателя». Статья эта не была осуществлена, но отдельные наброски к ней разбросаны среди других записей рабочих тетрадей 1875 и 1876 гг. «Что такое 14 декабря? — отмечал Достоевский, повторяя высказанную ранее мысль. — Бунт русских помещиков, пожелавших стать лордами...» (24, 146). Развивая это положение, писатель неоднократно подчеркивал дворянский, аристократический характер декабристского движения, которое преследовало свои узко-классовые интересы и заботилось о том, чтобы добиться большей независимости дворянства от самодержавной власти. Поэтому, был убежден Достоевский, декабристы никогда бы не освободили русский народ. Они бы, возможно, отменили крепостное право, но не дали бы крестьянам землю, что не было бы фактическим освобождением народа. «Освободили бы декабристы народ? Без сомнения нет», — отмечал Достоевский в записной тетради 1876 г., ранее высказав эту мысль в подготовительных набросках к «Бесам»: «Бьюсь об заклад, что декабристы непременно бы освободили тотчас русский народ, но непременно без земли — за что им непременно сейчас же народ свернул головы и тем бы доказал им, что не одно их московское общество составляет Россию, — к величайшему их удивлению» (11, 88). То, что народ не поддержал бы декабристов, Достоевский повторял неоднократно. «Они исчезли бы, не продержавшись и двух-трех дней. Михаилу, Константину стоило показаться в Москве, где угодно, и всё бы повалило за ними» (24, 82), — отметил писатель, убежденный в монархических симпатиях народа.

В своих рассуждениях на эту тему Достоевский опирался на «Записки Ивана Дмитриевича Якушкина», изданные в Лондоне в

1862 г. Автор «Записок», бывший декабрист, рассказывает, как он намеревался освободить своих крепостных в 1819 г. по «остзейскому образцу» 1816 г., т. е. отдать крестьянам дома, скот, инвентарь, а землю сдавать в аренду. Достоевский, видимо, считал эту попытку Якушкина общедекабристским планом освобождения крестьян без земли, а рассказ бывшего декабриста о том, что крестьяне не приняли его план, утвердил писателя в мысли, что освобождение крестьян возможно только с земельным наделом. Слова якушкинских крепостных: «Ну так, батюшка, оставайся все по-старому: мы ваши, а земля наша», — Достоевский часто повторял в своих черновиках. Работая над главкой «Земля и дети» для июльско-августовского выпуска «Дневника писателя» 1876 г., он вспоминал Якушкина, который писал: «Русский крестьянин не допускает возможности, чтобы у него не было хоть клочка земли, которую он пахал бы для себя собственно».² Достоевский был склонен противопоставлять декабристскому, как он считал, плану освобождения крестьян без земли царский манифест от 19 февраля 1861 г., по которому крестьяне получали земельный надел.³ В черновиках «Бесов» мысль эта вложена в уста Шапошникова (ранний вариант образа Шатова): «Вспомните тоже, что царь освободил народ, а не вы, — говорит он западнику Грановскому. — Эта мысль у царей родилась, а декабристу Чацкому и в голову не приходила» (11, 87).

Художественным воплощением образа декабриста в русской литературе Достоевский, вслед за Н. П. Огаревым и А. И. Герценом, считал грибоедовского Чацкого и к характеристике этого персонажа часто обращался как в своей публицистике, так и в художественных произведениях. Особенно много заметок об этом герое находим мы в черновиках и записных тетрадах.⁴

Впервые Чацкий стал предметом анализа Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где он истолкован именно как изображение декабриста. Впоследствии ему посвящаются многие рассуждения в черновых набросках к «Бесам», «Дневнику писателя», «Подростку» и Пушкинской речи. Хотя в разные периоды акценты в

² Записки, статьи и письма декабриста И. Д. Якушкина. М., 1951. С. 29. Достоевский в связи с этим подчеркивал в записной тетради 1875 г.: «...все должны иметь право на землю и (...) чуть лишь это право нарушено, то является сотрясение и распадение общества. У нас русские поняли. Декабрист Якушкин — искреннейший человек» (21, 270).

³ Отметим, что предоставляемый крестьянам бесплатно надел в две десятины по реформе 1861 г. соответствовал одному из декабристских вариантов освобождения крестьян — плану Никиты Муравьева, что никак не отражено Достоевским.

⁴ О восприятии Достоевским комедии «Горе от ума» и отчасти личности ее автора существует ряд исследований. Назовем некоторые из них: *Бем А. Л.* «Горе от ума» в творчестве Достоевского // *Бем А. Л.* У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936. С. 13—33; *Борщевский С.* Щедрин и Достоевский. М., 1956. С. 295—302; *Гришунин А. Л.* Грибоедов и «Горе от ума» в наследии Достоевского // *Искусство слова: Сб. статей к 80-летию Д. Д. Благого.* М., 1973. С. 192—198; *Медведева И.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. 2-е изд. М., 1974. С. 95—106; *Архипова А. В.* Дворянская революционность в восприятии Достоевского // *Литературное наследие декабристов.* Л., 1975. С. 219—246; *Королева Н. В.* Достоевский и «Горе от ума» // *Достоевский и театр: Сб. статей.* Л., 1983. С. 118—153; *Боген А. Л.* Достоевский и Грибоедов (дополнения к комментарию) // *Достоевский: Материалы и исследования.* Л., 1988. Т. 8. С. 292—296.

его характеристике меняются, сущность его понимания Достоевским в общем остается постоянной. Она сводится к тому, что Чацкий, искренно желающий добра России и ее народу, этого народа совсем не знает, не понимает, и оттого все обличительные речи его не достигают цели.

Задумывая в 1876 г. статью о русской сатире, Достоевский сделал ряд заметок о комедии Грибоедова и ее герое. В отличие от Пушкина, которому образ Чацкого показался неубедительным и недостоверным,⁵ Достоевский признает, что «это художественно, и он вполне себе верен (...) Только Грибоедов выставил Чацкого положительно, тогда как надо было отрицательно» (24, 303). Эту же мысль Достоевский повторил и в набросках к Пушкинской речи, где назвал Чацкого характером «сбивчивым»: он бранит Москву и французский язык, бранит фраки, а между тем бежит опять за границу.⁶ И наконец, в записной тетради 1881 г. среди набросков к не осуществленным уже главам «Дневника писателя» Достоевский снова повторил ту же характеристику «Чацкого-декабриста» и комедии Грибоедова в целом как «гениальной, но сбивчивой» (27, 87). В трактовке Достоевским «Горя от ума» и образа Чацкого можно усмотреть несомненные переклички с известной статьей В. Г. Белинского «„Горе от ума“, сочинение А. С. Грибоедова» (1840). Достоевский, знавший эту статью еще в юности, воспринимал комедию Грибоедова сквозь призму идей Белинского, хотя, может быть, в 1870-е гг. и не осознавал этого. У Белинского взято и определение комедии как «сбивчивой». «Очевидно, — писал Белинский, — что идея Грибоедова была сбивчива и неясна самому ему, а потому и осуществилась каким-то недоноском».⁷ Сбивчивость идеи и состояла, по мнению Белинского, в том, что такого человека, как Чацкий, нельзя было делать положительным героем. «Искусство может избрать своим предметом и такого человека, как Чацкий, но тогда изображение должно было быть объективным, а Чацкий лицом комическим; но мы ясно видим, что поэт, не шутя, хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом, и вышло Бог знает что».⁸

Однако в трактовке Чацкого Достоевским есть и существенное отличие от Белинского. Достоевский воспринимает Чацкого прежде всего как декабриста, как образ, отражающий определенное историческое явление, и отсюда неприятие его, связанное с неприятием либерализма западного толка, но отсюда же и более широкое и не вполне однозначное истолкование этого образа. Достоевский всегда ощущал противоречивость декабристского движения и видел в этом отражение противоречивости самой александровской эпохи. Осознать эту противоречивость и по-своему истолковать ее помогла Достоевскому фигура Н. М. Карамзина, во многом ключевая для этого времени.

⁵ См.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 138.

⁶ Надо сказать, что твердое убеждение Достоевского, будто Чацкий приехал из Западной Европы и после разрыва с Софьей снова туда отправился, никак не подтверждается текстом комедии.

⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 481.

⁸ Там же.

Восприятие Достоевским Карамзина претерпело значительную эволюцию. Усвоение художественного опыта главы русского сентиментализма сыграло определенную роль в творческом развитии Достоевского,⁹ однако здесь речь пойдет об идеологическом истолковании наследия Карамзина.

В 1840-е гг. Достоевский ни разу не упомянул имени Карамзина ни в своих сочинениях, ни в письмах. И потому возможно, что художественное влияние Карамзина, которое ощутимо в его произведениях этого периода, осуществлялось неосознанно. Зато в послекаторж-ный период, в 1859—1861 гг., Карамзин часто упоминается Достоевским, однако всегда в ироническом плане, в целях литературной полемики. Таково высказывание Фомы Опискина о повести «Фрол Силин» в «Селе Степанчикове»¹⁰ или упоминания о Карамзине в «Ряде статей о русской литературе». Здесь повести «Фрол Силин» и «Марфа-Посадница» названы в качестве произведений, из которых о русской жизни можно узнать не больше, чем из иностранных сочинений о России. «Точно на луне или в „Марфе Посаднице“ Карамзина» (19, 47), — восклицает Достоевский, и эта формула вполне характеризует отношение его к карамзинскому творчеству. Не выше ценил Достоевский в этот период и исторические сочинения Карамзина, хотя позднее и признавался, что «возрос на Карамзине» (29, 153). Говоря о наборе распространенных славянофильских штампов, Достоевский называет «панораму Москвы с Воробьевых гор», «мечтательное представление московских бар половины семнадцатого столетия», «осаду Казани и Лавры» и «прочие панорамы, представленные во французском вкусе Карамзиным», да его же «Марфу Посадницу», «прочитанную когда-то в детстве» (19, 60). Карамзин воспринимается Достоевским как писатель головной, антинародный, описывающий «русских поселян» наподобие «фарфоровых пейзажиков» (19, 40), писатель, чьи произведения могут вызывать восторг невежественного Фомы Опискина или наивных славянофилов.

Отношение к Карамзину меняется после первого заграничного путешествия Достоевского 1862 г., во время которого, как можно с уверенностью предположить, он впервые прочел «Записку о древней и новой России» Карамзина, напечатанную в Берлине в 1861 г. В России она распространялась в списках, и, судя по всему, Достоевский был знаком лишь с отрывками из нее.¹¹

Чтение «Записок» произвело сильное впечатление на Достоевского и повлияло на изменение ряда его оценок, прежде всего на оценку самого Карамзина. Достоевский воспринял резко негативное отношение Карамзина к реформам Петра I, искоренявшим, по его мнению, национальные русские начала. Отношение к петровским преобразованиям

⁹ См.: *Виноградов В. В.* Школа сентиментального натурализма // *Виноградов В. В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141—187; *Чичерин А. В.* Ранние предшественники Достоевского // *Достоевский и русские писатели.* М., 1971. С. 357—360; *Жилкова Э. М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989.

¹⁰ См. об этом подробнее: *Степанов В. П.* Повесть Карамзина «Фрол Силин» // XVIII век: Сб. 8. Л., 1969. С. 229—244.

¹¹ См.: *Архипова А. В.* Достоевский и Карамзин // *Достоевский: Материалы и исследования.* Л., 1983. Т. 5. С. 101—112.

как к антинародным сохранилось у Достоевского навсегда. Другая важная мысль Карамзина, впервые им высказанная, — мысль об оторванности интеллигенции от народа в результате деятельности Петра, также полностью разделялась Достоевским. Эти проблемы нашли отражение уже в «Зимних заметках о летних впечатлениях», написанных по следам заграничного путешествия 1862 г. Карамзин — автор «Записки о древней и новой России» — должен был восприниматься Достоевским как человек, глубоко осознавший ложность того пути, по которому пошла политика русского государства и вся русская дворянская культура, как честный и смелый гражданин, выламывавший из всего прозападного окружения Александра I и не боявшийся говорить царю горькую правду. Царь же не понял Карамзина, не вынял его увещаниями, и смелый гражданский порыв его вызвал лишь раздражение. Идеи Карамзина оказались невостребованными, а «Записка о древней и новой России» запрещена к печати.

Тем не менее, с точки зрения Достоевского, «Записка» знаменует поворот сознания лучших представителей дворянской интеллигенции в сторону своего народа, своей национальной самобытности. Карамзин, считал Достоевский, верно почувствовал, что государственная политика должна исходить из идеи народности, и был первым, кто провозгласил такое понимание роли государства.

Поэтому, когда в 1870 г. возникла полемика между А. Н. Пыпиным и Н. Н. Страховым о месте и значении Карамзина в истории России, Достоевский встал на сторону Страхова, защищавшего Карамзина. В 4-й части «Очерков общественного движения при Александре I», посвященной Карамзину (Вестник Европы. 1870. № 9), Пыпин рассматривал его как выразителя консервативно-охранительной идеологии, противника либеральных реформ и противопоставлял ему М. М. Сперанского — представителя лагеря реформаторов, убежденного в необходимости коренных преобразований. Достоевский был в корне не согласен с Пыпиным. В черновых набросках к «Бесам» он записывает фрагмент намечаемого диалога персонажей: «Кто: Сперанский или Карамзин? Вопрос должен именно в том состоять, кто передовой: Сперанский или Карамзин?» (11, 289). Сам Достоевский отдавал безусловное предпочтение Карамзину, Сперанский для него — «семинарист». В записной тетради 1876 г. Достоевский дает характеристику «семинариста», иными словами, разночинца, начинающего играть все большую роль в жизни современного общества. Это, с точки зрения Достоевского, человек без корней, «отщепенец от общества», он «от попа оторвался, а к другим сословиям не пристал, несмотря на всё желание», он «проеден самолюбием», а главное, как человек неукорененный, «жизнь гражданскую вообще понимает криво, лишь умственно, а главное отвлеченно» (24, 241). Примером такого отвлеченного человека, утратившего свои корни и связи со своей национальной, народной сферой, является для Достоевского Сперанский. «Сперанскому, — подчеркивает писатель, — ничего не стоило проектировать создание у нас сословий, по примеру английского, лордов и буржуазию и проч.» (Там же).

Проект Сперанского о введении в России двухпалатного парламента

(об этом Достоевский мог прочесть у Пыпина) трактуется как головной, отвлеченный, не имеющий связи с русской жизнью. Упоминание о якобы задуманной палате лордов сближает в сознании Достоевского Сперанского и декабристов. Однако писатель допустил здесь ошибку: по утверждению Н. И. Тургенева, о верхней аристократической палате мечтал адмирал А. С. Мордвинов.¹² Достоевский же отождествил последнего с А. П. Ермоловым, который будто бы сказал: «...отчего же мы не лорды?» (24, 146). Восстание декабристов, с точки зрения Достоевского, и было (как и проект Сперанского) попыткой реализовать эту идею, ввести в России представительную форму правления.

Сперанский воспринимался Достоевским как предтеча западничества и продолжатель дела Петра. Карамзин же, напротив, выражал национальную точку зрения. Именно появление «Записки о древней и новой России» в то время, когда западное влияние на русскую политику и русскую культуру достигло своего апогея (чего не было еще в XVIII в.), говорит о некоем если не переломе в общественном сознании, то по крайней мере о начале движения в другую сторону, о возникновении ростков нового сознания.

Именно в это время появляется в русском обществе такой противоречивый и нескладный тип, как Чацкий. Признавая его ограниченность, Достоевский все-таки согласен с тем, что Чацкий одним из первых заговорил об оторванности дворянства от народа, об утрате дворянской культурой своего национального лица. «...это совершенно особый тип нашей русской Европы, — писал Достоевский о Чацком в «Зимних заметках о летних впечатлениях», — это тип милый, восторженный, страдающий, зывающий и к России, и к почве...» (5, 61). Даже враждебно настроенный по отношению к Чацкому Шапошников из черновых вариантов «Бесов» находит в нем светлую сторону: «Но пусть он глуп, зато у него сердце доброе. Пусть он недалекий — зато мысль его все-таки оригинальна» (11, 87).

Честность и чистоту помыслов у людей типа Чацкого, в том числе и у декабристов, при всем неприятии их целей и способов достижения этих целей, Достоевский всегда отмечал. Он противопоставлял их искреннее стремление к народу, к пользе отечества настроениям современных ему либералов, в которых писатель видел только самодовольное презрение к простому народу, а также полную оторванность от народных чаяний и нужд. Достоевский считал, что современные «практические социалисты» «до такой степени раззнакомились с народом, что даже и не подозревают своего с ним разрыва» (25, 26). Революционеры же предыдущих поколений (декабристы, петрашевцы) свой разрыв с народом ощущали и страдали от этого.

Декабристы осознавались Достоевским как лучшие представители дворянского класса. «...к ним примкнуло всё великодушное и молодое» (24, 146), — подчеркивал он в записной тетради 1876 г. И там же: «...с исчезновением декабрист(ов) исчез как бы чистый элемент из дворянства. Остался цинизм: нет, дескать, честно-то, видно, не проживешь. Явилась условная честь (Ростовцев)...» (24, 82). В этом замечании

¹² См. об этом: Там же. С. 111.

сказалось ощущаемое Достоевским различие между александровской эпохой и николаевским царствованием.

Александровская эпоха, при всем неприятии Достоевским ее главных политических и культурных тенденций, осознавалась им как некий поворотный момент в русской истории. Наступившее через сто лет после петровских реформ время Александра I может быть охарактеризовано, исходя из общей концепции Достоевского, как начало тех процессов, которые и привели к завершению петровского («петербургского», как называл его писатель) периода русской истории во время царствования Александра II. «Да ведь девятнадцатым февралем и закончился по-настоящему петровский период русской истории» (21, 41), — писал Достоевский в статье «Влас» (1873), подчеркнув, что отмена крепостного права, освобождение крестьян «с землей» заканчивают период разрыва между властью и народом.

Почему же в александровскую эпоху, когда разрыв этот, казалось, был полным, начались ростки нового отношения к народу и нового самосознания дворянской интеллигенции? Ответ на это дает Достоевский в своей Пушкинской речи, косвенно подтвердив позитивное значение александровской эпохи в истории русского общественного сознания. Пушкин — порождение именно этой эпохи, того времени, когда «в оторванном от народа обществе нашем» «исторически необходимо» явился новый тип русского интеллигента, «несчастливого скитальца в родной земле, исторического русского страдальца» (26, 137), «тип всемирного боления за всех» (13, 376), как назвал его Версильов в «Подростке». К этому же типу относит Достоевский в черновиках «Подростка» и Чацкого — художественное воплощение образа декабриста.¹³ Но полнее всего тип этот был изображен Пушкиным в лице Онегина. Пушкин сам пережил этот этап скитальчества в первый период своего творчества (Достоевский, как мы помним, делит творчество Пушкина на три периода), преодолел этот этап, понял и художественно воплотил национальный русский тип — оторванного от народа и страдающего от этой оторванности скитальца.

Пушкин — единственный человек из дворян — преодолел свой разрыв с народом, достиг народного мироощущения, полного слияния с «народной правдой». И наконец, Пушкин явился воплощением «всемирной отзывчивости» русского народа, того качества, которое, по мнению Достоевского, есть проявление лучшего и высшего в русском человеке, является основным содержанием «русской идеи».¹⁴

Александровская эпоха, таким образом, в интерпретации Достоевского оказалась кризисным моментом русской истории. В ней, если можно так сказать, контрапунктически сошлись столь противоположные и столь характерные для русской жизни явления, как утрата своей государственной и национальной самобытности и тоска по ним.

¹³ См.: 16, 417. См. об этом: *Архипова А. В.* Чацкий в интерпретации русских писателей XIX века // *А. С. Грибоедов: Хмелитский сборник* (в печати).

¹⁴ См. об этом: *Тихомиров Б. Н.* «Наша вера в русскую самобытность» (к вопросу о «русской идее» в публицистике Достоевского) // *Достоевский: Материалы и исследования*. СПб., 1996. Т. 12. С. 108—124.

Крайняя высшая точка в отказе от своей национальной самостоятельности на государственном уровне стала в то же время началом возврата к народу, к почве лучших людей того времени. Начатый Карамзиным, поворот этот продолжили декабристы, в той степени, в какой они осознавали свою вину перед народом, и блестяще завершил Пушкин.

Так, под углом зрения «народной правды», утраты ее и тяготения к ней, и рассматривал Достоевский александровскую эпоху.

М. А. ТУРЬЯН

ОБ ЭПИГРАФЕ К «БЕДНЫМ ЛЮДЯМ»: МОДИФИКАЦИИ РЕФЛЕКТИРУЮЩЕГО/«РАЗОРВАННОГО» СОЗНАНИЯ

«Бедные люди» — первое произведение Достоевского — открывается эпиграфом, взятым из рассказа Владимира Одоевского «Живой мертвец»: «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, — а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил».¹

Первое впечатление от приведенных строк вызывает спонтанную ассоциацию с непосредственными предшественниками Достоевского Пушкиным и Гоголем, и даже более с последним, ибо «Бедные люди», как об этом неоднократно писалось, несут на себе явные черты прежде всего гоголевской стилистики. И тем не менее эпиграф этот не принадлежит ни Пушкину, ни Гоголю. Взятый из В. Одоевского, он является одним из немногих документальных свидетельств интереса Достоевского к этому писателю.

Проблема «Достоевский—В. Одоевский» не нова. К ней уже с разных точек зрения подходили исследователи, оценивая ее, однако, преимущественно в типологическом плане. Кроме того, следует признать, что все до сих пор сказанное представляет собой лишь более или менее частные подходы к теме, ожидающей еще целостного мировоззренческого и философского осмысления. На крайнюю ее важность указывал Г. М. Фридлендер, обозначая генетическую связь произведений Достоевского с философско-интеллектуальной линией развития русской прозы.² Эпиграф к «Бедным людям» — яркое тому подтверждение, весьма симптоматично обозначенное молодым писателем буквально в первых же строках собственной литературной био-

¹ В комментарии к «Бедным людям» в ПСС кроме указанной не учтена еще одна неточность, допущенная Достоевским в воспроизведении текста Одоевского. Вместо: «Ох уж мне эти сказочники...» у Достоевского — инверсия: «...эти мне...», не соответствующая обеим редакциям «Живого мертвеца» (о них см. ниже. Ср.: 1, 480).

² Фридлендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 15—18. См. также статью Л. А. Левиной в наст. издании. С. 139—152.

графии. Формально эта цитация выглядит также безусловной частностью. Однако, как представляется, в ней задан отчасти ключ к более широкому и принципиальному осмыслению проблемы в целом.

Итак, по каким бы причинам ни был выбран эпитафия к «Бедным людям», самый факт свидетельствует об одном: Достоевский внимательно прочитал «Живого мертвеца», и он отложился в его творческом сознании. Возникает естественный вопрос: когда это могло произойти? Для того чтобы ответить на него, следует напомнить, что рассказ Одоевского имеет две редакции, отличающиеся хотя и незначительной, но явной стилистической правкой.

Впервые «Живой мертвец» был опубликован во втором номере «Отечественных записок» за 1844 г. (с датой: 1838 г.); выпуск номера в свет — 3 февраля. Вторично рассказ появился в составе трехтомных «Сочинений» Одоевского, поступивших в продажу в августе 1844 г. Здесь он в заново отредактированном виде был включен писателем в последний том, в раздел под названием «Опыты рассказа о древних и новых преданиях». Разночтения интересующего нас отрывка (концовки рассказа) в сравнении с журнальным текстом хотя, повторяем, и невелики, однако вполне достаточны для того, чтобы со всей очевидностью обнаружить, что Достоевский воспользовался первым, журнальным, вариантом и затем, по выходе «Сочинений» Одоевского в свет, его не скорректировал. Это обстоятельство чрезвычайно важно, так как до сих пор все без исключения исследователи вопроса оперировали только второй редакцией «Живого мертвеца», вовсе игнорируя первую.

Между тем из сказанного следует один непреложный вывод: эпитафия к «Бедным людям» появилась на первом этапе создания романа — скорее всего, сразу или вскоре после знакомства с «Живым мертвецом», зимой 1844 г., т. е. именно в то время, которым сам писатель определил начало своей работы. Напомним — в «Дневнике писателя» за январь 1877 г. сказано: «В начале зимы я начал вдруг „Бедных людей“, мою первую повесть, до тех пор ничего еще не писавши» (25, 28). Так или иначе, но уже в феврале, в момент интенсивной работы над «Бедными людьми», рассказ Одоевского находился в поле зрения Достоевского. И это обстоятельство влечет за собой другой вопрос: случаен или не случаен был выбор писателя, и если не случаен, то какую сумму идей, соотносящихся с его собственными исканиями, мог почерпнуть Достоевский в только что прочитанном им «Живом мертвец»? В поисках ответа необходимо прежде всего обратиться к содержанию самого «Живого мертвеца» и уяснить себе его смысл.

В рассказе речь идет о некоем высокопоставленном чиновнике Василии Кузьмиче Аристидове, которому привиделся страшный, беспощадный сон, рисующий картину его собственной внезапной кончины. В этом сне душа его, отлетевшая от тела, свободно парит в пространстве, витая вокруг родных, друзей и сослуживцев, залетая и в далекие, полузабытые им уже места прежнего жительство и службы, и принимает самым разнообразным, как правило, неожиданным и убийственным для него отзывам. Устами окружавших его людей вскрывается «вся подноготная» его характера и поступков. Осознавая себя на протяжении жизни человеком в общем порядочным — не без мелких грешков, но

не хуже других, Василий Кузьмич ошеломлен: «Странно! ведь, кажется, что я такое на свете был? ведь если судить с благоразумной точки зрения, я не был выскочком, не умничал, не лез из кожи, и ровно *ничего* не делал, — а посмотришь, какие следы оставил по себе! и как чудно все это зацепляется одно за другое! Смотришь, в тюрьме сидит человек, и в глаза его не видал, — пойдешь добираться и доберешься, что все по моей милости! Иного за тридцать земель занесло — и опять по моей милости. Тут и вдовы, и сироты, и должники, и кредиторы, и старый, и малый — всё меня поминает, и отчего? всё от безделицы, право, от безделицы: уверяю вас, я человек прямой и откровенный, от почерка пера, от какого-нибудь слова, сказанного или недосказанного... Право, сил нет! индо страшно становится!».³ Оказывается, что последствия «благих» дел Василия Кузьмича — в общем, частного лица из легиона ему подобных — охватывают широчайший диапазон, от судебных частных и мелких до исторических. По его невежественному распоряжению, например, в числе «хлама» — древних реликвий уничтожен и тем самым навсегда утрачен документ, имевший бесценное значение для отечественной истории. Или, скажем, именно он виною тому, что сгублена и обесчещена его родная племянница Лиза. На ее судьбе необходимо остановиться особо. Сирота, она была доверена умирающим отцом своему брату, Василию Кузьмичу, однако тот и воспитанные им подобно себе сыновья обманым путем завладели состоянием Лизы и довели невинную, чистую девушку, оставшуюся без гроша, до полного отчаяния, связи с сомнительным «благодетелем»-вором, кстати, в качестве слуги прошедшим «школу» все у того же Василия Кузьмича, и в конце концов — до тюрьмы. Варенька Доброселова в «Бедных людях» — эта «девочка, оскорбленная и грустная», жертва социального неблагополучия и «злых людей» — прямая сюжетная реминисценция из «Живого мертвеца». Более того, таких реминисценций в романе Достоевского две. Вторая — в высшей степени интересный образ благородного «его превосходительства», известного своим отзывчивым сердцем и благими делами, вместо выволочки за служебную провинность дарящего Макару Девушкину ассигнацию. Невольно напрашивается мысль, что он — прямое продолжение «прозревшего» Василия Кузьмича, человека с разбуженной совестью.

Надо сказать, что и сам «Живой мертвец» также снабжен эпиграфом — и он несет на себе особую семантическую нагрузку. Исследователи указывали уже на его концептуальную соотнесенность с одним из основных философско-этических мотивов в творчестве Достоевского, правда, не касаясь при этом самих «Бедных людей». ⁴ Текст же эпиграфа принадлежит Одоевскому и гласит следующее:

« — Скажите, сделайте милость, как перевести слово солидарность (*solidaritas*)?

— Очень легко — *круговая порука*, — отвечал ходячий словарь.

³ *Одоевский В. Ф.* Повести и рассказы. М., 1959. С. 326—327.

⁴ *Назирова Р. Г.* Владимир Одоевский и Достоевский // Русская литература. 1974. № 3. С. 206; *Фридлендер Г. М.* О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского. С. 17.

— Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначущим поступком, с каждым движением души человека.

— Об этом надобно написать целую книгу.

Из романа, утонувшего в Лете».

Следуя этому постулату, и описывает Одоевский прозрение Василия Кузьмича, вдруг ужаснувшегося своей жизни: «Я прежде думал, — восклицает он, — что совесть есть что-то похожее на приличие, я думал, это если человек осторожно ведет себя, наблюдает все мирские условия, не ссорится с общим мнением, говорит то, что все говорят, так вот и вся совесть и вся нравственность (<...> долгая, вечная жизнь предстоит мне, и мои дела, как семена ядовитого растения, — все будут расти и множиться!..».⁵

Идея «круговой поруки» в ее особом, разъясненном в эпиграфе к «Живому мертвецу» значении — одна из основополагающих нравственно-философских тем творчества Одоевского. В числе «инструментов», с помощью которых этот универсальный «психологический закон» приводится в действие, главенствующее место, по мысли писателя, занимает интеллектуальная интуиция как одна из форм самопознания. Именно в ней заложена важнейшая первопричина возникновения в человеческом сознании рефлексии, ведущей в крайних своих выражениях к его «раздвоению». Зародившись на раннем этапе, тема интеллектуальной интуиции получила в произведениях Одоевского мощное развитие в сложных и разнообразных формах — от случаев житейского, бытового предчувствия до мистического и психофизиологического, фрейдистского, в нашем нынешнем понимании, обнажения зловещих бездн человеческой души. Не случайно в трудах западных ученых уже поднимался вопрос об Одоевском как о художнике и мыслителе, предвосхитившем принципы фрейдистского психоанализа. В своих построениях Одоевский исходил из тезиса Ф. Шеллинга о тождественности сознательного и бессознательного в я, о проникновении бессознательной деятельности в сознательную, а также из провозглашенного философом диалектического единства добра и зла.⁶ При этом Одоевский указанные философские положения сильно «психологизировал».

Формальные опыты с «игрой» подсознания писатель продемонстрировал еще в «Пестрых сказках» (1833) — в небольшом рассказе «Игоша», построенном на изображении состояния полусна-полуяви, в котором живет маленький герой, уверовавший в реальное существование мифического Игоши — персонажа фольклорной былички. Тяготение к стихии фольклора, где «таинственное» и «естественное» существуют как нечто единое, как нераскрытая, непознанная глубина

⁵ Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. С. 306, 329.

⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 472—474.

природы и человеческой психики, оказалось необыкновенно привлекательно и для Достоевского. Уже в «Бедных людях» он использовал, в частности, и элементы фольклорной модификации рефлектирующего сознания — самый семантический смысл имен его героев соотнесен с фольклорной традицией и устной народной культурой.⁷

Творческая практика Одоевского, одного из немногих у нас писателей со столь ярко выраженной философской индивидуальностью, не отмеченная, быть может, гениальными озарениями, отличалась вместе с тем поразительным разнообразием рационально выстроенных художественно-философских систем. Зная, как глубоко изучил Одоевский философию мистиков — причем, что существенно важно, «рациональное» ее крыло, обозначенное именами Т. Парацельса, Дж. Пордеча, К.-Л. Сен-Мартена и других, бывших также и учеными-естественниками, нетрудно понять, почему он с такой легкостью и последовательностью транспонировал в своих произведениях занимавшие его идеи из мистического контекста в естественнонаучный или социально-бытовой. В высшей степени примечательно, что в том же 1838 г., когда был написан «Живой мертвец», появился в печати и его «мистический» этюд «Орлахская крестьянка», построенный на том самом законе «круговой поруки», о котором говорится в эпиграфе к «Живому мертвецу», предопределившем и само содержание рассказа. Известно, что этот закон, выраженный в системе мистических понятий как некая иррациональная закономерность, во многом избрал в себя сумму эмпирических наблюдений древних и был позднее сформулирован учеными как закон причинно-следственных связей. В свете этого особенно важно, что сюжетно «Орлахская крестьянка» опирается на реальный факт, заинтересовавший Одоевского своей исключительностью с точки зрения психофизиологической, но как раз в силу этой самой исключительности, «фантастичности» описанный им в стилистике мистико-фольклорного повествования.⁸ Естественнонаучные акценты, расставленные писателем в рассказанном сюжете, безусловно не снимают вопроса и о присутствующих в нем провиденциальных мотивах. Однако, скажем, важнейший из них — мотив кармы, воплотившийся в провидческих прозрениях героини, которой открывается нерасторжимая связь ее собственной судьбы с судьбой «сестры», жившей за 400 лет до нее, представлен здесь вовсе не как результат мистической инициации, но как психофизиологическое свойство эпилептического сознания (героиня страдала «падучей»), «раздваивающегося» лишь во время приступов, т. е. в минуты наивысшего нервного напряжения. На несомненную внутреннюю связь «Орлахской крестьянки» и «Живого мертвеца» указывает тот факт, что рассказчик истории Энхен Громбах Валкирин также предваряет свое повествование рассуждениями

⁷ Владимирцев В. П. Опыт фольклорно-этнографического комментария к роману «Бедные люди» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 74—89; Шестопалова Т. А. Традиции народного сказа в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Литературные отношения русских писателей XIX—нач. XX в.: Межвузовский сб. науч. трудов. М., 1995. С. 130—148.

⁸ Подробнее см.: Турьян М. А. «Странная моя судьба...»: О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 305—308.

о «круговой поруке», почти текстуально совпадающими с эпиграфом к «Живому мертвецу», в котором, сверх того, присутствует и персонаж с тем же именем Валкирин — в качестве защитника Лизы.

Такого рода игра мистическим, физиопсихическим и социально-бытовым планами пронизывает почти всю интеллектуальную прозу Одоевского. За несколько лет до того тема «раздвоенного» сознания была задана им и в одной из новелл о «гениальных безумцах» — «*Orpè del Cavaliere Giambattista Piranesi*» (1832) — и параллельно «проиграна» в бытовом рассказе «Бригадир» (1833) как история разбуженной совести «русского Пиранези»: тема, прямо развитая затем в «Живом мертвеце».

В наиболее полном виде эти идеи разработаны Одоевским в одном из центральных его сочинений — дилогии «Саламандра» (1841), представляющей собой сложный философский конгломерат мистических, социальных и исторических идей. Не касаясь сейчас всей совокупности этих проблем, стоит тем не менее обратить внимание на то, что герой дилогии Якко, подобно Макару Девушкину, человек социально ущемленный, с «амбицией», и что его мистическое «раздвоение» таит, по сути, в своей основе все ту же причину: рефлексию пробудившегося, растревоженного сознания. Более того, «Саламандра» охватывает тот круг провиденциальных, психофизиологических и социально-исторических идей, которые разрабатывались затем Достоевским. Здесь также присутствует и идея кармы, но опять-таки в ее нравственном осмыслении, с которым корреспондирует последнее восклицание Василия Кузьмича: «Боже! неужели для меня не будет ни *суда*, ни *казни!*».

Все это как нельзя более разъясняет смысл того «психологического закона», о котором идет речь в эпиграфе к «Живому мертвецу», закона, предполагающего не только фатальную вневременную и внепространственную связь человеческих слов и поступков, но и ответственность за содеянное. И становится совершенно понятным, почему сложный его контекст не покрывается банальным словом «солидарность».

Сознание Макара Девушкина, как и сознание Василия Кузьмича, тронуты еще только рефлексией. Но уже Голядкин, подобно Якко, воплощает следующую ступень рефлектирующего сознания — его «раздвоение», при всей разнице так же фантастическое по форме и так же опирающееся на социальные и психологические предпосылки.

Мистическая идея кармы была трактована Одоевским не просто как универсальный закон «круговой поруки», закон причинно-следственных связей; механизм действия этого закона он понял как *психологический процесс самопознания*, ведущий к «прозрению» — зачастую трагическому, порождающему *нравственный феномен* разбуженной, растревоженной совести — то, что он назвал «нравственным инстинктом».⁹ Именно это Одоевский со всей наглядностью продемонстрировал в «Живом мертвеце», прибегнув к методу рефлексии или, если угодно, психоанализа, что и представило, безусловно, для Достоевского первостепенный интерес — как в качестве принципиальной, организующей

⁹ Одоевский В. Ф. Психологические заметки // Одоевский В. Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 204.

идеи, так и в качестве возможного образца для ее воплощения. Ведь сразу по выходе «Бедных людей» он так, по существу, и объяснил коренное отличие своего метода от гоголевского. В письме к брату от 1 февраля 1846 г. Достоевский писал: «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я» (28₁, 118). При этом нелишне вспомнить, что, по свидетельству В. Вольфсона, Одоевский, без сомнения точно уловивший созвучный ему новаторский смысл «Бедных людей», считал, что «границы возможности начинающего Достоевского более широки, чем у Гоголя».¹⁰ Думается, в числе «прочих», упомянутых Достоевским в письме к брату, был, несомненно, и он, также разобравший «по атомам» своего героя в «Живом мертвце» и приведший его к тому «целому», которое есть разбуженная совесть и мысль о нравственной ответственности за все, совершенное в жизни, — мысль, воплощенная, кстати, затем и Л. Н. Толстым в «Смерти Ивана Ильича».

«Живой мертвец», художественно несовершенный, тем не менее по заложенной в нем идее послужил Достоевскому мощным катализатором. Эпиграф к «Бедным людям» был выбран им продуманно и точно, нацеливая читателя на главное, что заложено в романе, — на «подноготную» жизнь человеческого духа и сознания.

Может быть, косвенным подтверждением сказанному могут служить и скупо сохранившиеся свидетельства восприятия Достоевским самой личности Одоевского. Уже в самом начале их знакомства знаком «глубочайшего уважения» отмечена дарственная надпись Одоевскому на отдельном издании «Бедных людей». Нет сомнения, что кажущуюся трафаретность этих слов следует понимать не в их стертом, но в буквальном значении, подтвержденном спустя много лет резкой отповедью Достоевского сотруднику «Времени» Ф. Н. Бергу, позволившему себе некорректный отзыв об одной из популярных книжек для народа, какие писал в то время Одоевский: «Положим, Вы правы, — выговаривал своему корреспонденту Достоевский, — но книга составлена была честнейшим человеком и, главное, замечательнейшим деятелем во время всеобщего гнета над литературой, принесшим ей много пользы и многим ей пожертвовавшим (...) К чему же огорчать человека, которого *все* уважают и про которого во всю *честную* жизнь его никто не сказал ничего дурного, а даже совершенно напротив» (28₂, 18).

Вместе с тем смысл сделанного Достоевским выбора заключает в себе и несомненные элементы полемики, которая состоит не только в том, что интеллектуальная проблематика может быть опущена в бытовой регистр и что идеи, интерпретированные как мистические, могут быть проиграны и на бытовом материале, — это делал уже сам Одоевский. Дело в ином.

Собственно, форма романа «Бедные люди» в ее классическом выражении — это форма *интеллектуального романа* в письмах, кото-

¹⁰ Цит. по: Достоевский в Германии (1846—1921) / Обзор В. В. Дудкина и К. М. Азадовского // Лит. наследство. М., 1973. Т. 86. С. 659.

рому «Бедные люди» по своему социальному и духовному уровню явно не соответствуют.¹¹ Выбранный же Достоевским эпитаф как раз и подчеркивает, с одной стороны, соотнесенность с традицией, но одновременно и отталкивание от нее — вернее, ее деформацию, всегда предполагающую некое отрицание. Новаторство Достоевского выразилось в том, что, по его мысли, сознание «маленького» человека развивается по тем же общим психологическим законам, что и сознание героев высокой литературы, и ценностная шкала, выстроенная в романе, оправдывается изнутри ее психологическим содержанием. Ведь Макар Девушкин на своем уровне, но также ощущает себя частью и универсума — Божьего мира с его солнцем, пением птичек или дурной погодой, и хоть незначительным, но необходимым, неотъемлемым винтиком социальной структуры общества и социальной иерархии. В этом, в частности, заключена внутренняя полемика с введенной Одоевским искусственной «фантастической» формой «Живого мертвеца». Нет нужды вырывать «всю подноготную» из-под земли под влиянием прочтенной «фантастической сказки»: «фантастическое» здесь, на земле, рядом с нами — и в нас самих.

Именно в таком, полемически скорректированном смысле характерное ключевое словечко Одоевского «подноготная» вновь всплыло в художественном сознании Достоевского более чем десятилетие спустя — в процессе его работы над романом «Униженные и оскорбленные», типологически и реминисцентно тесно связанным с «Бедными людьми». Это словечко вложено здесь в уста порочного князя Валковского, уже с цинической прямоотой предлагающего «вырывать всю подноготную» не из-под вуали фантастических видений, но в реальных и мутных безднах человеческой души. «Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), — разглагольствует он, — если б могло быть, чтоб каждый из нас описал *всю свою подноготную*, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, — то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться» (З, 361. Курсив мой. — М. Т.).

Эта, казалось бы, частная, но чрезвычайно важная и красноречивая деталь служит еще одним убедительным аргументом в пользу того, что творческая преемственность Достоевского по отношению к Одоевскому была прежде всего глубинной и последовательной преемственностью идей.

¹¹ См. Шестопалова Т. А. Традиции народного сказа в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди». С. 137. Не исключено также, на наш взгляд, что одним из источников «драматической стихии» (М. П. Алексеев) «Бедных людей» — их «диалогической» формы — мог оказаться и «Живой мертвец», в повествовательную структуру которого Одоевский ввел прием типично театральной выразительности — драматургически разработанные сцены.

Н. В. ЧЕРНОВА

ГОСПОДИН ЗИМОВЕЙКИН В ДИАЛОГАХ С ГОСПОДИНОМ ПРОХАРЧИНЫМ

«Господин Прохарчин» Достоевского может быть назван одним из самых странных, непонятых, таинственных и загадочных произведений писателя. Во многом это связывают с тем, что рассказ сильно пострадал от цензурного вмешательства. Сложность структуры текста раннего рассказа Достоевского объясняется и повышенным вниманием молодого писателя к форме своего произведения, ярко выраженной в нем установкой на эксперимент. При небольшом объеме и явной ослабленности внешней интриги «Господина Прохарчина» обращает на себя внимание чрезмерная перегруженность рассказа разговорами, спорами, словесными перепалками героев. Особое ощущение непонятности, алогизма, абсурда вызывают диалоги Зимовейкина с Прохарчиным, напоминающие некие ребусы, головоломки, специально организованные сложные конструкции, которые, с одной стороны, провоцируют читателя на поиски смысла, заканчивающиеся многообразными и разнородными трактовками, с другой стороны, сбивают с толку, вызывают недоумение, поскольку смысл ускользает, его трудно ухватить и определить однозначно. Исследовав прямую речь в «Господине Прохарчине», В. Н. Топоров сделал вывод о ее странной двойкой особенности: она носит асюжетный характер и одновременно «образует нечто целое, самодовлеющее».¹ Сказанное целиком относится и к диалогам Зимовейкина с Прохарчиным.

Посмотрим сначала на эти диалоги с точки зрения развития сюжета, внешней интриги. Прохарчин и Зимовейкин — герои-антиподы во всем: в характере, поведении, образе жизни. Молчальник Прохарчин, «человек несветский, совсем смиренный», пролежавший 10—15—25 лет за ширмами «в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостью и даже как будто таинственностью (...) сношений не держал никаких» (1, 246). Полная противоположность ему Зимовейкин — «человек недостойный, назойливый, подлый, буйный и глупый», который всегда готов продемонстрировать всей «компании» своей основной талант «в одном замечательном характерном танце» (1, 247). Отношения двух героев окутаны завесой тайны, загадки. Зимовейкин появляется в углах,

¹ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим, 1982. С. 29.

когда Прохарчин задумался о возможности уничтожения своего места и самой канцелярии. Именно тогда он и слышит рассказ о судьбе Зимовейкина, упраздненного из канцелярии. Их часто видят вместе, и Зимовейкин приобретает странный, непонятный титул «обольстителя» Прохарчина: «...по всему было видно, что он (Зимовейкин. — Н. Ч.) как-нибудь там обольстил Семена Ивановича» (Там же). Затем сюжетная нить, связующая героев, обрывается. Восстановить ее можно только по косвенным свидетельствам жильцов, видевших их вместе на пожаре, и «ваньки», принесшего Прохарчина в «кондрашке» и «судороге» от «гулявших, веселых», подравшихся «господ» (1, 248), в которых проницательный читатель узнает Зимовейкина и Ремнева. Не случайно пожар в рассказе дан не как действительное сюжетное событие, а через сон-бред Прохарчина о пожаре. Если в реальном плане первый в творчестве Достоевского буффонный шут, «попрошайка-пьянчужка» и воришка Зимовейкин похож на гаера и клоуна, мелкого беса на все руки, то в фантазмагорическом сне Прохарчина он предстает его Мефистофелем, «господином души» и олицетворяет роковую силу, неизбежно и последовательно влекущую главного героя к смерти.² И снова в реальном плане, сменяющем фантастический план сна, в очередной раз «подравшиеся господа» Зимовейкин и Ремнев с ножом пойманы с поличным в финале рассказа у постели мертвого Прохарчина.

Чрезвычайная значимость диалогов Зимовейкина с Прохарчиным подчеркнута тем особым местом, которое они занимают в общей композиции рассказа. Диалоги происходят после первой кульминации — кризисного сна Прохарчина о пожаре, где к одичавшему скопидому-мономану впервые приходит чувство вины за всех и у него пробуждается совесть, — и непосредственно перед второй кульминационной точкой рассказа, подготавливая ее: мольба Прохарчина к соседям о братстве.³ В диалогах с Зимовейкиным в последний раз звучит голос главного героя; после них движение сюжета стремительно катится к концу: «болезненный кризис», лихорадка, бред и смерть Прохарчина.

Два диалога Зимовейкина с Прохарчиным входят в состав большой сцены скандала Прохарчина с «сочувствователями» (конклав). Разъяренная толпа-змей, которая давит и душит героя во сне, в момент его пробуждения трансформируется в реальную толпу соседей Прохарчина у его постели. Большой сыплет ругательствами в адрес сердобольствующих сожителей, вызывая у них недоумение, переходящее в скандал. Именно в кульминационный момент скандала — растерянные «сочувствователи» с разинутыми ртами у постели ругающегося Прохарчина — как из-под земли появляется Зимовейкин. Изгнанный несколько раз из углов, бросивший больного Прохарчина, он виноват перед всеми, поэтому входит, как побитая собака: «...робко просунул голову, осторожно обнюхивая, по своему обычаю, местность» (1, 253). Однако

² См.: Чернова Н. В. Сон господина Прохарчина: Фантастичность реальности // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 6. СПб., 1996. С. 40, 58.

³ Там же. С. 34—36.

обольстителя, беса Зимовейкина «точно ждали; все разом замахали ему, чтоб шел поскорее...» (Там же). Это знак для Зимовейкина-актера, теперь он торопится, чтоб не упустить возможность реабилитироваться: мгновенно оценив обстановку и изменив тактику, он, «чрезвычайно обрадовавшись, не снимая шинели, поспешно и в полной готовности протолкался к постели Семена Ивановича» (1, 253—254). Не случайно так подробно описан внешний вид Зимовейкина: гноящиеся глаза, опухшие веки, грязная изорванная одежда. Совершенно очевидно, что на помощь жильцам приходит, казалось бы, самое неподходящее лицо. С этого момента и начинаются диалоги Зимовейкина с Прохарчиным.

Чрезвычайно важно то, что эти диалоги ведутся при большом стечении народа, в присутствии всех жильцов, а повествователь является непосредственным свидетелем и комментатором разговоров двух героев. При этом «сочувствователи» и повествователь сознательно дистанцированы автором от читателя. «Сочувствователи» вообще плохо понимают содержание разговоров Зимовейкина с Прохарчиным, пребывают в полном недоумении: «Такая краткая, но сильная речь удивила присутствующих» (1, 254) (о реплике Зимовейкина); «...еще больше все удивились» (Там же) (об ответе Прохарчина); «...речь началась вдруг о таком дивном и странном предмете, что решительно не знали, как это всё выразить» (Там же). Подчеркнуто демонстрируя свою, более высокую по сравнению с жильцами степень понимания происходящего, повествователь еще более усложняет и затуманивает смысл, так как использует в качестве основного приема иносказание с элементами иронии и пародии: «Одним словом, все наконец увидели ясно, что посе́в был хорош, что всё, что ни вздумалось сеять, сторицею взошло, что почва была благодатная и что Семену Ивановичу удалось отработать в их компании свою голову на славу и на самый безвозвратный манер. Все замолчали, ибо если видели, что Семен Иванович от всего заробел, то на этот раз заробели и сами сочувствователи...» (1, 255). По замечанию В. Терраса, повествователь — пустой, поверхностный человек, обыватель, мещанин, не чувствующий трагедии главного героя, сродни Ратазьеву, к тому же зараженный косноязычием Прохарчина.⁴ Комментируя диалоги героев, он меньше других понимает их смысл, а больше всего хочет показать свое остроумие, блеск интеллекта и готовность посмеяться над всем и всеми. Поэтому в понимании происходящего между Зимовейкиным и Прохарчиным читатель может остаться на уровне «сочувствователей» и повествователя, автор же предлагает читателю идти дальше понимания этого первого внешнего смыслового плана диалогов. Огромную амплитуду разницы смыслов происходящего можно показать на примере эпизода прихода Зимовейкина, после чего и начинаются диалоги героев. Virtuозная способность Зимовейкина к перевоплощению такова, что жильцы воспринимают гнусного «попрошайку-пьянчужку» в роли морализатора, обличителя и грозного судии Прохарчина. Повествователь в своем понимании Зимовейкина отделяет себя от жильцов иронией: «Видно было, что Зимовейкин провел всю ночь в бдении и в каких-то важных трудах» (1,

⁴ Terras V The Young Dostoevsky (1846—1849). The Hague; Paris, 1969. P 216—217.

254). Повествователю нужно показать, что для него ясно, что «важные труды» Зимовейкина — пьянство. Автор в свою очередь акцентирует внимание читателя на ряжености, лицедействе, маске Зимовейкина, которые подчеркнуты весьма характерными деталями: он во фраке, под мышкой у него скрипка.

Диалоги Зимовейкина с Прохарчиным всегда начинается и организует Зимовейкин, в них ему принадлежит первенствующая роль, он олицетворяет начало активное, наступательное, Прохарчин же — страдательное, оборонительное: Зимовейкин обращается к «накуролесившему» Семену Ивановичу «с видом такого человека, который имеет превосходство и, сверх того, знает штуку» (Там же). На внешнем уровне, с точки зрения реального плана, цель Зимовейкина — произвести эффект, заставить соседей забыть о его вине обольстителя Прохарчина, сделать из Прохарчина виновного, чтобы снять вину с себя. Поэтому в диалогах проявляется вершина актерского таланта Зимовейкина: он виртуозно владеет техникой речи, ему ведомы секреты сценического мастерства, он умело выстраивает свои реплики, отличающиеся особой ритмической организованностью, продуманностью смысловых ударений. Манера исполнения Зимовейкина пародирует традицию классической актерской школы, проникнута пафосом, переходящим в выпренность, ложную нарочитость чувств, он как будто несколько заводит себя и публику. Однако за этой эффектной формой реплик Зимовейкина, которые, на первый взгляд, могут показаться подчеркнuto бессодержательными, бессмысленными, кроется противоположное содержание, так как они рассчитаны на эмоции и чувства слушателей, призваны сбить их с толку. Это шквал повторяющихся вопросов, восклицаний, обращений с явно выраженным побуждением к действиям совершенно бессмысленным («вставай!» по отношению к больному Прохарчину) и отвлеченным из-за иносказательности и абсурдности формулировок, выдержанных в высоком стиле («благоразумию послужи!»), соседствующих с просторечной угрозой («не то стащу») (Там же). Так же нелепо по отношению к Прохарчину, натягивающему на себя одеяло от страха, призыв: «Не куражься!» (Там же). Превосходство Зимовейкина подчеркнuto и грубофамильярным обращением «Сенька», которое выглядит особенно абсурдным рядом с другим наименованием героя «Прохарчин-мудрец» (Там же). Опытный лицедей выстрелил сразу из двух стволов: в соседей, которых он привел в полное недоумение и растерянность, и в Прохарчина, который окончательно заробел и теперь не опасен.

В ответе Прохарчина, на первый взгляд, тот же минимум информации. Его «необходимое возражение», произнесенное «едва-едва и только сквозь зубы, шепотом» (Там же), может показаться пустой формальностью, безнадежной попыткой оборониться от Зимовейкина набором привычно-бессмысленных, почти автоматически выданных ругательств: «Ты, несчастный, ступай (...) ты, несчастный, вор ты! слышь, понимаешь? туз ты, князь, тузовый ты человек!» (Там же). Неподвижный Прохарчин не может соперничать с гибким, вьющимися оппонентом. Чувствуя беспомощность Прохарчина и вдохновленный силой искусства, Зимовейкин пускает в ход полный арсенал средств перво-

классного актера, почувствовавшего успех у публики. Он отвечает Прохарчину «протяжно», «сохраняя всё присутствие духа», «немного пародируя Семена Ивановича и с удовольствием озираясь кругом» (Там же). При этом содержание второй реплики Зимовейкина, казалось бы, так же бессмысленно, как и предыдущей: «Нет, брат (...) нехорошо, ты, брат-мудрец, Прохарчин, прохарчинский ты человек! (...) Ты не куражся! Смирись, Сеня, смирись, не то донесу, всё, братец ты мой, расскажу, понимаешь?» (Там же). Композиция второй реплики аналогична первой. Думается, что такая семантическая и ритмическая похожесть двух реплик Зимовейкина не случайна и рассчитана на определенное психологическое воздействие на слушателей, которые оказываются во власти некоей гипнотически-завораживающей силы повторяющихся конструкций.

А теперь выделим ключевые слова из реплик Зимовейкина, которые может уловить окончательно поверженный, плохо соображающий от страха Прохарчин: «не куражся», «смирись», «сташу», «донесу», «расскажу». Именно этих угроз и испугался Прохарчин. Оказывается, что опытный лицедей, оболститель Зимовейкин нашупал больное место Прохарчина, понял, что вызывает его ужас, коснулся тайны Прохарчина — его страха перед возможностью своего умственного бунта по поводу уничтожения канцелярии. Интересно, что мысль о необходимости смирения «вольнодумца» Прохарчина принадлежит Зимовейкину, для остальных жильцов Прохарчин ни в коем случае не вольнодумец, не бунтарь, а олицетворяет начало противоположное — «заробевшего» человека: «Адресовались к нему братски, осведомляясь, чего он так заробел?» (Там же). Дальше первый диалог Зимовейкина с Прохарчиным переходит в спор между Прохарчиным и «сочувствителями», который развивается по принципу: «Ему возразили; Семен Иванович возразил» (Там же). Характерно и то, что повествователь не передает содержания спора, а лишь подчеркивает его иносказательность и фиксирует нарастание эмоций, переход спора в скандал: крики, слезы, плевки, пена бешенства. В тот момент, когда скандал достигает апогея и соседи обвиняют Прохарчина в безумии: «Ряхнулся! с ума сошел!» (1, 256), на авансцену опять выходит актерствующий Зимовейкин, будто бы ждавший своей минуты, когда Прохарчин окончательно повержен, осужден, раздавлен в глазах «компаний».

Ситуация, в которой начинается второй диалог, та же, что и в первом случае. Зимовейкин опять в центре внимания, но теперь он меняет тактику, так как должен опять поразить жильцов. Он использует другую маску и выступает теперь в роли справедливого защитника поверженного и униженного Прохарчина. Знак минус автоматически сменяется плюсом, развенчания — увенчаниями, что создает ощущение абсурда: «Язычник ты, языческая ты душа, мудрец ты! (...) Сеня, необидчивый ты человек, милovidный, любезный! ты прост, ты добродетельный... слышал? Это от добродетели твоей происходит...» (Там же). Так же парадоксально направляет на себя Зимовейкин весь арсенал развенчаний: «...а буйный и глупый-то я, побирушка-то я...» (Там же). В этом диалоге ярко проявляется добровольное шутство, юродство Зимовейкина, который демонстрирует свою лояльность, ис-

полняя очередной поклон до земли — знак «долг исправляю» (Там же). Явно сниженный, профанированный поклон примиряет всех. Итак, Зимовейкин — опытный режиссер, тонкий психолог, чувствующий момент, искусно поворачивает ситуацию от ненависти сожителей Прохарчина к сочувствию к нему.

Ответ Прохарчина интересен двумя моментами. С одной стороны, Прохарчин цепляется за слова Зимовейкина о своих добродетелях, так как в них он чувствует признание своего законопослушания, отрицание вольнодумства. Он поддается на комплименты Зимовейкина, однако тут же спохватывается, и страх вновь овладевает им: «...оно (место в канцелярии. — Н. Ч.), брат, стоит, а потом и не стоит... понимаешь? а я, брат, и с сумочкой, слышь ты?» (Там же). И вот теперь Зимовейкин называет то, чего так боится в себе Прохарчин. Ловко разыгравший спектакль, спровоцировавший скандал и усыпивший Прохарчина комплиментами Зимовейкин идет в наступление и произносит приговор: «Сенька! (...) Вольнодумец ты! Сейчас донесу!» (Там же). Резко меняется эмоциональный тон, используется весь арсенал развенчаний («буйан», «бараний... лоб», «буйный, глупый» — Там же), диалог становится все более абсурден и строится по принципу эха, когда Зимовейкин «цепляет» последнее слово каждой реплики Прохарчина, делая из нее вопрос. Принцип эха, являющийся осознанным художественным приемом в построении диалога Зимовейкина с Прохарчиным, позволяет выявить текстологическую ошибку, очевидно, не замеченную Достоевским и не исправленную в последующих изданиях, когда произошло стяжение двух отдельных реплик героев в одну:

Прохарчин: « — Да вот оно и того...

Зимовейкин: — Что того?! Да вот, поди ты с ним!..

Зимовейкин: — Что поди ты с ним?

Прохарчин: — Да вот он вольный, я вольный; а как лежишь-лежишь, и того...

Зимовейкин: — Чего?

Прохарчин: — Ан и вольнодумец...

Зимовейкин: — Воль-но-ду-мец! Сенька, ты вольнодумец!!» (Там же).

Схема диалога простая: у Прохарчина — повествовательное предложение, у Зимовейкина — вопросительное. В первой реплике Зимовейкина — ошибка, в результате которой произошел сбив в диалоге, надо:

Зимовейкин: « — Что того?!

Прохарчин: — Да вот, поди ты с ним!..» и т. д.

Этот принцип эха в диалоге, который так искусно применяет Зимовейкин, автоматически приводит к признанию Прохарчиным своей вины. У Прохарчина это выходит как бы случайно, не сразу, через ступень однокоренного слова «вольный», реплики Прохарчина в этой части диалога произносятся как во сне, каждая заканчивается многоточием. Зимовейкин же своими вопросами как бы торопит, подталкивает Прохарчина к выводу, и, наконец, тот будто нечаянно, в раздумье произносит: «Ан и вольнодумец...». Теперь Зимовейкин, поймавший Прохарчина на слове, которого он ждал, сначала проскандирует его,

а потом уже в некотором удивлении и одновременно с торжеством закрепит этот титул за Прохарчиным: «Воль-но-ду-мец! Сенька, ты вольнодумец!!». Словно очнувшись, Прохарчин осознает, что сказал. Теперь в ход идет жест в сочетании с энергичным восклицанием: «Стой!», крик, попытка оправдаться — «Я не того...» (Там же), повторы, ругательства, свидетельствующие о том, что Прохарчин проснулся и находится в чрезвычайном волнении, когда, совершенно потерявшись от ужаса, он подтверждает свой новый статус. Последнее в жизни Прохарчина слово дано в контексте его вечного страха: «...пряжку тебе, и пошел вольнодумец!..» (Там же). Последующее за «вольнодумцем» определение Прохарчина как Наполеона приводит к болезненному кризису героя и к его смерти.

Исследователи «Господина Прохарчина» часто повторяют ошибку героев рассказа, попадаясь на удочку Зимовейкина, принимая на веру его явно сочиненную историю о себе как об упраздненном из канцелярии. Зимовейкин и сам не ожидал, что его хлестаковская сцена вранья произведет такой эффект на жильцов и так поразит Прохарчина. Однако интуитивно коснувшись тайны Прохарчина, он умело выстраивает свою режиссуру, намеренно педалирует и подчеркивает в Прохарчине то, что тот сам в себе предчувствует: возможность бунта против самого существующего порядка вещей. Но это вовсе не означает наличия бунтарской стихии в образе буффонного шута Зимовейкина, которую склонен преувеличивать В. Н. Топоров. Зимовейкин не может быть вольнодумцем в том смысле, в каком им является Прохарчин, в силу его главной устремленности «к одному другому, совершенно постороннему делу» (1, 247), т. е. к уголовщине. Попытка же реконструкции В. Н. Топоровым отсутствующего эпизода, когда Прохарчин, который «заразился» от Зимовейкина, своего брата и двойника в бунте и по бунту, открыл ему свои бунтарские планы и «собирался бунтовать», так же как и предположение исследователя о том, что Прохарчин рассказал Зимовейкину о месте хранения денег, вызывают сомнение.⁵ Невозможно представить, чтобы Прохарчин, 25 лет хранивший свою тайну, вдруг открыл ее первому встречному. Не случайно и то, что представители закона обнаружили в кармане Зимовейкина ключ от прохарчинского сундука: значит, Зимовейкин не знал, что деньги в тюфяке. Само же место Зимовейкина в судьбе Прохарчина является роковым и определяется не бунтом и вольнодумством Зимовейкина, который вызывает у В. Н. Топорова ассоциации с Пугачевым и Разиным,⁶ а его ролью беса, обольстителя героя, криминогенной судьбой и уголовным прошлым и настоящим. С этим связана другая важная ипостась Зимовейкина: он — самозванец. Когда он кричит «донесу!», «расскажу!», это не значит, что ему есть о чем донести; это шантаж, мистификация, стремление посеять смуту, испугать, пустить судорогу. В этом смысле для Зимовейкина нет большой разницы между репликами «донесу!» и «присягну!» (1, 258). Его присяга в том, что он не убивал Прохарчина, — очередная лжеклятва в духе самозванца.

⁵ Топоров В. Н. Господин Прохарчин. С. 61—68.

⁶ Там же. С. 103—106.

Итак, при рассмотрении диалогов Зимовейкина с Прохарчиным на уровне событийном, сюжетном, с точки зрения «сочувствователей» и повествователя, непонятно все, кроме, разве что, определения Зимовейкина как вора (украл у Прохарчина рейтузы). Зимовейкин шантажирует героя, угрожает, обвиняет его непонятно в чем. Отмечу также, что странности смыслового плана диалогов Зимовейкина с Прохарчиным связаны, во-первых, с ярко выраженной параноидальностью речи Семена Ивановича. Во-вторых, специфический лингвистический уровень реплик Прохарчина возведен в квадрат ответами Зимовейкина, блестяще пародирующего речь Прохарчина. Наконец, в-третьих, еще более усложняет понимание происходящего ирония повествователя.

Ощущение алогизма, абсурда, парадоксальности, смысловых несообразностей и нестыковок, ускользающего смысла в разговорах Зимовейкина с Прохарчиным исчезает, если посмотреть на их диалоги не с точки зрения развития внешней интриги, а как на органичное и характерное продолжение Достоевским поиска выражения расколотого сознания героя, поиска, начатого в «Бедных людях» и «Двойнике». Во-первых, эти диалоги есть не что иное, как диалог Прохарчина «на тему о себе самом с другим, чужим человеком», и, хотя герои раннего Достоевского — еще не идеологи, их отличает «глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения», блестяще исследованные М. М. Бахтиным.⁷ «Маленький герой» Достоевского в отличие от Гоголя заговорил сам: у Девушкина «слог формируется», интенсивность внутреннего диалога Голядкина поразительна. Не то с Прохарчиным: это «эмбрион», «мелочная»⁸ личность, ему еще труднее говорить, чем Акакию Акакиевичу. Диалог Прохарчина с Зимовейкиным может быть представлен как попытка самовысказывания Прохарчина об архиважном для него предмете в той форме, в какой оно могло состояться у разучившегося говорить, мычащего героя Достоевского. В «Двойнике» расколотость сознания героя представлена двумя Голядкиными, в «Господине Прохарчине» Достоевский материализует внутреннего оппонента Прохарчина в образе Зимовейкина. При таком подходе можно представить голос Зимовейкина в диалогах с Прохарчиным как голос двойника главного героя, своего рода Прохарчина-младшего.⁹

Тема двойничества настойчиво звучит в отношениях Прохарчина с Зимовейкиным и раскрывается во множестве мотивов, главным из которых является мотив «упразднения канцелярии» и потери обоими героями своего места в жизни. Перечислю лишь некоторые другие мотивы, подтверждающие двойничество героев: 1) преувеличенно таинственная связь неразлучных героев; 2) их титул, особая поименованность (только они в рассказе имеют титул «господин»); 3) в Зимовей-

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского М., 1979. С. 241.

⁸ По определению А. А. Григорьева (Московский городской листок. 1847. 30 мая. № 116. С. 465).

⁹ Тогда становится понятно, откуда Зимовейкин знает, во-первых, о мысленном преступлении «вольнодумца» Прохарчина («донесу!», «расскажу!»), а во-вторых, о месте хранения клада.

кине воплощены те качества, которыми не обладает Прохарчин (например, коммуникабельность, удачливость); незаметность Прохарчина оттеняется внешней выделенностью Зимовейкина, который всегда в центре внимания; подчеркнутая «утяжеленность» Прохарчина контрастирует с легкостью, почти эфемерностью порхающего, приплясывающего, «вьющегося» Зимовейкина, который как бы восполняет «недостаточность» Прохарчина; 4) мотив метонимического замещения, подмены, столь характерный для всего творчества Достоевского; Зимовейкин вытесняет Прохарчина из жизни сразу по нескольким линиям, как Голядкин-младший проделывает это с Голядкиным-старшим: по службе (с появлением Зимовейкина Прохарчин «посягнул» и вышел из «канцелярии» на «площадь»); в личной сфере (Зимовейкин — соперник Прохарчина в отношениях с Устиньей Федоровной); в обществе «сочувственников», которые отводят Зимовейкину роль судьи Прохарчина; Зимовейкин в прямом смысле вытесняет Прохарчина из жизни, являясь причиной его смерти; даже в значении фамилий героев воплощено вытеснение одного другим: на «прохарчившегося», т. е. «проевшегося», героя «веет зимой», холодом, смертью от его оппонента; отчетливо звучит в рассказе и мотив бесовства Зимовейкина по отношению к Прохарчину;¹⁰ 5) мотив маски, игры, лицедейства, театра. Только смерть снимает с Прохарчина маску бедняка, которому сделали «подписку», и он предстает перед обиженными соседями как «тертый капиталист». История об упразднении из канцелярии, с которой появляется Зимовейкин, — блестяще разыгранная сцена вранья. Не случайно и то, что в рамках «петрушечного слоя» в рассказе Прохарчин и Зимовейкин являют собой устойчивые пары: Пульчинель и Петрушка, Пульчинель и Понукала (Музыкант), Пульчинель и черт.¹¹ Прохарчин и Зимовейкин — оба актеры, но это скорее пара клоунов, масок дзани, когда комический эффект достигается соединением противоположностей: страдательного, оборонительного начала с наступательным, пассивного с активным, грустного с веселым, молчаливого, косноязычного с без умолку болтающим, аморфного, тяжеловесного с вертлявым, буффонным, гаерским.

В двойничестве Прохарчина и Зимовейкина — во многом разгадка тайны их диалогов, которые могут быть рассмотрены как проекция внутреннего диалога Прохарчина. Тогда Зимовейкин есть выражение одного из внутренних голосов главного героя, ведущего бесконечный диалог с самим собой. В диалогах Зимовейкина с Прохарчиным представлены все отличительные особенности внутреннего диалога, подробно исследованные Бахтиным.¹² Сознательно создавая героя-куклу, «пульчинеля», уникального по своей неразвитости, мелочности, опустошенности души, Достоевский и в этом случае не отказался от поиска в Прохарчине «внутреннего человека», который мог проявиться только

¹⁰ См.: Чернова Н. В. «Господин» «попрошайка-пьянчужка»: лицо и маски Зимовейкина // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 9. М., 1997. С. 157—159.

¹¹ См.: Чернова Н. В. «...а ну как этак, того?»: «Господин Прохарчин» Ф. М. Достоевского и народный кукольный театр Петрушки // Достоевский и современность: Материалы X Международных Старорусских чтений 1995 г. Старая Русса, 1996. С. 136—147.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 237—311.

через общение с другим.¹³ И диалог здесь явился, по меткому замечанию Бахтина, не средством, а самоцелью.¹⁴

В заключение хочется обратить внимание на необычайно яркую и выразительную эмоциональную окраску диалогов Зимовейкина с Прохарчиным. Эта избыточность эмоционального фона, гипертрофия выражения чувств, на самом деле отсутствующих, тавтология, пародия как главный прием — все это знак, эмблема безразличия, «холода ужаснейшего», «как в пустом погребе» (1, 258), ведущая нас к еще одному важному слою в диалогах Зимовейкина с Прохарчиным — экзистенциальному, который тоже во многом проясняет истинный смысл происходящего. Во-первых, построенный по провоцирующей схеме, некоей «арифметике» диалог-эхо подталкивает допрашиваемого Прохарчина к формулировке «вольнодумец», загоняет его в угол, неизменно ведет к признанию жертвы в любом, даже не совершенном преступлении. Трагическая обреченность Прохарчина улавливается в диалогах мучителя, истязателя, палача Зимовейкина и его жертвы. Во-вторых, герои как будто не слышат друг друга, это формальный диалог, по сути монологи в пространство. С этой точки зрения все диалоги в рассказе как бы несостоявшиеся. И прав В. Н. Топоров, который отмечает, что за словами псевдиалога в «Господине Прохарчине» «не стоит какая-либо реальность», повторяемость же его элементов есть знак «ритуального обмена словами».¹⁵ Любого пустяка, зацепки достаточно для образования псевдиалога, когда один говорит «глуп», а другой сомнамбулически, замороженно вторит, улавливая лишь звук, а не смысл — «каблук» (1, 255), когда алогично, формально рифмуются «млад» и «ломбард» (1, 262).

Ярко выраженное драматургическое начало «Господина Прохарчина» позволяет представить пространство рассказа как сценическую площадку, на которой одновременно разворачивается несколько планов драматического действия. На первом плане — углы Устиньи Федоровны, перегороженные ветхими ширмами: в одной части — шумная ватага молодежи играет в карты, мастерит чучело золотки, дерется, плюется; в другой — неподвижно лежит на тюфяке с деньгами русский Гарпагон. Второй план — кукольный театр петербургского шарманщика с веселым петрушечным действием, где деревянные актеры с треском стучаются лбами, где пляшет Прохарчин-пульчинель с горящей деревянной головой, а рядом вертится куколка Наполеон «в синем фраке и треугольной шляпе»,¹⁶ исполняет характерный танец Петрушка,

¹³ Думается, что именно этой необходимостью показать в замкнутом в себе герое «внутреннего человека» и объясняется преувеличенное количество диалогов Прохарчина с разными героями: не только с Зимовейкиным, но и с Марком Ивановичем, с Зиновием Прокофьевичем и т. д. Не случайно и то, что в кульминационный момент, когда должен был впервые прозвучать человеческий голос «проснувшегося» Прохарчина (мольба к «сочувствателям»), Достоевский остался верен художественной правде и не доверил одичавшему герою выразить высокие заветные чувства. Это единственный случай, когда голос ироничного, бесчувственно-го повествователя заменяется почти прямым авторским словом о герое.

¹⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 293—294.

¹⁵ Топоров В. Н. Господин Прохарчин. С. 93.

¹⁶ Григорович Д. В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 54.

Понукала, музыкант со скрипкой — Зимовейкин, который оборачивается чертом, собакой и утаскивает героя в ад под кровать, откуда торчат его ноги, как два сучка обгоревшего дерева. Здесь же, заправив окостенелый подбородок за галстук и плутовски подмигивая правым глазком, лежит в гробу чиновник Семен Иванович Прохарчин, а рядом валяется и моргает глазами его еще теплая, залитая кровью и живущая голова, только что отскочившая от палачова топора. Одновременно по этой же сцене бежит чрезвычайно много людей в кургузых фрачишках с одинаковым лицом Прохарчина, его двойников, как символ грешного человечества, горящего в апокалиптическом пожаре сна героя. Однако это, на первый взгляд, гипертрофированное движение на сцене подчеркнуто автоматизированно, механизированно, марионеточно (вспомним сон Голядкина, когда из тротуара выскакивают совершенно подобные, умножаясь до бесконечности). Абсурдному характеру движения, которое оборачивается бессмысленными проворотами вхолостую, соответствует такой же абсурдный характер диалога-эха. Еще один важнейший план сценической площадки «Господина Прохарчина» — актеры с застывшими, как у кукол, манекенов, лицами, посылающие в пустое пространство реплики диалога, где не предполагаются ответы на вопросы. В этих диалогах — вся острота обреченности человека на одиночество, трагическая невозможность контакта между людьми, когда «все мертво, и всюду мертвецы». Начало поиска Достоевским диалога такого типа — уже в «Бедных людях», где герои часто не слышат криков-призывов друг к другу о помощи, и каждый начинает ответное письмо со своего. Такая яркая экзистенциальная окраска диалогов в «Господине Прохарчине» — предвестие парадоксального диалога театра абсурда XX в. (от Чехова к Ионеско и Беккету). И в этом смысле ритуальный характер диалогов в «Господине Прохарчине» предвещает смерть героя. Диалог не произошел. И вина в этом не только бедняка-богача с его обесмысленным автоматическим утаиванием денег, не только сожителей, которые проглядели человека, пока «щи варились» (1, 262).

Диалоги Зимовейкина с Прохарчиным — только часть одного большого несостоявшегося диалога, без которого невозможна жизнь человеческая. Вот почему в мычащем одеревеневшем Прохарчине, «человеке совсем дрянь» (1, 257), обязательно, пусть хоть во сне, но пробудится совесть, сострадание и чувство вины за другого, и хоть один раз в жизни он решится, «может быть, кого-то спасти» (1, 251). Вот почему так жмутся друг к другу соседи, устраивая мнимое братство, подобие сожителства, сочувствования, проявляющееся в совместной карточной игре, чаепитии, наслаждении «шипучими мгновениями жизни» (1, 241) и в совместной травле того, кто не с ними. Однако достаточно самого ничтожного Прохарчина, чтобы такое иллюзорное братство развалилось, как карточный домик: Семен Иванович уходит за ширмы в угол, Устинья Федоровна — «сирота», обмануты и обижены «сочувствователи», загадочно съезжает с квартиры Кантарев.

Для нового времени «Господин Прохарчин» — не столько рассказ о расскрепченном скопидоме, сколько повесть о человеке, которого проглядели, о хрупкости всякого человеческого существования, о почти

зверином одиночестве в мире людей, об отчуждении всех «жильцов» на Земле. Герои обречены на монологи из вечных, проклятых вопросов, повисающих в воздухе, а каждая реплика диалога остается без ответа: «Что ты? кто ты?» (1, 256), «для вас свет, что ли, сделан?», «Наполеон вы, а?» (1, 257), «Имеете ли право бояться-то?» (1, 255). В то же время каждый диалог — это попытка пробиться к другому, потому что невозможно человеку быть одному. И великая вселенская тоска, которой мучаются Гамлет и Раскольников, оказывается сродни самым заробевшим «бедным людям», которые даже не в состоянии осознать ее, не понимают, «во что они ногой ступили». И сероглазый Семен Иванович, рыдая, с мольбой протянет руки к «сочувствителям», и у них внезапно «умягчатся сердца», а Устинья Федоровна обратится к матери-сырой земле, и в темном холодном углу-могиле, за ширмами, отделившими самых маленьких, одичавших, марионеточных героев Достоевского от живой жизни, проступят в огне пожара вопросы о прочности не только канцелярии, но и всего мироустройства. В этой обреченности «микроскопических» героев раннего рассказа Достоевского на вечные вопросы мерещатся гигантские силуэты героев-идеологов позднего Достоевского, которые ведут все тот же бесконечный диалог без ответа с Творцом и человечеством.

И. Д. ЯКУБОВИЧ

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СВОБОДЫ
В «ХОЗЯЙКЕ» ДОСТОЕВСКОГО
И «ГРОЗЕ» А. Н. ОСТРОВСКОГО
(Две Катерины)

Творческие связи Достоевского и А. Н. Островского исследованы недостаточно,¹ во многом причина этого — взаимовысказывания писателей. Широко известны свидетельства современников о том, что Достоевский и Островский «никогда не сходились».² Приведем одно из них. Личный секретарь Островского Н. А. Кропачев вспоминал: «Из крупных литераторов, сколько мне известно, он (Островский. — И. Д.) не любил только одного Достоевского, а за что — никогда слова не проронил».³ Достоевский же, лично познакомившийся с драматургом в 1861 г., уже в первых послекаторжных письмах упоминает имя Островского. Так, в письме к брату Михаилу от 30 января—22 февраля 1854 г. он писал: «Островский мне не нравится» (28₁, 174). А через два года, 18 января 1856 г., говоря А. Н. Майкову о своих литературных «наблюдениях» за прошедший год, Достоевский констатировал: «Островского совсем не знаю, ничего не читал в целом, но читал много отрывков в разборах о нем. Он, может быть, знает известный класс Руси хорошо, но, мне кажется, он не художник. К тому же, мне кажется, он *поэт без идеала*. Разуверьте меня, пожалуйста, пришлите мне, ради Бога, что получше из его сочинений, чтоб я мог знать его не по одним критикам» (28₁, 210).

В 1860—1870-е гг., ближе познакомившись с творчеством драматурга, пройдя период связи с ним как автором, печатавшимся в журнале «Время»,⁴ Достоевский постоянно высоко оценивал его пьесы, особенно из купеческого быта (28₂, 323), даже замышлял написать статью «Гоголь и Островский» (20, 344, 346).

¹ См.: *Лотман Л. М.* А. Н. Островский и революционные демократы в 40—50-х гг. // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1948. Т. 67. С. 70—94; *Осмоловский О. Н.* «Бедная невеста» и «Бедные люди» // А. Н. Островский и русская литература. Кострома, 1974. С. 18—20; *Зохраб И. Ф. М.* Достоевский и А. Н. Островский (в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине») // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 107—125.

² А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 287.

³ Там же. С. 213.

⁴ См.: *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972. С. 221—223.

На фоне общих взаимооценок следует обратить внимание непосредственно на отзывы Достоевского и Островского на анализируемые нами произведения. По выходе «Хозяйки» в свет В. Г. Белинский, называя ее романом, писал, что «он не возбудил никакого шума и прошел в страшной тишине».⁵ Тем не менее Островский не прошел мимо «Хозяйки». Часто бывавший в доме Островского товарищ его сына Н. Н. Луженковский, писавший под псевдонимом Л. Новский, вспоминал в 1887 г., что Островский, «не признавая Достоевского как художника, говорил: „Я не читаю и не могу читать Достоевского: голова разболится, нервы расстроятся (...) Одна у него хорошая вещь: это «Хозяйка», — впрочем (...) Александр Николаевич прибавлял сюда еще «Мертвый дом», говоря: Это совсем особая вещь»».⁶

Достоевский же полностью разделял пафос статьи М. М. Достоевского о драме Островского «Гроза», опубликованной в третьей книжке журнала «Светоч» за 1860 г.⁷ Эта статья очень близка по основной мысли интерпретации Достоевским творчества Островского во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе», что позволило Г. М. Фридендеру высказать предположение, что статья о «Грозе» в «Светоче» была написана при участии Федора Достоевского.⁸ Здесь Достоевский прямо отсылает читателя к статье брата о «Грозе» (18, 60, 245). Если И. И. Панаев назвал новую драму «самым поэтическим созданием Островского»,⁹ то М. М. Достоевский определил ее место в творчестве Островского и в целом в литературе как «новое слово», показавшее способность русского человека к «всепримиряемости», т. е. к способности «простить даже злую, враждебную обстановку, если только в ней заключается истина». В. А. Туниманов отметил, что в объявлении об издании журнала «Время» на 1861 г. повторена мысль о способности «примирительного взгляда на чужое» как высочайший дар природы, данный очень немногим народам, а впоследствии тезис о «всепримиряемости» станет одним из центральных пунктов эстетического самосознания Достоевского (18, 205—206).

В статье о «Грозе» М. М. Достоевский ставит в заслугу Островскому то, что «он первый открыл красоту в русской женщине, которая, после Татьяны, оставалась без выражения».¹⁰ В заслугу ему он ставит создание образа такой «поэтической силы», которая, не переставая быть действительной, вся проникнута поэзией, «тою русскою поэзией, которая веет на вас из русских песен и преданий». Эта поэтическая сила все облакает в поэтические образы, во всем видит поэзию, «даже в могиле».¹¹

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1957. Т. 10. С. 363.

⁶ А. Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 296.

⁷ Достоевский М. М. «Гроза»: Драма в 5 действиях А. Н. Островского // Светоч. 1860. № 3. Отд. III. С. 1—36.

⁸ Фридендер Г. М. У истоков «почвенничества»: (Ф. М. Достоевский и журнал «Светоч») // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и языка. 1971. Т. 30, вып. 5. С. 406—410.

⁹ Панаев И. И. Заметки Нового поэта // Современник. 1859. № 12. С. 372.

¹⁰ Достоевский М. М. «Гроза»... С. 9.

¹¹ Там же. С. 18.

Г. М. Фридендером высказано предположение о возможной зависимости «Хозяйки» Достоевского от повести Е. В. Кологривовой (1809—1884) под тем же названием, опубликованной ею под псевдонимом Ф. Фан-Дим в 1843 г. в «Библиотеке для чтения» (1, 509). Повесть Кологривовой, действие которой происходит в Италии и которая посвящена в целом попытке постижения иррационального в искусстве и творчестве, написана в русле фантастического течения русского реализма с его двоemiрием. Бесплотная очаровательная хозяйка мастерской молодого русского художника, мечтающего стать «вторым Рафаэлем», ловко владеет кистью, воплощает на полотне, «сообразуясь с мыслью художника», его замыслы. Обольщенный «повелительницей таинственных сил» художник познает с ее помощью тайны искусства, ему сопутствует необыкновенный успех. Художник счастлив: «В картине все его думы, в ней его любовь, в ней его мечты, в ней его божество, в ней его жизнь, и смерть также, при малейшей тени сомнения! Внешний мир забыт: что ему до мира?».¹²

Написанная, как справедливо отмечают исследователи, под сильным влиянием «Портрета» Гоголя,¹³ повесть Кологривовой, кроме заглавия, не имеет ничего общего с повестью Достоевского. Творческие искания героя Достоевского, «первый восторг, первый жар, первая горячка художника» (1, 266) лишены всякой иррациональности. Истинность и самобытность его «идей» формируются и крепнут в уединенных занятиях, а встреча с таинственной незнакомкой не пробуждает его творческой активности. Наоборот, она ведет к потере способности закончить то, что еще недавно казалось «стройным эскизом» его идеи, которую герой теперь отрицает. Можно отметить лишь некоторую близость восторженной, приподнятой, с аффектацией авторской речи при описании встреч героя с хозяйкой в обеих повестях. Однако подобный прием характерен для всей романтической литературы, начиная с Э. Т. А. Гофмана и А. А. Бестужева-Марлинского,¹⁴ и Достоевский, используя его, лишь вводил свою повесть в русло этой традиции. Несомненно, что надо говорить не о зависимости, а о совпадении названий повестей Достоевского и Кологривовой.

Достоевский в романтический сюжет своей повести с его трагической философской символикой¹⁵ привнес прозаическую обыденную действительность. Он придал Ордынову многие автобиографические черты. Общность психологической близости Ордынова и самого Достоевского

¹² Библиотека для чтения. 1843. Т. 56. Янв. С. 32.

¹³ См.: Русские писатели. 1800—1917. М., 1994. Т. 3. С. 23.

¹⁴ См.: Левит Т. Гофман в русской литературе // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1930. Т. 6. С. 357; Ануфриев Г. Ф. «Хозяйка» Достоевского и «Страшное гадание» Марлинского // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв.: Сб. науч. работ. Л., 1974. С. 58—67.

¹⁵ См.: Ветловская В. Е. Поэтическая декларация раннего Достоевского (Символика повести «Хозяйка») // Сборник Матице српске за славистику. Нови Сад, 1985. № 28. С. 91—103.

в пору создания «Хозяйки», о чем писали В. Астров и В. Комарович,¹⁶ подтверждается сопоставлением текста «Хозяйки» с автобиографическим признанием писателя о начале своей творческой жизни в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Ордынов, уединившийся от жизни художник-отшельник, выходит в «шумный и гремящий город», видит «чуждую жизнь, которую он доселе знал или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника» (1, 266). Так и герой «Петербургских сновидений», очнувшийся от «золотых и воспаленных грез» (19, 70), при столкновении с действительной жизнью «как будто немного прозрел» и увидел «странные лица (...) чудные фигуры, вполне прозаические (...) и в то же время как будто какие-то фантастические...» (19, 71).

Можно также отметить ряд бытовых деталей, присущих жизни писателя и переданных им своему герою. Как и Ордынов, Достоевский, «года три назад» (т. е. в 1844 г.), «став по возможности свободным» (т. е. выйдя в отставку), получил от опекуна «ничтожное» наследство. Вспомним, что именно о «миниатюрности» (28₁, 99) наследства вел Достоевский бурную переписку со своим опекуном П. А. Карепиным осенью 1844 г., получив которое, он, так же как и его будущий герой, рассчитал, что «может прожить своими средствами года два-три», и «как будто отрешился от света» (1, 265), пожираемый глубокой страстью, отнимающей здоровье и знание практической жизни.

Название повести, видимо, пришло к Достоевскому не сразу. Возможно, что писатель колебался в выборе названия повести, в первой части ее героиня зовется просто незнакомкой. В январе—феврале 1847 г. Достоевский в письме к брату впервые называет заглавие повести, над которой работает, как видно из тех же писем, с прошлой осени, «свежо, легко и успешно» (28₁, 131), «Я пишу мою „Хозяйку“ (...) Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души» (28₁, 139. Курсив мой. — И. Я.). Для Достоевского «Хозяйка» — повесть, в которой он, отказавшись от написания задуманных прежде произведений о чиновничьем быте («Сбритые бакенбарды»), как повторении старого, «давно мною сказанного» (28₁, 131), обратился к «новым образам» (28, 134). Этим новым образом стал не только герой-мечтатель, на что главным образом обращали внимание исследователи, но еще в большей степени героиня повести — хозяйка. Именно она была первым опытом разработки писателем женского характера, полностью подчиненного своим страстям и влечениям.¹⁷ Уже в «Хозяйке» Достоевский дал новое художественное понимание женской психологии, ее иррационального характера.

В отличие от хозяйки Кологривовой, героиня повести Достоевского — реальная женщина. Присутствие в ее характере национальных

¹⁶ См.: Астров В. Не нашли пути. Из истории религиозного кризиса. Станкевич. — Белинский. — Герцен. — Киреевский. — Достоевский. СПб., 1914. С. 281—291; Комарович В. Л. Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3—43.

¹⁷ По мнению И. З. Сермана, подобный опыт впервые дан в романе «Игрок», и только образ Полины открывает новое художественное понимание Достоевским женской психологии (см.: Серман И. Достоевский и Просвещение // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. 4. С. 24).

светлых и чистых черт (у Кологривовой итальянское народное начало свойственно сопернице хозяйки — деревенской красавице Бьянке) заставляет вспомнить перекликающуюся со словами Достоевского «...пишу мою „Хозяйку”» строку из «Евгения Онегина»:

Мой идеал теперь — хозяйка...¹⁸

Данное сопоставление позволяет возводить генезис образа героини и заглавие повести к пушкинскому реалистическому началу.

Значимость имени Катерина (по-гречески — «всегда чистая») не случайна. Это же имя носит не способная на «богопротивное дело»¹⁹ героиня повести Гоголя «Страшная месть», зависимость от которой «Хозяйки» многократно отмечалась.²⁰ В противоположность петербургскому мечтателю Ордынову, охваченному лишь лихорадочной страстью к теоретическим знаниям («...в инстинкте его было бежать от всего, что могло развлечь, поразить и потрясти его во внешнем, не внутреннем, художественном мире его» — 1, 269), Катерина, живущая в мире народной стихии с ее песнями, поверьями и обычаями, вносит в повесть ощущение необъятных просторов России, является для Достоевского символом «чудно прекрасной» (Там же) русской души. Ее образ определяет всю поэтику повести с ее фольклорными реминисценциями и обращением к житийной литературе.

Из холодного петербургского мира с его хозяевами-немцами Ордынцов переносится в иную среду, в каморку с «большим старинным образом», с лампадкою перед ним и с «неуклюжей русской печью» (1, 272). Хозяйка с ее «кроткими, тихими чертами лица» и «исступленной молитвой» (1, 269) овладевает душой мечтателя, заставляя его переродиться и отвергнуть «свою идею» (1, 318). В болезненном забытьи Ордынцов слышит слова Катерины: «Волюшка хлеба слаще, солнца краше» (1, 275), она рассказывает ему сказку о двенадцати братьях и их нареченной сестре, которой они «дали (...) волюшку, и всем она была ровня» (1, 276). Тема воли звучит в доносящихся до мечтателя разговорах «про каких-то лихих разбойников, про какого-то удалого мблодца, чуть-чуть не про самого Стеньку Разина, про веселых пьяниц бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку» (1, 280). Катерина предалась злой воле татарина Мурина (вспомним, что он говорит с ее матерью по-татарски); возможно это объясняет этимологию его фамилии (Мурин — от татарского Мурза, хотя, конечно, более близкое объяснение: мурин — нечистая сила²¹). Мурин обещает отдать назад ее любовь «с золотой волюшкой» только ценой жизни. Мучительная напряженность душевной жизни Катерины связана с тем, что в ней живет потребность в подлинных отношениях с людьми. Ее

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 201.

¹⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 259.

²⁰ См., например: Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 289; Альтман М. С. Достоевский: По векам имен. Саратов, 1975. С. 147; Ермилова Л. Я. «Страшная месть» и «Хозяйка» (этиюд из области психологии творчества Гоголя и Достоевского) // Вопросы русской литературы. М., 1969. С. 110—127. (Учен. зап. Моск. пед. ин-та. № 315).

²¹ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1957. Т. 6. Стб. 1373.

стремление отдаться захватившему ее чувству — это попытка ухода из оков неволи. Она возвышает свой голос против власти Мурина уже в сцене найма Ордыновым квартиры, ее женственная душа открывается добру, а это и есть более широкий мир, к которому тянется героиня. Свою муку Катерина изливает в песне, в которой Ордынову слышатся то стоны «замершего в страсти сердца, то радость воли и духа, разбившего свои цепи» (1, 303). Но у героини Достоевского не хватает силы сбросить с себя колдовские чары Мурина. Мурин, у которого «чудно очи горят» (1, 298), для писателя не только злой колдун из «Страшной мести» Гоголя, но и таинственное зло «пиковой дамы», проглянувшее в словах: «В эту минуту ему [Ордынову] показалось, что один глаз старика медленно открывался и, смеясь, смотрел на него» (1, 310).²² Катерина остается человеком непроявленных возможностей, она не сопротивляется духу зла, боится свободы, свободы выбора. Горячо убеждает она Ордынова: «...сладко быть и рабыней тому, чье сердце нашла... да жизнь-то моя не моя, а чужая, и волюшка связана!» (1, 291). Катерина не решается уйти с Ордыновым, а Мурин, подводя итог событиям, философски заявляет: «Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет» (1, 317). Мотив личной свободы звучит здесь, предвещая будущие размышления Достоевского, вплот до слов, вложенных писателем в речь Великого Инквизитора, обращенных к Христу: «Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться» (14, 231). А. С. Долинин, в целом согласный с мнением Белинского о неудаче «Хозяйки», первым отметил, что именно в «Хозяйке» проявилось психологическое обоснование идеи Великого Инквизитора о человеческой свободе.²³

В эпилоге Достоевский словами Ордынова заключает тему «слабого сердца» в «Хозяйке», выясняя для себя причину не происшедшей между любящими встречи: «...мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь» (1, 319).

2

Как «Хозяйка» была новым этапом в художественной системе раннего творчества Достоевского, так и в творчестве Островского 1850-х гг. драма «Гроза» (1859) знаменует преодоление канонов натуральной школы и обращение к проблеме личности, сложности и противоречивости ее внутренней жизни, нравственно-психологическим отношениям между людьми.²⁴ Подобные задачи не могли не обратить

²² Ср. в «Пиковой даме»: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуриваясь одним глазом» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 247*).

²³ *Долинин А. С. Зарождение главной идеи Великого инквизитора // Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 99—100.*

²⁴ См.: *Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», русской трагедии А. Н. Островского // Русская литература. 1981. № 1. С. 14—31.*

взгляда драматурга к опыту Достоевского и, в частности при создании женского характера, к повести «Хозяйка». Точно так же, как повесть Достоевского, «Гроза» для Островского — это новый высший этап творчества со своими находками и открытиями. Художников сближает обращение к кризисным моментам жизни героев и, как считает Островский, «не в отвлеченной форме — в виде сентенций, а в живых образах».²⁵ Не мог не привлечь Островского в «Хозяйке» и ее общий фольклорно-эпический стиль, та Россия, которая еще не была ясна Достоевскому, но которая для драматурга была дорога ее провинциальными жизненными типами и нравами приволжских мест, совпадавшими с его наблюдениями, сделанными во время путешествия по Волге. На Волге происходят трагические события, о которых повествует хозяйка Ордынову, Волга — место гибели Катерины Островского.

При работе Островского над «Грозой» наибольших усилий требовал положительный женский образ, ради создания которого и писалась пьеса, Катерина же в «Хозяйке» была художественным открытием Достоевского. Типологическое сходство сопоставляемых произведений заключается в том, что их центральный женский персонаж — натура страстная, порывистая, поэтически мечтательная, глубоко религиозная и несчастная. Жизненные судьбы героинь различны, но обе глубоко трагичны.

Известно, что Островский широко использовал знаменательные имена в качестве средств психологической характеристики действующих лиц, был осведомлен о семантическом значении православных имен и, так же как Достоевский, использовал эти сведения, называя своих героев. Поэтому имя Катерины для Островского также не было случайным. Оно фигурировало как имя героини уже в первой черновой рукописи пьесы. Но подчеркнув твердость характера и волевую силу своей Катерины, Островский придал ей отчество Петровна (Петр — по-гречески «камень»), заменив им более нейтральное Семеновна, бывшее в первоначальной редакции.²⁶ Чуткую и впечатлительную героиню Островского природа одарила, как и Катерину Достоевского, горячим сердцем, влечением к воле, свободе. В рассказе о своих детских годах и юности она как бы дает ответы на вопросы Ордынова, оставшиеся без ответа в повести Достоевского: «Расскажи мне всё про себя, где ты была до сих пор (...) где ты жила, что ты там полюбила сначала, чем рада была и о чем тосковала?.. Был ли там тепел воздух, чисто ли небо было?.. кто тебе были милые (...) Была ль у тебя мать родная...» (1, 292). Монолог Катерины Кабановой построен в том же поэтическом ключе: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала (...) Встану я, бывало, рано (...) все цветы в доме полюю. У меня цветов много, много (...) Точно бывало я в рай войду (...) А какие сны мне снились (...) какие сны!» (д. 1, явл. 7). В Катерине Островского как бы слились оба героя повести «Хозяйка» — женская страстность народнопоэтической природы героини и

²⁵ Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 13. С. 151.

²⁶ Ревякин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. М., 1962. С. 58—59.

некоторая отрешенность от реальной жизни мечтателя Ордынова, который рассказывает о «нежных, безмятежных» годах своего «первого детства» с таким же, как у Островского, грустным чувством безвозвратно утраченного светлого прошлого.

Вечные проблемы страсти, преступления во имя любви, попытки слиться со стихией народной жизни разрешаются автором «Хозяйки» в религиозно-мистическом ключе. Ордынов первый из героев-богоискателей у Достоевского. Беспредельна набожность хозяйки, ее самозабвенные молитвы носят мистический характер.²⁷ Всем своим существом отдается религиозному чувству и героиня «Грозы». Оба писателя обращаются к изображению молитвенного состояния героинь, народная душа которых раскрывается в молитве. Обе Катерины становятся символами русской национальной стихийной силы, страдающей под мрачной властью, и в религии ищущими спасения. Мурин и его жена находятся «несколько лет под покаянием», Катерина в иступлении слезами омывает перед образом Богородицы «страшное преступление» (1, 270). Этому безнадежно вымаливаемому прощению Островским как бы противопоставлено «всенародное покаяние» как обостренное нравственное самосознание, глубокий нравственный кризис героини. Заметим, что к подобному покаянию на площади призывает Раскольникова обладающая высшей народной мудростью Соня: «...стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил (...) и скажи всем вслух: „Я убил!“» (6, 322). Островский трактует покаяние как внутренний голос совести, придающий силу волюнтаристическим порывам. Угнетенная и страдающая женщина не смиряется, как героиня Достоевского, а страстно рвется к свободе. Покорству и безмолвию Островский противопоставляет стремление человека к воле и обретение в этом личного счастья. Самобытность Островского в новом взгляде на наиболее характерные стороны русской души, которые он видит в свободе ума, воли и чувства. В «Хозяйке» уже присутствует та «грозовая» атмосфера, которая потрясает нравственные устои в драме Островского. «Порывчатое» сердце, говорит Достоевский, готово излиться, когда «в знойный, душный день вдруг зачернеет всё небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю» (1, 271). Атмосфера сгущается в сцене исповеди. Катерина, продавшая душу «погубителю» и находящаяся в постоянном ощущении страха, сознается: «...страх всё будит, всё будит меня, и мне всё чудится тогда, что гроза кругом меня собирается, что худо мне будет, что разорвут и затерзают меня недобрые, что не замолить мне угодников...» (1, 293).

Покаяние обеих героинь не приводит к разрешению кризисного состояния. Достоевский предчувствует в народной стихии как светлую, так и темную стороны. В равной степени присутствуют они в его героине. Но хозяйка остается во власти мрачных стихий, они побеждают. К трагическому финалу приводит и стремление героини Островского вырваться на свободу. Но смерть Катерины — это протест, своеобразный уход от темных сил в сторону нового личного самосо-

²⁷ Об отношении Катерины Достоевского к молитве см.: *Власкин В.* Творчество Ф. М. Достоевского и народная религиозная культура. Магнитогорск, 1994. С. 37.

знания. В этом ощущается несомненная полемика с Достоевским. Уже М. М. Достоевский, в статье о «Грозе» писавший о Катерине как о женщине пылкой, женщине первых впечатлений и порывов, «женщине жизни», задавался вопросом: «Не противоречит ли самоубийство (...) ее религиозным верованиям».²⁸ По мнению критика, «конечно противоречит, совершенно противоречит», но в этом-то он и видит существенную черту в характере Катерины, так как она «женщина высоких поэтических порывов, но вместе с тем преслабая».²⁹ Однако для Катерины самоубийство — это акт самоопределения человеческой воли, она идет на богопротивное дело, так как для нее продолжить жить — значит смириться, подавить свои чувства, проститься с волей, стать послушной рабой, «рабыней», какой остается «слабая сердцем» Катерина Достоевского. «Он властен! Велико его слово!» (1, 294) — говорит она о Мурине. Сильная духом героиня Островского, пренебрегая законами религии, уходит из жизни: «...мне что домой, что в могилу — все равно. (...) Опять жить? Нет, нет, не надо... нехорошо! (...) Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...» (д. 5, явл. 4). Подобный финал драмы не мог не стать предметом пристального внимания Федора Достоевского. Проблема самоубийств была в сфере его размышлений длительный период. Он пытался ее разрешить в «Бесах», «Дневнике писателя» и, конечно, в «Кроткой». Интересные наблюдения о близости смерти Катерины Островского с противорелигиозным актом самоубийства Кроткой находим в работе Роберта Писа «„Кроткая“ Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде».³⁰ Таким образом, можно говорить о взаимовлиянии двух русских писателей при создании ими галереи замечательных русских женщин.

²⁸ Достоевский М. М. «Гроза»... С. 29.

²⁹ Там же.

³⁰ См. наст. издание. С. 192.

**АНАЛИЗ ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
ЛОГИКА ПОЛОЖЕНИЙ**

(«Тот свет» в «Преступлении и наказании»)

Разговор на конкретную тему следует предварить общими соображениями, касающимися поэтики эпического произведения. Сошлюсь для начала на слова Достоевского в письме к брату от 3 сентября 1845 г. по поводу «Двойника»: «Голядкин выиграл от моего сплина. Родились две мысли и одно новое положение» (28₁, 112). Понятие «положение», по-видимому, более или менее соответствует понятию «ситуация», оно является русским вариантом чужого по происхождению слова.¹ То или иное «положение» может оказаться в стороне от сюжетных событий, может предупреждать и вызывать эти события, может сопровождать их, наконец, — быть их результатом. Самостоятельная ценность «положения» в сравнении с «мыслью» (и добавим — характером, событием, сюжетом), судя по замечанию Достоевского, очевидна. Думается, что эта ценность находится в прямой зависимости от возможностей, которые заключены в самом существе, т. е. в логической природе таких «положений», либо возникающих по ходу повествования, либо взятых за его основу. Именно об этой логике «положений» в данном случае и пойдет речь.

Совершив преступление и убив старушонку процентщицу, Раскольников, как известно, убил не только ее, но и себя. В разговоре с Соней герой сам подчеркивает последнее обстоятельство, выдвигая его на первый план: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322). Реакция Сони на признание Раскольникова несет тот же смысл: «Вдруг, точно пронзенная, она вздрогнула, вскрикнула и бросилась, сама не зная для чего, перед ним на колени.

— Что вы, что вы это над собой сделали! — отчаянно проговорила она и, вскочив с колен, бросилась ему на шею...» (6, 316). Но, конечно, самоубийство и убийство здесь одно и то же «дело»; и если черт

¹ Согласно Далю, «положение», в частности, означает: «Состоянье, обстоятельства, отношения» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 3. С. 256). Современный словарь поясняет это значение так: «Состояние, обусловленное какими-либо обстоятельствами (...) Ситуация, в которую автор ставит героев...» (*Словарь русского языка: В 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 266*).

руками Раскольникова расправился со старушонкой, то он же помог герою «ухлопать» вместе с ней и себя. Характерные мотивы, сопутствующие преступлению, с самого начала рисуют героя, решившегося на злое «дело», и как палача, и как жертву. Так, случайно услышав, что Лизаветы не будет дома и старуха «останется дома одна», Раскольников вернулся к себе «как приговоренный к смерти» (6, 52). «Последний же день, так нечаянно наступивший (...)» подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58); «Так, верно, те, которых ведут на казнь, — думает Раскольников, идя с топором, услужливо подброшенным ему «бесом» (6, 59—60), и повинуюсь именно его неестественной силе, — прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге» (6, 60). В сцене ожидания у запертой двери преступник ничем не отличается от своей жертвы: «Кто-то неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаись изнутри и, кажется, тоже приложа ухо к двери...» (6, 61). Страх, который, как думается, должна была бы испытывать только жертва, охватывает и убийцу: «Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту; ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что кажется, смотри она так, не говори ни слова еще с полминуты, то он бы убежал от нее» (6, 62). Немного позднее, будучи запачканным пролитой кровью, Раскольников с ужасом вслушивается в шаги человека, поднимающегося в его квартиру. Убийца оказывается на месте жертвы, которой, в отличие от него, никакие опасности, как кажется, уже не страшны: «Сюда! И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя. И наконец, когда уже гость стал подниматься в четвертый этаж, тут только он весь вдруг вострепенулся и успел-таки быстро и ловко проскользнуть назад из сеней в квартиру и притворить за собой дверь. Затем схватил запор и тихо, неслышно, насадил его на петлю (...) Кончив всё, он притаился не дыша, прямо сейчас у двери. Незванный гость был уже тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как давеча он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался» (6, 66—67). Но теперь преступника и жертву ничто не разделяет: они заперты на один запор и находятся по одну сторону двери, какую бы дверь этот запор ни запирали — старухину ли квартиру, которую Раскольников отныне (после того, как он там, по словам Свидригайлова, «накуролесил» — 6, 373) имеет основания считать своей (поэтому-то, в частности, позднее он ее и «нанимает» — 6, 133—135), его ли жалкую каморку, в которой, как она ни мала, старуха тоже имеет все основания поселиться: «— А крюком кто ж заперся? — возразила Настасья, — ишь, запираешь стал! Самого, что ль, унесут? Отвори, голова, проснись!

„Что им надо? Зачем дворник? Всё известно. Сопrotивляться или отворить? Пропадай...”

Он привстал, нагнулся вперед и снял крюк.

Вся его комната была такого размера, что можно было снять крюк, не вставая с постели» (6, 73).

Кстати, о запоре. По-видимому, не запертая во время преступления дверь и была для Порфирия «черточкой», напоминающей среди совокупности косвенных указаний реальную улику: «— Нет, Родион Романыч, не ошибаюсь. Черточку такую имею. Черточку-то эту я и тогда ведь нашел-с; послал Господь!

— Какую черточку?

— Не скажу какую...» (6, 350). Ср. недавние его слова: «...тут видна решимость на первый шаг (...) решил, да как с горы упал или с колокольни слетел, да и на преступление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить...» (6, 348). И раньше: «— А ведь я к вам уже заходил третьего дня вечером; вы и не знаете? (...) Зашел, а комната настезь; осмотрелся, подождал, да и служанке вашей не доложил — вышел. Не запираете?» (6, 343). И еще: «Все вместе вышли.

— Не запираешь разве? — спросил Разумихин, сходя с лестницы вслед за ним.

— Никогда!.. Впрочем, вот уж два года хочу всё замок купить, — прибавил он небрежно. — Счастливые ведь люди, которым запирасть нечего? — обратился он, смеясь, к Соне» (6, 186).

Но сам Раскольников к «счастливым людям» уже не относится: после совершенного преступления ему есть что запирасть и в чем запирасться — в противоположность Миколке, который, по убеждению Порфирия, в своих словах и взятой на себя чужой вине «еще отопрется» (6, 348). В известном смысле герой теперь более или менее всегда на крючке и запоре, закрывает ли он дверь или оставляет открытой настезь. Ср.: «Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить!

— А что, если это я старуху и Лизавету убил? — проговорил он вдруг и — опомнился» (6, 128; ср.: 125). Но в свое время (и в самый важный момент), следуя прежней привычке, герой не то что не мог, а действительно забыл запереться, как забыл и о своей шляпе — «смешной» и «слишком приметной» (6, 7, 60). Бес, который владел рассудком и волей Раскольникова (6, 52), ведя его на «казнь», не без злобной насмешки заставил его пропустить эти «мелочи», и тот дважды «прошляпил». Ср. также созвучие в словах «черт» и «черточка», намекающее на коварную природу этой забывчивости. Ведь если первая оплошность, при всей ее видимой примечательности, осталась никем не замеченной, то вторая имела роковые последствия: она толкнула героя еще на одно, совсем не нужное в его расчетах и лишнее убийство, так как, будь заперта дверь в квартиру, Лизавета в нее беззвучно бы не вошла.

Но вернемся на место преступления, где Раскольников, более или менее обдуманно сыграв роль палача, неожиданно для себя очутился у запертой двери в виде жертвы.

« — Да что они там, дрыхнут или передушил их кто? Тррреклятые! — заревел он (Кох. — В. В.) как из бочки (...) У, треклятые, спят они, что ли?» (6, 67). Это «они» включает всех находящихся по другую от Коха сторону двери — старуху, Лизавету и самого Раскольникова, придушенных одной петлей топора, потом запора (напомню: «он притаился не дыша») и погруженных в страшный сон («...это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят», и затем: «В самом деле, точно всё это снилось» — 6, 67). Здесь же помимо старухи, Лизаветы и Раскольникова есть еще один персонаж, который, в отличие от них, не только не спит, но, как известно, и не дремлет. Это черт.

Он все время был вместе с Раскольниковым. Он всех и все знает. Ср.: « — Неужели нет никого? — звонко и весело закричал подошедший (...)

— Да черт их знает...» (Там же). И далее: «Сама мне, ведьма, час назначила (...) Да и куда к черту ей шляться, не понимаю?» (6, 67—68). Но как раз это понятно, потому что куда же, как не к черту, ведьме и шляться, только к нему. Да ей не нужно и далеко ходить, ей вообще не нужно шевелиться, ведь черт рядом. Не случайно он то и дело поминается в этой сцене:

« — Однако он, черт...

Время проходило (...)

— Однако черт! — закричал он (Кох. — В. В.) вдруг и в нетерпении, бросив свой караул, отправился тоже вниз (...)

— Господи, что же делать!

Раскольников снял запор (...) и пустился вниз.

Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться. Он побежал было назад, опять в квартиру.

— Эй, леший, черт! Держи!» (Там же).

В этой последовательности мотивов ясно, что черт имеет прямое отношение к Раскольникову. Однако продолжение вносит некоторую поправку и уточнение: «С криком вырвался кто-то вниз из какой-то квартиры и не то что побежал, а точно упал вниз, по лестнице, крича во всю глотку:

— Митька! Митька! Митька! Митька! Митька! Шут те дери-и-и!» (6, 68—69).

Выходит, что черта *Митькой звали*; иначе говоря, в самый тревожный и мучительный для героя момент он исчез.² «Подслуживаясь» Раскольникову в их «общем деле» (6, 53), черт оставил героя одного за это «дело» расплачиваться. И расплачиваться по полному счету.

² И. Ф. Анненский пишет: «Черт вошел в роман лишь эпизодически, но в мыслях место его было, по-видимому, центральное и, во всяком случае, значительное. Это несомненно» (Анненский И. Ф. Вторая книга отражений // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 198). Автор не уточняет, какой эпизод или эпизоды он имеет в виду, но правильно замечает общую тенденцию.

Ведь закладывая «ведьме» дощечку с железной полоской, герой одновременно закладывал черту свою душу. Отсюда запоздалый страх Раскольникова перед распиской в получении даже законных денег. Ведь все такие «расписки» вносятся в конце концов в одну и ту же «книгу» — книгу собственной его судьбы и жизни. Ср.: « — По мне что же-с. Вот только бы насчет расписочки следовало бы-с.

— Нацарапает! Что у вас, книга, что ль?

— Книга-с, вот-с.

— Давайте сюда <...>

— Не надо, — сказал Раскольников, отстраняя перо.

— Чего это не надо?

— Не стану подписывать.

— Фу, черт, да как же без расписки-то?

— Не надо... денег...

— Это денег-то не надо! Ну, это, брат, врешь, я свидетель!» (6, 94).

Действительно, Разумихин может подтвердить, что Раскольникову очень и очень нужны были деньги. И хотя за деньгами Раскольников к Разумихину уже «после *того*» пришел (6, 87—89), но отправился он к нему с той же целью еще до *этого*: «Гм <...> к Разумихину я пойду, это конечно... но — не теперь... Я к нему... на другой день, после *того* пойду, когда уже *то* будет кончено и когда всё по-новому пойдет» (6, 44—45). За деньги же и вещи, которые Раскольников взял не у Разумихина, а у «ведьмы», герой, сам того не ведая, черту уже расписался — чужим и собственным потом, чужой и собственной кровью. Ср.: « — Да чтой-то вы какой бледный? Вот и руки дрожат! Искупался, что ль, батюшка?» (6, 62). И затем: «...все эти мучения до того его обессилили, что он едва двигался. Пот шел из него каплями; шея была вся смочена. „Ишь нарезался!“ — крикнул кто-то ему, когда он вышел на канаву» (6, 70). Что же касается договора с дьяволом, скреплявшегося этой распиской, то он был составлен раньше — во время мечтаний и бреда героя в углу, во время его арифметических выкладок и расчетов, оправдывавших безбрежные притязания на величие, а вместе с ними — грех и преступление. Эти выкладки и расчеты Раскольникову кажутся безупречными: «...весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» (6, 58). Между тем «весь анализ» был произведен в помрачении ума, в дьявольском наваждении. Ср. ранее: «„Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!“ <...> Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). И затем:

« — О, молчите, молчите! — вскрикнула Соня <...> — От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..

— Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» (6, 321). Ср.: «Все бесы покушаются сначала помрачить наш ум, а потом уже внушают то, что хотят; ибо если ум не смежит очей своих, то сокровище наше

не будет похищено...».³ Ср. также: «Змию же лукавому, разнообразные устрояющему против нас козни с помощью наших страстей, преобразующемуся в Ангела света и вещи преобразующему в то, чем они не суть, показуя тьму светом и горькое сладким, не внимайте». И далее: «...посмотри (...) каково тщание и рачение у диавола; как он, *яко лев рыкая ходит, иский кого поглотити* (1 Петр. 5:8), кого схватить, как ловитву, отчасти или всецело. Ибо он, когда ухватит кого отчасти, не довольствуется тем, но все простирается на худшее, пока не причинит смерти греховной, — именно: во-первых, покушается он сделать, чтоб мы приняли прилог, потом, чтоб в сердце замыслили что-либо худое; осквернив же и заразив таким образом душу, он соблазняет ее выступить из пределов естества и делает ее безумною (...) и слепую, стремящуюся к недолжному: вместо света ко тьме, вместо сладости к горести, вместо жизни к смерти».⁴ Существует четыре ступени греха, постепенно овладевающего сердцем и мыслью человека: «...помышлять о грехе, соглашаться с помышлением, выражать словом греховное помышление; четвертое же — исполнять это помышление делом. В последнем случае уже не отвращается гнев Божий».⁵

Именно потому, что черт уже владел достаточно надежной распиской и закладом, он и мог себе позволить отчасти добровольно, отчасти вынужденно (поскольку не его позвал Раскольников в тяжелую минуту, ср.: «Господи, что же делать!») отлучиться, чтобы вслед за этой минутной отлучкой тотчас пуститься с героем в «новую жизнь». Ср.: «„Что, неужели уж начинается, неужели это уж казнь наступает? Вон, вон, так и есть!“ Действительно, обрезки бахромы, которую он срезал с панталон, так и валялись на полу, среди комнаты, чтобы первый увидел! „Да что же это со мною!“ — вскричал он опять как потерянный» (6, 72), и затем, когда Раскольников уже «схоронил концы» и тщательно уничтожил все «улики»: «А черт возьми это всё! — подумал он вдруг в припадке неистощимой злобы. — Ну началось, так и началось, черт с ней и с новой жизнью!» (6, 86). И, уж конечно, он с ней, с этой «новой жизнью», потому что ради нее черт герою так и «подслуживался» (6, 53).

Позднее Раскольников говорит Соне: «Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил (на преступление, на «общее

³ Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. 7-е изд. Сергиев Посад, 1908. С. 129.

⁴ Св. отца нашего Феодора Студита Подвижнические монахам наставления // Добротолюбие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 4. С. 409, 414; ср., 512—513.

⁵ Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). 3-е изд. СПб., 1891. Ч. 1. С. 369. Эти четыре ступени обнимают более дробное деление нарастающей силы греховного состояния, обычно встречающееся в православной аскетике. См., например: Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица... С. 125. В любом случае греховное помышление предшествует делу. Ср.: «Не злоупотребляй мыслями, чтоб по необходимости не злоупотребить и вещами: ибо если прежде не согрешишь мысленно, то никогда не согрешишь делом» (Св. Максим Исповедник // Добротолюбие. Т. 3. С. 191). Соображение о том, что теория Раскольникова, ведущая его к злодейству, и является главным его преступлением, была высказана одним из ранних критиков романа. — А. М. Бухаревым. См. об этом: *Дмитриев А. П.* А. М. Бухарев (архимандрит Феодор) как литературный критик // *Христианство и русская литература*: Сб. 2. СПб., 1996. С. 191.

дело». — В. В.), а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе?» (6, 322). Вопрос о том, почему он пришел к Соне, не так прост, как герой думает. Но то, что черт над ним посмеялся, — это точно.

Поманив мечтой быстрого и легкого достатка, черт обратил в ничто, в совершенный хлам тот «капитал», который Раскольников добывал с такой мукой.⁶ Ср.: «— А тебе бы сразу весь капитал?

Он странно посмотрел на нее (Настасью. — В. В.).

— Да, весь капитал, — твердо отвечал он помолчав.

— Ну, ты помаленьку, а то испужаешь; страшно уж очинна» (6, 27). И затем: «...Что у те в руках-то?

Он взглянул: в правой руке у него отрезанные куски бахромы, носок и лоскутья вырванного кармана. Так и спал с ними. Потом уже, размышляя об этом, вспоминал он, что, и полупросыпаясь в жару, крепко-накрепко стискивал всё это в руке и так опять засыпал.

— Ишь лохмотьев каких набрал и спит с ними, ровно с кладом... — И Настасья закатилась своим болезненно-нервическим смехом. Мигом сунул он всё под шинель и пристально впился в нее глазами» (6, 73). И еще: «— Бредил я что-нибудь?

— Еще бы! Себе не принадлежали-с.

— О чем я бредил? (...)

— Эх ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано. А вот о бульдоге каком-то, да о сережках, да о цепочках каких-то, да о Крестовском острове (...) много было говорено. Да кроме того, собственным вашим носком очень даже интересоваться изволили, очень! Жалобились: подайте, дескать, да и только. Заметов сам по всем углам твои носки разыскивал и собственными, вымытыми в духах, ручками, с перстнями, вам эту дрянь подавал. Тогда только и успокоились, и целые сутки в руках эту дрянь продержали; вырвать нельзя было (...). А то еще бахромы на панталоны просил, да ведь как слезно! Мы уж допытывались: какая там еще бахрома? Да ничего разобрать нельзя было...» (6, 98—99).

Черт не просто обобрал героя до бахромы и нитки. Он ограбил его более капитально, отняв жизнь, не имевшую в глазах Раскольникова до поры до времени особой цены, а потом обернувшуюся величайшим богатством даже на «аршине пространства» (6, 123, 132, 147, 327), и покусившись на его душу. «Таково-то коварство дьявола: доверившихся ему он выводит за пределы, положенные для нас Богом, как будто бы мы могли иметь гораздо более (...) А обольстив нас такими надеждами и лишив благодати Божией, он не только ничего более не сообщает нам (...) но и не допускает возвратиться в прежние пределы, в которых

⁶ Это трансформация фольклорного мотива: богатство, получаемое с помощью нечистой силы, превращается в рухлядь, навоз, рассыпается прахом, исчезает (ср., например, у Гоголя «Заколдованное место»). В сущности так же обстоит дело и в христианских понятиях, с той разницей, что здесь любое богатство (материальной природы) — пепел и прах, оно не заслуживает заботы.

мы были безопасны, а всюду заставляет нас блуждать и нигде не дает остановиться. Таким образом он и первозданного человека довел до изгнания из рая. Наделив его надеждою большего ведения и почести, диавол лишил его и того, чем он прежде спокойно пользовался. Человек не только не сделался равным Богу, как обещал ему диавол, но и подпал под иго смерти...»⁷ Примерно в таком положении оказался Раскольников, когда он сделал свое и не свое «дело» и убил как других, так и себя.

В соответствии с логикой этого положения герой уже никак не может оставаться вполне живым. Он «помертвел» после первого же убийства (хотя с самого начала, т. е. еще до преступления, но, конечно, в связи с ним он был не очень здоров⁸): «Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих, как мертвый» (6, 64). И второе убийство, разумеется, не могло его оживить: «„Не скользнуть ли разве в подворотню какую-нибудь и переждать где-нибудь на незнакомой лестнице? Нет, беда! А не забросить ли куда топор? Не взять ли извозчика? Беда! беда!“ Наконец вот и переулоч; он поворотил в него полумертвый...» (6, 69—70). После нескольких часов, проведенных в бреде, лихорадочном (и не только лихорадочном) жару и ознобе (6, 71, 73), Раскольников решил «выйти куда-нибудь и <...> выбросить <...> сейчас, сию минуту, не медля!...» все запятнанное кровью тряпье, но «опять оледенил его нестерпимый озноб <...> Он порывался с дивана несколько раз, хотел было встать, но уже не мог. Окончательно разбудил его сильный стук в двери.

— Да отвори, жив аль нет? И все-то он дрыхнет! — кричала Настасья, стуча кулаком в дверь, — целые дни-то деньские, как пес, дрыхнет! <...>

— А може, и дома нет! — проговорил мужской голос.

„Ба! это голос дворника... Что ему надо?“» (6, 72).

Сцена явно переключается с той, что происходила у старухиной двери, словно дворник, за которым отправился Пестряков, а потом Кох («...пойдемте-ка за дворником; пусть он их сам разбудит» — 6, 68), наконец явился. И хотя, как правильно говорит Настасья, Раскольников вообще целыми днями спит, на этот раз, впервые запершись в своей камерке на крюк, он спит иначе — он спит, как мертвый. Поэтому на вопрос Настасьи он не мог бы сказать ни да, ни нет, точно так

⁷ Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого, архиепископа Константинопольского Избранные творения. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М., 1993. Т. 1. С. 55.

⁸ И. Ф. Анненский пишет: «...наказание в романе чуть что не опережает преступление» (Анненский И. Вторая книга отражений. С. 191). Если с болезнью героя увязывать представление о наказании (а так здесь и следует сделать), то наказание действительно начинается до преступления (факта убийства) и именно — с греховной мысли о его дозволенности. Раньше, чем И. Ф. Анненский, и с большей определенностью, чем он, сходную идею высказал А. М. Бухарев, по мнению которого, само злодеяние Раскольникова, будучи прямым результатом преступной теории, — в известном смысле «казнь» за нее. См.: Дмитриев А. П. А. М. Бухарев (архимандрит Феодор) как литературный критик. С. 192. К этой же мысли с другой стороны пришел Синья Кори в докладе «Смерть в сюжетном построении романа „Идиот“», прочитанном в мае 1996 г. в Старой Руссе и публикуемом в наст. издании («Можно сказать, что для Раскольникова убийство есть смертная казнь, преступление есть наказание». С. 136). Ср. также: *Кожин* В. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 175—176.

же как не мог бы с полной уверенностью отвергнуть предположение дворника. Герой жив и нет. Он дома и не дома.

Мотив *ни живой, ни мертвый*, точнее — *еще живой и уже мертвый*, отмечает грань, с которой начинается для Раскольникова «новая жизнь». Она выражается в том, что герой теперь находится одновременно и на этом, и на том свете. Позволив себе переступить известную черту, Раскольников неожиданно для себя шагнул гораздо дальше, чем ему бы хотелось, и ступил за пределы живого мира.⁹ Вот главное следствие его «дела», не предусмотренное никаким расчетом. А между тем здесь нет ничего удивительного: если начало наших действий и сами действия в нашей воле (так, Раскольников мог соглашаться и не соглашаться с греховной мыслью, действовать в соответствии с ней и не действовать), то их результаты от нас не зависят. Ср. сказанное преп. Максимом Исповедником: «Все наши добрые и дурные дела зависят от нашего произволения; не в нашей же власти — наказания и бедствия, случающиеся с нами, а равно и противоположное им».¹⁰

Причастность иному миру резко выделяет героя из среды живых людей. Отсюда ледяной, нездешний холод, который охватывает Раскольникова сразу после убийства и который позднее вновь и вновь подступает к нему. Отсюда безразличие и пустота, «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения», вдруг сказавшиеся его душе: «Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы (...) С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. Не то чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всю силу ощущения, что не только с чувствительными экспансивностями, как давеча, но даже с чем бы то ни было ему уже нельзя более обращаться к этим людям, в квартальной конторе, и будь это всё его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним (...) он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения» (6, 81—82). Конечно, Раскольников и раньше был одинок: «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем желчь и конвульсии» (6, 25—26). Но тогдашнее одиночество было вполне добровольным; при желании Раскольников мог выйти из него без особых усилий (6, 11). Однако то «мучительнейшее ощущение» глубокого отчуждения от всех и каждого, которое он испытал в квартальной конторе (6, 82), уже не в его власти. Оно и в дальнейшем преследует героя. Первая же попытка обратиться к доброму, умному

⁹ На то, что главный герой «Преступления и наказания» принадлежит «мертвой жизни», обратил особое внимание Кэньносукэ Накамура. Он толкует это наблюдение в плане характеристики своеобразного душевного строя и мировосприятия Достоевского (как их исследователь понимает). См.: *Накамура К.* Две концепции жизни в романе «Преступление и наказание» (Ощущение жизни и смерти в творчестве Достоевского) // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 1. Ч. 1. СПб., 1993. С. 89—120.

¹⁰ См.: *Житие преподобного Максима Исповедника // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского.* М., 1904. Кн. 5 (январь), ч. 2. С. 215.

и отзывчивому человеку, ни для кого другого не составившая бы никакого труда, для Раскольникова кончается провалом: «Подымаясь к Разумихину, он не подумал о том, что с ним, стало быть, лицом к лицу сойтись должен. Теперь же, в одно мгновение, догадался он, уже на опыте, что всего менее расположен, в эту минуту (а затем выясняется, что и не только в эту; ср.: 6, 99, 101, 102, 119, 120 и др. — В. В.), сходитьсь лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете» (6, 88). Между тем видеть лицо другого — утешение даже и в адской муке: «Авва Макарий рассказывал: однажды, проходя пустыней, я нашел череп какого-то мертвеца, валявшийся на земле. Когда ударил я череп пальмовой палкой, он что-то проговорил мне. Я спросил его: кто ты? Череп отвечал мне: я был главным жрецом идолов и язычников, которые жили в этом месте, — а ты Макарий духоносец. Когда ты, сжалившись о страждущих в мучении, начнешь молиться о них, они чувствуют некоторую отраду. Старец спросил его: какая это отрада и какое мучение?». Тот «говорит ему: на сколько небо отстоит от земли, на столько под нами огня, и мы от ног до головы стоим среди огня. Нельзя никому из нас видеть другого лицом к лицу. У нас лицо одного обращено к спине другого. Но когда ты помолишься о нас, то каждый несколько видит лицо другого. Вот в чем наша отрада».¹¹ Она возникает на почве сродства, известной общности, соединяющей тех, кто томится в адской муке. Но, с другой стороны, известное сродство и общность безусловно соединяют и живых людей. И если Раскольников не находит утешения в том, чтобы видеть другого или других, и не расположен «сходитьсь лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете», это значит, что он и в самом деле слишком далек от этого света и тех, кто в нем. Герой едва слышит их или совсем не слышит, едва отвечает им или совсем не отвечает, словно он онемел и оглох, словно родной и живой язык внезапно стал ему чужим: «Раскольников молча взял немецкие листки статьи, взял три рубля и, не сказав ни слова, вышел. Разумихин с удивлением поглядел ему вслед. Но (...) Раскольников вдруг воротился (...) и, положив на стол и немецкие листы, и три рубля, опять-таки ни слова не говоря, пошел вон.

— Да у тебя белая горячка, что ль! — заревел взбесившийся наконец Разумихин. — (...) Зачем же ты приходил после этого, черт?

— Не надо... переводов... — пробормотал Раскольников, уже спускаясь с лестницы.

— Так какого же тебе черта надо? — закричал сверху Разумихин. Тот молча продолжал спускаться.

— Эй, ты! Где ты живешь?

Ответа не последовало.

— Ну так чер-р-рт с тобой!..».

Как видим, Раскольников здесь нем. И не только нем, но и глух. Ср. продолжение: «На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться (...) Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер

¹¹ Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 111.

раза три или четыре ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (...) злобно заскрежетал и защелкал зубами» (6, 89). Именно тут, на мосту, он вспомнил обычное свое впечатление от окружавшей его «великолепной панорамы». «Дух немой и глухой», которым веяло всегда на него от этой «пышной картины» (6, 90), был уже с ним и в нем, где бы герой теперь ни жил, вернее — где бы он теперь ни обретался:¹² «Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде (...) В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его... Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный (тот самый, который ему только что подали «ради Христа». — В. В.). Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду (...) Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (6, 90). Герой уже сознательно (но опять-таки не без пособничества нечистой силы, у которой «всё старание о том, чтобы ввергнуть тебя в безнадежность, как скоро падешь»¹³) обрезает концы, связывающие его с людьми и прежней жизнью, и вместе с двугривенным хоронит их в воду. Это не значит, однако, что ему действительно дается их похоронить.

Парадоксальным образом выходит так, что чем ближе герою мир мертвых, тем более чужим и мертвым кажется ему мир живых: «Народ расходился, полицейские возились еще с утопленницей, кто-то крикнул про контору... Раскольников смотрел на всё с странным ощущением равнодушия и безучастия (...) Сердце его было пусто и глухо» (6, 132). И далее: «„Так идти, что ли, или нет“ (в контору, чтобы на себя донести. — В. В.), — думал Раскольников, остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничто не отозвалось ниоткуда; всё было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6, 135). «Мертво» потому, что мертв он сам. Отсюда в дальнейшем мотив воскресения (см., например: 6, 239, 322). Отсюда недоумение и страх, которые Раскольников теперь у других вызывает (см., например: 6, 169, 170, 173, 176 и др.). Отсюда забывчивость и видимая несообразность его слов и поступков (сквозной мотив его безумия, «помешанности»), которую с тяжелым чувством замечают люди, как только они сталкиваются с героем, почти потерявшим с ними всякую связь: « — Ты и теперь ее любишь! (речь идет о дочери хозяйки. — В. В.) — проговорила растроганная Пульхерия Александровна.

¹² Ср. евангельский рассказ об исцелении бесноватого: «Иисус (...) запретил духу нечистому, сказав ему: дух немый и глухий! Я повелеваю тебе, выйди из него и впредь не входи в него» (Мк. 9:25). Ср. также мотив злобного скрежета и шелканья зубов: скрежешут и шелкают зубами либо бесы, либо грешники, находящиеся в их власти.

¹³ Св. Ефрем Сирийнин. Уроки о покаянии // Добротолюбие. Т. 2. С. 348.

— Ее-то? Теперь? Ах да... вы про нее! Нет. Это всё теперь точно на том свете... и так давно. Да и всё-то кругом точно не здесь делается (...) Вот и вас... точно из-за тысячи верст на вас смотрю!..» (6, 178). Вслед за этими признаниями «каморка» героя (она же — «шкаф», «клетушка», «сундук», «морская каюта» — 6, 5, 25, 35, 45, 93, 111) впервые именуется «гробом»: «— Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, — сказала вдруг Пульхерия Александровна, прерывая тягостное молчание (...)

— Квартира? — отвечал он рассеянно. — Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал... А если б вы знали, однако, какую вы странную мысль сейчас сказали, маменька, — прибавил он вдруг, странно усмехнувшись» (6, 178). Уподобление, сделанное матерью, для героя имеет слишком прямой и горький смысл (ср. далее: 6, 183).

В этом «гробу», в этой «морской каюте» Раскольников и «вояжирует». И тогда, когда он там лежит (покоится), и тогда, когда он оттуда выходит и «куролесит» (6, 194, 373). Ведь и наяву он продолжает спать. Ср. слова Разумихина: «Не беспокойтесь, пожалуйста, это он только так... опять вояжирует. С ним, впрочем, это и наяву бывает...» (6, 94), и затем слова Свидригайлова: «Очень уж вы себя выдаете, Родион Романыч (...) Вы выходите из дому — еще держите голову прямо. С двадцати шагов вы уже ее опускаете, руки складываете назад. Вы смотрите и, очевидно, ни пред собою, ни по бокам уже ничего не видите. Наконец, начинаете шевелить губами и разговаривать сами с собой (...) наконец, останавливаетесь среди дороги надолго. Это очень нехорошо-с. Может быть, вас кое-кто и замечает, кроме меня, а уж это невыгодно» (6, 357). «Невыгодно» потому, что Раскольников чересчур явно «выдает» себя в своем особом качестве — в качестве человека «не от мира сего», ср. далее впечатление Дунечки (6, 374).

«— А вы знаете, что за мною следят? — спросил Раскольников, пытливо на него взглядывая.

— Нет, ничего не знаю (...)

— Ну так и оставим меня в покое, — нахмурившись, пробормотал Раскольников.

— Хорошо, оставим вас в покое» (6, 357).

Лихорадочно действуя или оставаясь в мертвом покое (ср.: «А теперь я вижу, что ничего мне не надо (...) совсем ничего... ничьих услуг и участия... Я сам... один... Ну и довольно! Оставьте меня в покое!»; и затем о старухе: «Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой!» — 6, 88, 147), Раскольников «вояжирует» в том направлении, в каком раньше его двинулся, а потом и скрылся Свидригайлов (ср. его «вояж» в «Америку» — 6, 222, 224, 237, 384—386, 394), — в направлении того света и на том свете. Подчеркнем характерный в этом отношении мотив «Америки», который, до того как прозвучать в устах Свидригайлова, появляется сначала в размышлениях Раскольникова: «Что ж это? Бред ли это всё со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? (...) Я возьму деньги и уйду, и другую квартиру найму, они не сыщут!..

⟨...⟩ Найдут! ⟨...⟩ Лучше совсем бежать... далеко... в Америку...» (6, 99—100). Ср. позднее совет Свидригайлова: «...уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время» (6, 373). К тому моменту, когда Свидригайлов предлагает Раскольникову бежать в Америку, молодой человек успел далеко захватить в указанную сторону. Ведь Америка здесь значит, между прочим: «новый свет», т. е. в данном случае иной и тот свет в сравнении с прежним и этим. Туда нельзя опоздать (ср.: «Может, есть еще время»), так как даже если человек задержался тут, на этом свете, из этого не следует, что он припозднился там. Переступая порог смерти, человек переступает порог вечности. Он засыпает сном, который, как всякий сон, не знает обычного счета времени: «Иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит; в другой раз — что всё тот же день идет» (6, 92; ср. также: 335—336). Далее: «— А, не спишь, ну вот и я! ⟨...⟩

— Который час? — спросил Раскольников, тревожно озираясь.

— Да лихо, брат, поспал: вечер на дворе, часов шесть будет ⟨...⟩

— Господи! Что ж это я!..

— А чего такого? На здоровье! Куда спешишь? На свидание, что ли? Всё время теперь наше» (6, 100). И затем слова Порфирия Раскольникову: «— Да-да-да! Не беспокойтесь! Время терпит, время терпит-с...» (6, 255). И еще: «Господи! Да что вы это! ⟨...⟩ да не беспокойтесь, пожалуйста ⟨...⟩ время терпит, время терпит-с...» (6, 257).

«Время терпит» тогда, когда его нет, когда оно остановилось.

Сны, мучающие Раскольникова в его смертном сне и связанные с «хождением души по мытарствам», даны в логике указанного общего положения: герой жив и мертв, он находится на этом и на том свете. Но «хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» — предмет особой статьи.

С. КОРИ

СМЕРТЬ В СЮЖЕТНОМ ПОСТРОЕНИИ РОМАНА «ИДИОТ»

1

Меня интересуют три предмета из мира «Идиота». Первым является гильотина, о которой рассказывает Мышкин. Вторым — чудовище вроде скорпиона, которое снится Ипполиту и, по его описанию, имеет вид трезубца: «Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца» (8, 323).

Третий предмет, интересующий меня, — это нож, которым Рогожин покушается на Мышкина и убивает Настасью Филипповну. Гильотина, трезубец и нож. Возможно ли прочесть какой-нибудь смысл в этом сочетании образов? Этот вопрос служит отправной точкой настоящей работы.

2

Вначале обратим внимание на значение смерти для Ипполита. Ипполит страдает чахоткой. Его ждет смерть, и он чувствует себя приговоренным к смерти. По мысли Ипполита, смерть лишает человека смысла жизни. Эту мысль Ипполит объясняет на примере картины Гольбейна «Christus im Grabe»: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бесмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» (8, 339).

Тот факт, что копия этой картины висит в доме Рогожина, показывает, что образ Рогожина глубоко связан с «темной, наглой и бессмысленно-вечной силой». Об этой связи свидетельствует следующий факт. Однажды перед Ипполитом появилась та «темная» сила в виде тарантула, и сразу после этого Ипполиту показалось, что он видит, как Рогожин входит в его комнату, молча сидит и уходит: «Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всеильное существо, и смеялся над моим негодованием. В моей комнате, пред образом, всегда зажигают на ночь лампадку, — свет тусклый и ничтожный, но, однако ж, разглядеть всё можно, а под лампадкой даже можно читать. Я думаю, что был уже час первый в начале; я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин» (8, 340).

Это привидение Рогожина заставило Ипполита решиться совершить самоубийство как протест против «темной» силы: «Вот этот особенный случай, который я так подробно описал (появление привидения Рогожина. — С. К.), и был причиной, что я совершенно „решился“. Окончательному решению способствовала, стало быть, не логика, не логическое убеждение, а отвращение. Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы. Это привидение меня унизило. Я не в силах подчиняться темной силе, принимающей вид тарантула» (8, 341).

Это показывает, что для Ипполита Рогожин, как и тарантул, воплощает «темную» силу, приносящую смерть.

Однако смертоносная сила Рогожина появляется не только в виде Ипполита. Она действует в сюжете романа и приводит к тому, что Рогожин покушается на жизнь Мышкина и лишает Настасью Филипповну жизни. Показательно, что убийство Настасьи Филипповны совершается именно в том доме Рогожина, где висит картина, изображающая мертвого Христа. Таким образом, в «Идиоте» смерть олицетворена в Рогожине, и через него участвует в развитии сюжета романа.

3

Если говорить о роли смерти в сюжете, то следует назвать еще другое произведение Достоевского — «Униженные и оскорбленные». Этот роман начинается изображением смерти старика Смита и кончается смертью его внучки Нелли. Виновником страданий и смерти этих и других персонажей в романе является князь Валковский.

Отношение Валковского к Нелли соответствует отношению Тоцкого к Настасье Филипповне в «Идиоте». Но последнее играет только роль введения к действию романа. В ходе событий романа это отношение сменяется отношением Рогожина к Настасье Филипповне. Между Валковским, Тоцким и Рогожиным есть одна общая черта: всеми ими

владеет страсть, чувственное влечение. Движимые страстью, они причиняют людям страдания и в конце приводят их к смерти.

Обратим внимание еще на один персонаж, движимый страстью и приводящий людей к смерти. Это Свидригайлов из «Преступления и наказания». Свидригайлов видит привидение своей покойной жены. В его понимании, привидения — это «клочки и отрывки других миров, их начало» (6, 221). Понятие «другие миры» Свидригайлов выражает и иначе: «будущая жизнь» и «вечность».¹ Но надо заметить, что «вечность» представляется Свидригайлову не только как мир привидений, но и как помещение, населенное пауками: «Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (6, 221).

Общеизвестно, что в творчестве Достоевского часто повторяется образ паука. Этот образ особенно ярко представлен в статье «Ответ „Русскому вестнику“», где Достоевский характеризовал Клеопатру из «Египетских ночей» Пушкина. Последняя импровизация из «Египетских ночей» изображает, как Клеопатра предлагает мужчинам «страстный торг», т. е. покупку ее ночи ценой жизни. Согласно Достоевскому, здесь изображено общество перед распадом. «Клеопатра — представительница этого общества (...) и перед ней маркиз де Сад, может быть, показался бы ребенком (...) это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки» (19, 136).

Говоря о «вечности» и пауках, Свидригайлов не упоминает о Клеопатре. Но немного ранее, когда он объясняет непреодолимое желание мужчин хлестать женщин, вызывающих у них сильное влечение, он касается случая с публичным чтением Е. Э. Толмачевой пушкинских стихов о Клеопатре. Свидригайлов неожиданно произносит такие слова: «Черные-то глаза! О, где ты золотое время нашей юности!» (6, 216). Здесь «черные-то глаза» указывают, видимо, на глаза Толмачевой. Но глаза у всех женщин, которые вызвали у Свидригайлова страсть, были черные. Если Клеопатра, стихи о которой читала Толмачева, является для Достоевского символом страсти, то в словах Свидригайлова «черные-то глаза» можно увидеть образ Клеопатры.

¹ Стоит обратить внимание на то, что и для Ипполита привидение является началом «вечности». «...мне всегда казалось, еще когда я был мальчиком, и даже теперь, то есть недавно, что если я увижу хоть раз привидение, то тут же на месте умру, даже несмотря на то что я ни в какие привидения не верю» (8, 340). В сцене появления призрака перед Свидригайловым заметны отзвуки сцены видения Германном покойной графини из «Пиковой дамы» Пушкина (см.: *Альтман М. С.* Достоевский: По векам имен. Саратов, 1975. С. 47—55). В видении Ипполита тоже наблюдаются отзвуки видения Германна. В «Идиоте» описание привидения начинается так: «...вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин» (8, 340), а в «Пиковой даме»: «Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.. В 16 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 247). Надо отметить и то, что в «Идиоте» Ипполита сильно занимал белый цвет привидения Рогожина: «...почему Рогожин, который давеча был в домашнем шлафроке и в туфлях, теперь во фраке, в белом жилете и в белом галстуке?» (8, 341). Этот намек на «Пиковую даму» служит еще одним свидетельством того, что Рогожин воплощает смерть.

Об этом свидетельствуют и последующие слова Свидригайлова: «О, где ты золотое время нашей юности!». Эти слова напоминают предсмертную элегию Ленского из «Евгения Онегина», которая начинается: «Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?..» (Гл. 6, строфа XXI).² Сходные слова произносит в «Униженных и оскорбленных» князь Валковский: «...в златые дни моей юности» (3, 360—361). С этих слов Валковский начинает рассказ о своих любовных историях. Одна из его любовниц была «сладострастна до того, что сам маркиз де Сад мог бы у ней поучиться» (3, 364). Связь этой женщины с Клеопатрой очевидна. Знаменательно, что время писания этого романа совпадает с временем создания статьи о Клеопатре (роман «Униженные и оскорбленные» был помещен в № 1—7 «Времени» за 1861 г., а статья «Ответ „Русскому вестнику“» — в № 5 «Времени» за 1861 г.). Показательно, что в романе перед рассказом о «златых днях» Валковский сравнивается с пауком: «Он производил на меня впечатление какого-то гада, какого-то огромного паука, которого мне ужасно хотелось раздавить» (3, 358).

Интересно и то, что перед началом рассказа Валковский говорит, что ему доставляет большое наслаждение показать язык «какому-нибудь вечно юному Шиллеру» (3, 360). Над людьми шиллеровского типа издевается и Свидригайлов: «Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то!» (6, 371), — бросает он Раскольникову, который перед этим назвал его «развратным, низким, сладострастным человеком».

Надо заметить, что пушкинский стих «Весны моей златые дни?..» заимствован из стихотворения Шиллера «Die Ideale»: «O! meines Lebens goldne Zeit...».³ Из всех этих фактов очевидно, что и Свидригайлов, и Валковский насмеваются над идеалистами шиллеровского типа и утверждают, что человек обречен на зверскую жизнь, жизнь страсти, олицетворением которой является Клеопатра. Таким образом, у Свидригайлова и Валковского символом страсти как бы является Клеопатра, которую Достоевский уподобил паучине.

Но не надо забывать, что образ паука у Свидригайлова символизирует не здешнюю, а потустороннюю жизнь, «вечность». Стоит вспомнить, что и в «Египетских ночах» любовники Клеопатры идут на смерть, предавшись наслаждению. Тут вершина жизни — смерть. В понимании Достоевского страсть есть проявление склонности человека к растрате жизни, своей и чужой, и страсть по существу стремится к смерти. И эта сущность страсти выражена Достоевским в образах Клеопатры и паука.

Эти обстоятельства нашли отражение и в «Идиоте». В сцене свадьбы Мышкина и Настасьи Филипповны один из присутствующих произносит слова из «Египетских ночей»: «Ценою жизни ночь мою!..» (8, 492). И здесь тоже встречается упоминание о черных глазах: «...большие

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 125.

³ Ленский перед написанием элегии читал Шиллера: «При свечке, Шиллера открыл» (Гл. 6, строфа XX). Ср. также описание Ленского после сочинения элегии: «На модном слове идеал / Тихонько Ленский задремал» (Гл. 6, строфа XXIII). Об отзвуках Шиллера в элегии Ленского см.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 674—679.

черные глаза ее (Настасья Филипповны. — С. К.) сверкали на толпу как раскаленные угли» (8, 493). В этот момент появляется Рогожин, и Настасья Филипповна убегает с ним со свадьбы. У Рогожина, как и Валковского и Свидригайлова, мелькает фигура Клеопатры как символ страсти-смерти.

4

В сюжете «Идиота», кроме страсти Рогожина, есть еще одно явление, связанное со смертью. Это эпилепсия Мышкина. Припадок эпилепсии происходит с князем именно в тот момент, когда Рогожин покушается на него. Какое же отношение имеет эпилепсия Мышкина к страсти Рогожина?

Ответ на этот вопрос можно найти опять же в «Египетских ночах». Чем вызвано увлечение Достоевского «Египетскими ночами»? Ответ — в эпилептической структуре этого пушкинского произведения.

Во-первых, сюжет «Египетских ночей» построен так, что все события повести направлены к последнему моменту, по мере приближения к которому повышается напряженность. Такой ход сюжета аналогичен психическому процессу эпилептика перед припадком, описанным Достоевским.

Во-вторых, как построен этот последний момент в «Египетских ночах»? В этот момент мужчины получают от Клеопатры смерть в возмещение удовлетворения страсти:

Клянусь — до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утомлю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утолю.
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливецов отпадет.⁴

Структура последнего момента в «Египетских ночах» (смерть как плата за наслаждение) совпадает с той структурой, которую З. Фрейд нашел в эпилепсии Достоевского: припадок как самонаказание за желание. В статье «Достоевский и отцеубийство» Фрейд пишет: «...ранний симптом „приступов смерти“ можно понимать как допущенное Сверх-Я в качестве наказания отождествления Я с отцом. Ты захотел убить отца, дабы самому стать отцом. Теперь ты — отец, но мертвый отец; обычный механизм истерических симптомов. И при этом: теперь отец убивает тебя. Симптом смерти является для Я удовлетворением с помощью фантазии мужского желания и одновременно мазохистским удовлетворением. (...) Припадки Достоевского принимают теперь эпилепсический характер, конечно, они все еще означают кару за ото-

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 275—276.

ждествление с отцом, но стали столь же ужасны, как и страшная смерть самого отца. (...) Примечательно одно: в ауре припадка переживается миг высшего блаженства, который, по всей вероятности, закрепляет чувства триумфа и избавления при известии о смерти, после чего немедленно следует особенно жестокое наказание. Такую последовательность триумфа и траура, пиршества и скорби мы уже обнаружили в древнейшей орде у братьев, убивших отца, и находим его повторение в церемонии тотемистической трапезы».⁵

В «Идиоте» переживание Мышкиным эпилепсии описано как моментальное озарение души и последующее наступление совершенного мрака: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось пред ним: необычайный *внутренний* свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакою силой он не мог бы остановить. Затем сознание его утасло мгновенно, и наступил полный мрак» (8, 195).

Здесь видна та же структура: вершина жизни и последующая смерть. Интересно и то, что исторический взгляд Достоевского на время Клеопатры имеет ту же структуру: верх наслаждения людей и распад всего общества. «Египетские ночи» увлекли Достоевского именно эпилептической структурой своего сюжета.

5

Если в душе эпилептика при припадке на смену свету приходит полный мрак, то эпилептик в каждом припадке испытывает наступление смерти. Раз так, то логично, что именно Мышкин, эпилептик, рассказывает о жестокости гильотины и вообще смертной казни. Совпадение момента нападения Рогожина на Мышкина и момента припадка эпилепсии Мышкина — это не что иное, как синхронность убийства и смертной казни.

При осмыслении этой синхронности поможет анализ психологии Раскольникова до убийства. Раскольников замышляет убийство, но он боится осуществления этого замысла: «Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно» (6, 6). В сознании Раскольникова убийство совершается не по его собственной воле, а под влиянием какой-то неотразимой силы: «Последний же день, так нечаянно наступивший и всё разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественно силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58).

Сходную ситуацию можно найти и в «Идиоте». Если ограничить анализ рамками сознания Мышкина, то покушение Рогожина происходит как результат неостановимого процесса осуществления того, что Мышкин предчувствовал: «А почему же он, князь, не подошел теперь

⁵ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 290.

к нему (к Рогожину. — С. К.) сам и повернул от него, как бы ничего не заметив, хотя глаза их и встретились. (Да, глаза их встретились! и они посмотрели друг на друга.) Ведь он же сам хотел давеча взять его за руку и пойти *туда* вместе с ним? Ведь он сам же хотел завтра идти к нему и сказать, что он был у нее? Ведь отрекся же он сам от своего демона, еще идя туда, на половине дороги, когда радость вдруг наполнила его душу? Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом *сегодняшнем* образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его демона? Нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение?..» (8, 193—194).

Таким образом, и для Раскольникова, и для Мышкина убийство является невольным осуществлением чего-то, что существовало в душе как возможность.

В «Преступлении и наказании» такое невольное осуществление возможности уподобляется смертной казни. Например, так описана психика Раскольникова, когда он случайно узнал время, подходящее для убийства: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно» (6, 52). Потом, когда он шел к старухе с целью убить ее, он размышлял: «„Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге“, — мелькнуло у него в голове, но только мелькнуло как молния; он сам поскорей погасил эту мысль... Но вот уже и близко, вот и дом, вот и ворота» (6, 60).

Последнее предложение из этой цитаты напоминает описание Мышкиным психики приговоренного до удара гильотины: «Мне кажется, он, наверно, думал дорогой: „Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!“» (8, 55).

Можно сказать, что для Раскольникова убийство есть смертная казнь, преступление есть наказание.

То же самое можно сказать и относительно «Идиота». Если считать Мышкина и Рогожина половинами одной личности, то в совпадении момента нападения Рогожина и момента припадка Мышкина можно увидеть такое же одновременное осуществление убийства и смертной казни, как у Раскольникова. Разумеется, нападение Рогожина на Мышкина кончается неудачей. Жертвой же Рогожина будет Настасья Филипповна. Но обстановка одинакова. Смерть Настасьи Филипповны означает для Мышкина его собственную смерть: ее смерть доводит Мышкина до совершенного безумия, до окончательного душевного мрака.

Можно сказать, что, когда Рогожин ударяет человека ножом, тогда в душе Мышкина опускается гильотина. Если в «Преступлении и

наказании» один Раскольников совершает убийство и подвергается смертной казни, то в «Идиоте» убийство совершается Рогожиным и смертной казни подвергается Мышкин. Раздвоение одного персонажа породило два противоположных образа: образ человека, воплощающего смерть (Рогожин), и образ человека, искупающего чужие вины (Мышкин).

6

Если сопоставить «Преступление и наказание» и «Идиота» с точки зрения сюжетного построения, то в каждом из них убийство играет решающую роль в развитии сюжета, и это убийство совершается через удар лезвием (топором или ножом). Разумеется, есть и большая разница. В «Преступлении и наказании» убийство служит исходным пунктом сюжета, а в «Идиоте» — кульминационным. Однако то, что убийство является в сюжете не введением, не фоном, а центральным событием, роднит оба романа и отличает их от предыдущих произведений Достоевского.

К тому же, как уже сказано, убийство в обоих романах происходит как невольное осуществление какой-то возможности. В начале «Преступления и наказания» этой возможностью является идея Раскольникова об убийстве, а в «Идиоте» — не идея, а энергия, приводящая людей к смерти, энергия, олицетворенная в Рогожине.

В «Преступлении и наказании» такая энергия дана Свидригайлову. Но там сюжет романа в целом направлен не к смерти, а к жизни, к возрождению. В этом заключается разница в концепции двух романов. Однако в смысле сюжетного построения между ними есть общее. В них действуют две силы: одна из них стремится осуществить какую-то возможность, другая же останавливает ее осуществление. Когда первая сила превышает другую, тогда удар лезвия наносится человеку, и смерть становится реальной. Таким образом, в двух произведениях Достоевского двигателем сюжета служит сила, реализующая смерть.

7

В «Идиоте» весь сюжет проникнут этой силой, и она олицетворена в Рогожине. Для Ипполита эта сила представляется в метафизическом плане, а для Настасьи Филипповны — в физическом. Рогожин — это смерть физическая и метафизическая.

Здесь стоит вспомнить, что та же метафизическая сила представляется Ипполиту не только в виде Рогожина, но и в виде тарантула. Если так, то чудовище вроде скорпиона, которое снится Ипполиту и имеет вид трезубца, тоже можно считать символом этой метафизической силы. Важен тот факт, что здесь смертная сила представлена в виде трезубца. Нож Рогожина есть физическая форма метафизической смертоносной силы, представленной в виде чудовища-трезубца. К этому сочетанию образов надо присоединить еще гильотину, поскольку она

символизирует неизбежную смерть для Мышкина — для того, который как другая половина Рогожина испытывает смертную казнь.

В заключение хочу еще раз коснуться влияния «Египетских ночей» на Достоевского. В «Египетских ночах» Клеопатра приказывает отсечь секирой головы тех, которые наслаждались ее любовью. Секира Клеопатры — оружие наказания за наслаждение. Один из источников образного сочетания «гильотина—трезубец—нож» можно найти в секире пушкинской Клеопатры.

Л. А. ЛЕВИНА

ДВА КНЯЗЯ

(Владимир Федорович Одоевский как прототип
Льва Николаевича Мышкина)

Вопрос о роли, которую сыграл Владимир Федорович Одоевский в жизни и творчестве Федора Михайловича Достоевского, до сих пор остается открытым, хотя в течение уже более чем 130 лет он неоднократно поднимался. Однако все попытки сопоставить эти две фигуры, как правило, исчерпываются упоминанием их в одном ряду или — максимум — простой констатацией существующей взаимосвязи. Едва ли не единственным исключением остается появившаяся свыше 20 лет назад статья Р. Г. Назирова.¹ Уже самих по себе отмеченных упоминаний и констатаций более чем достаточно для того, чтобы считать несомненным факт как личностного, так и художественного воздействия Одоевского на Достоевского, однако масштаб и характер этого влияния остаются неисследованными.

Между тем такая простейшая операция, как просмотр справочного аппарата академического собрания сочинений Достоевского, показывает, что имя Одоевского так или иначе появляется в его записях на протяжении всей жизни. Да и говорит же, наконец, о чем-нибудь тот общеизвестный факт, что в качестве эпитафии к *первому* своему произведению из всей русской литературы Достоевский выбрал именно строки Одоевского.

В данной статье я остановлюсь на одном, казалось бы, частном обстоятельстве, которое тем не менее весьма красноречиво свидетельствует о том, какое значение князь Одоевский как личность имел для Достоевского. Ни в коей мере не ставя под сомнение существующие гипотезы о возможных прототипах князя Мышкина (главным образом все, что в этом смысле говорилось о графе Г. А. Кушелеве-Безбородко), беру на себя смелость утверждать, что по крайней мере одним из его прототипов был Владимир Федорович Одоевский. Признаки сходства его с героем «Идиота» обнаруживают себя на всех уровнях: в чертах внешности, в деталях биографии, во взглядах Одоевского по самым разнообразным проблемам, переосмысленных Достоевским и преломившихся в его романе.

Что касается внешнего облика князя Одоевского, то он был чело-

¹ Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Русская литература. 1974. № 3.

веком небольшого роста, как и Мышкин, физически крайне уязвимым и болезненным, телосложения тщедушного. Правда, в отличие от блондина Мышкина, он был темноволос (скорее всего, темно-рус), однако глаза имел светлые, и, судя по портретам, к тому моменту, когда в его салоне появился Достоевский, он уже изрядно поседел и не производил впечатления человека темноволосого. Т. е. если физические данные князя Одоевского не позволяют говорить о непосредственном внешнем сходстве с ним князя Мышкина, то они и не контрастируют с портретом последнего, приведенным в романе. Здесь, по-видимому, может идти речь о сближении на уровне некоего типа внешности, которое во всяком случае оставляет возможности для дальнейшего сравнения.

Очевидные черты сходства просматриваются в биографии князя Владимира Федоровича и героя Достоевского. Как нетрудно выяснить из текста романа, князь Мышкин по материнской линии имел происхождение купеческое: в эпизоде обнаружения письма о наследстве недвусмысленно упомянута «родная и старшая сестра матери князя, дочь московского купца третьей гильдии» (8, 139). Что же касается матушки князя Одоевского, то многие биографы утверждают, что она была простолюдинкой и даже крестьянкой. Правда, М. А. Турьян (именно из ее исследования я предполагаю черпать факты биографии Одоевского) достаточно убедительно показывает, что княгиня Екатерина Алексеевна все же по происхождению была дворянкой, однако рода крайне захудалого: в московском доме ее семьи быт, судя по описанию той же Турьян, был налажен, скорее, в духе небогатого купечества, нежели дворянства: «...на Пречистенке, у бабки-прапорщицы, был между тем свой мир. Здесь вели строгий счет каждой нажитой копейке, по-старинному усердно молились, продавали и покупали дома, давали в рост деньги и водились с незнатным, но оборотистым московским людом».² Так или иначе, а в обоих семействах — как литературного героя, так и реального человека — имел место явный мезальянс.

Кстати, хотя Одоевский, в отличие от Мышкина, большого наследства никогда не получал, он тем не менее то небольшое, что унаследовал и от отца, и от родни со стороны матери, роздал, подобно герою Достоевского, удовлетворяя претензии всех, кому не лень было таковые предъявить.

Ассоциацию с князем Одоевским подкрепляет и то обстоятельство, что князь Мышкин из всех героев Достоевского (во всяком случае — такого масштаба) наиболее тесно связан с Москвой. Хотя события «Идиота» разворачиваются в Петербурге, они сконцентрированы в двух отрезках времени, относительно непродолжительных по сравнению с периодом, прошедшим от начала романа до его конца. Соответственно дважды появляется в Петербурге и герой: первый раз — проездом из Швейцарии в Москву, второй — наездом из Москвы же, которая и оказывается основным по продолжительности местом его пребывания в России.

² Турьян М. А. «Странная моя судьба...»: О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 19.

Аналогично и князь Одоевский, будучи одной из центральных фигур высшего света и интеллектуальной элиты Петербурга, тем не менее всю жизнь оставался москвичом: из Москвы он приехал в северную столицу, в Москву в конце концов и вернулся — всего лишь за несколько лет до появления «Идиота». Между прочим, в связи с переездом из Москвы в Петербург сам Владимир Федорович и его близкие тревожились из-за климата, который мог пагубно сказаться на и без того хрупком здоровье князя. Тревожились небезосновательно: петербургские зимы, особенно в первые годы, он действительно переносил достаточно тяжело. Вот и Мышкин в разговоре с дамами Епанчиными высказывает опасения относительно возможного вредного воздействия петербургского климата на свое здоровье (8, 47).

Кстати, о дамах Епанчиных. Княгиня Ольга Степановна Одоевская, урожденная Ланская, супруга Владимира Федоровича, была одной из трех сестер, состоявших с ним в дальнем родстве (точнее — в свойстве; впрочем, тут сложно определить характер и степень семейных отношений, ибо браки между представителями рода Одоевских и рода Ланских заключались неоднократно). В этой ситуации можно усмотреть аналогию с романной линией Мышкин—Аглая. В то же время некоторые обстоятельства первой встречи Одоевского с Ольгой Степановной и впечатление, которое она на него произвела, заставляют вспомнить также и линию Мышкин—Настасья Филипповна.

При первой же встрече с будущей супругой князь Одоевский был поражен тем, что лицо ее ему знакомо — оно не раз снилось ему перед каким-либо значительным событием в жизни: «Что за чудо со мною делается? Я наконец увидел наяву то существо, которое являлось ко мне во сне (...) я узнаю это существо, точно такая же уборка волос, точно то же образование лица, та же улыбка, тот же взор (...) Неужели это дело случая?». ³ Сравним: «...такою вас именно и воображал... Я вас тоже будто видел где-то — Где? Где? — Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...» (8, 90). Тут надобно напомнить, что Одоевский был не чужд мистицизму, а мистически настроенным людям свойственно такого рода события своей жизни запоминать надолго и, более того, с той или иной степенью откровенности рассказывать о них. Так что этот нюанс биографии Одоевского в принципе вполне мог быть известен в его окружении, в том числе и Достоевскому.

Гораздо более странным выглядит очевидное сходство отношений Мышкина с Настасьей Филипповной и Одоевского — с Надеждой Николаевной Ланской. Роман этот был реконструирован М. А. Турьян, на суждения и аргументацию которой я в данном случае полностью полагаюсь. Надежда Николаевна, пожалуй, не уступала героине «Идиота» в смысле скандальности биографии. Об этой даме в мемуарах А. П. Араповой, урожденной Ланской (дочери Н. Н. Пушкиной от второго брака), сказано, что ее первый брак с Александром Михайловичем Полетикой «был расторгнут на основании *недействительности*»; второй же муж Надежды Николаевны Павел Петрович Ланской,

³ Там же. С. 97.

женившись на ней без согласия матери, «принес в жертву сыновнее повиновение женщине, с которой он считал себя *связанным долгом чести*»;⁴ История явно запутанная, однако рискну предположить, что с точки зрения общепринятой морали незаконный, недействительный брак Надежды Николаевны мало чем отличался от положения Настасьи Филипповны при Тощком.

В 1842 г. вокруг имени Н. Н. Ланской разразился очередной скандал. Мать семейства, она бросила мужа и двоих детей и убежала из дому с младшим ее годами неаполитанским посланником Грифео. Одоевский долго не мог оправиться от этого удара, несмотря даже на последовавшую вскоре долгожданную поездку в Европу. А всего лишь три года спустя в его салоне появился начинающий литератор Федор Достоевский.

Точности ради замечу: было ли вообще кому бы то ни было известно об увлечении Одоевского Н. Н. Ланской, в высшей степени проблематично. Если же какие-то слухи все-таки ходили (тот факт, что они в этом случае не смаковались в письменном виде, вполне естествен, учитывая всеобщее глубокое почтение к князю Владимиру Федоровичу), то могли они дойти и до Достоевского, — разрыв по времени уж очень невелик. При таком допущении не приходится удивляться, что уже в 60-е гг. Достоевский, после известной развязки своего собственного романа с Аполлинарией Суловой болезненно переживавший ситуацию побега русской дамы с иностранцем (кстати, к этой ситуации близка судьба Аглаи в «Идиоте»), мог легко припомнить всю эту историю и связанные с ней ассоциации.

Если же Достоевскому все-таки не было известно об отношениях Одоевского с Ланской, то перед нами — одно из тех таинственных сближений, которые нередко встречаются в русской культуре.

Как уже было сказано, в начале 40-х гг. Одоевский предпринял путешествие по Европе, и в частности много времени провел в Швейцарии. Целью поездки было ознакомление с новейшими достижениями педагогики, каковой он в то время весьма увлекался, да и по службе ему приходилось заниматься вопросами образования. Именно со Швейцарией, как известно, связан и «педагогический» опыт Мышкина, причем высказывания обоих князей — реального и вымышленного — о детях во многом перекликаются. Как Одоевский, так и Достоевский через посредство Мышкина размышляет о недооцененных возможностях ребенка и о том, что дети и сами могут многому научить взрослых. Вот только Одоевский при этом делает акцент на интеллектуальной стороне проблемы, а Достоевский (Мышкин) — на нравственной.

Сравним: «Дети были лучшими моими учителями, и за то до сих пор сохранил я к ним глубокую привязанность и благодарность. (...) Стоило поговорить с ними несколько дней сряду, вызвать их вопросы, чтобы убедиться, как часто мы вовсе не знаем того, чему, как нам кажется, мы выучились превосходно».⁵ — рассуждает Одоевский. И с другой стороны: «Ребенку можно всё говорить, — всё; меня всегда

⁴ Там же. С. 268. Курсив мой. — Л. Л.

⁵ Русский архив. 1874. Кн. 2. С. 318.

поражала мысль, как плохо знают большие детей, отцы и матери даже своих детей. От детей ничего не надо утаивать под предлогом, что они маленькие и что им рано знать (...) И как хорошо сами дети подмечают, что отцы считают их слишком маленькими и ничего не понимающими, тогда как они всё понимают. Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» (8, 58), — размышляет Мышкин.

Характерно, что в обоих случаях перед нами — соображения, основанные не на собственном отцовском опыте, которого ни у литературного героя, ни у его прототипа не было, а на впечатлениях от общения с чужими детьми.

Со Швейцарией связана еще одна небезынтесная в контексте рассматриваемой проблемы, но, к сожалению, практически неверифицируемая ассоциация. Дело в том, что Одоевского, увлекавшегося оккультными науками, алхимией и проч., эта страна влекла к себе еще и как родина великого средневекового врача и алхимика Парацельсия, которого он почитал своим учителем. Мышкин же жил в Швейцарии на попечении Шнейдера, который был ему одновременно и врачом, и наставником.

В то же время в «Текущей хронике» — дневнике, который Одоевский вел в течение последних десяти лет жизни, уже в 60-е гг. не раз встречается имя некоего Шнейдера. К сожалению, точно установить, кем же был этот человек и какова его роль в жизни Одоевского, мне не удалось, однако сам контекст упоминаний о нем позволяет предположить, что это был именно лечащий врач.

Сближает Мышкина с Одоевским и положение последнего отпрыска угасающего княжеского рода, причем в отношении Одоевского это обстоятельство было всем слишком хорошо известно и, что называется, на слуху ввиду исключительной его родовитости: на нем пресекалась старшая ветвь рода Рюриковичей. Впрочем, сопоставление в этом направлении можно развивать, не останавливаясь на одном лишь статусе «последнего в роде». Любопытно, что при первом же представлении героя, т. е. в ситуации, гарантирующей привлечение внимания и запоминание детали, Достоевский устами Лебедева говорит о происхождении Мышкина: «има историческое» (8, 8). Само по себе это определение вроде бы и не представляет собой ничего из ряда вон выходящего. Однако, хотя оценки такого типа у Достоевского встречаются неоднократно: «великие и древние дворяне» Карамазовы (14, 77), «тысячелетние князья» Сокольские (13, 247) и проч., — характеристика «историческое имя» применена исключительно к Мышкину.

Дело, однако же, в том, что «историческое имя» — важнейшая категория сословного самосознания Одоевского, знак его принципиальной позиции, которому он придавал чрезвычайно большое значение. В «Записке об увольнении крестьян», которую Одоевский подал Александру II 7 января 1861 г., т. е. непосредственно перед изданием Манифеста, он утверждал: «Русский дворянин не пэр, не лорд и не аристократ, но лишь *историческое имя*, которое налагает на дворянина обязанность поддержать его почет верною службою Государю, отечеству, науке».⁶

⁶ Русский архив. 1881. Кн. 2. С. 489. Курсив мой. — Л. Л.

Это, в сущности, формула убеждений Владимира Федоровича, которые он, по его собственному свидетельству, никогда никому не навязывал, «но зато выговаривал их всегда *во всеуслышание*, весьма определенно и речисто». ⁷ При таких условиях очень трудно представить себе, чтобы кто бы то ни было из знакомых Одоевского мог остаться неосведомленным об этой его позиции. Что же касается лично Достоевского, то косвенным свидетельством знакомства его с этим пластом взглядов Одоевского может служить один эпизод из романа «Подорожник» — разговор Версилова с уже упомянутым князем Сокольским. Дело в том, что рассуждения Версилова в некоторых моментах едва ли не дословно повторяют многие соображения Одоевского: «Но русский тип дворянства никогда не походил на европейский. Наше дворянство и теперь, потеряв права, могло бы оставаться высшим сословием, в виде хранителя чести, света, науки и высшей идеи и, что главное, не замыкаясь уже в отдельную касту, что было бы смертью идеи (...) Пусть всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей. Таким образом, сословие само собою обращается лишь в собрание лучших людей, в смысле буквальном и истинном, а не в прежнем смысле привилегированной касты (...) Ну если уж очень того хотите, то дворянство у нас, может быть, никогда и не существовало» (13, 177—178).

Версиров, конечно же, не Одоевский, однако достаточно сравнить его размышления хотя бы с цитированным определением русского дворянства по Одоевскому, чтобы заметить параллели. Уже само по себе несколько педалированное упоминание науки в одном ряду с такими понятиями, как «честь», «доблесть», «свет» и т. п., в высшей степени не свойственное ни самому Достоевскому, ни его героям, напоминает о князе Владимире Федоровиче: его мировоззрение характеризуется именно такой системой ценностей — возможно, отличающей его от всех прочих того же масштаба деятелей культуры середины XIX в. В упомянутой «Записке об увольнении крестьян» Одоевский формулирует задачи дворянства как сословия на данном историческом этапе. Воздерживаясь от излишне пространного цитирования, позволю себе их резюмировать: дворянство должно, используя свой опыт, образование и проч., всячески способствовать процветанию отечества как в социальном смысле, помогая государю искоренять негативные последствия «крепостного состояния», так и в сфере науки и искусства. ⁸ Чем не «подвиг чести, науки и доблести»?

О «безусловном равенстве перед судом и законом, без различия званий и состояний» Одоевский писал: «То, что я отстаиваю, считаю делом святым и разумным, а все проделки в исключительную пользу какой-либо касты — источником неисчислимых бедствий для России...». ⁹ Снова те же категории, аналогичные оценки. А вот в отношении судьбы дворянских прав Версиров хоть и близок к Одоевскому, все же «не дотягивает» до него: «Но Дворянская грамота 1785 года

⁷ Там же С. 493.

⁸ Там же. С. 490.

⁹ Там же. С. 493.

не дала ли каких *политических* прав дворянству? — пишет князь. — Ни единого. Пожалованные ему права касаются единственно: службы, суда уголовного и гражданского, имущества, дворянских собраний для выбора в местные должности и представления правительству о своих нуждах. Этих прав весьма достаточно. Уничтожение крепостного состояния не уничтожает ни одного из них...».¹⁰ Т. е. Одоевский полагал, что дворянство остается высшим сословием не вопреки потере прав, как считал Версилов, а потому, что потери этой на самом деле не было; отмена же крепостного состояния видится ему не ущемлением прав дворянства, а возвращением крестьянам прав, «им принадлежащих с незапамятных времен и ослабевших не по закону, но лишь по ложному толкованию закона».¹¹

Одоевский, кстати, полагал необходимым как-то обосновать эту проповедь: «Звание русского дворянина, моя долгая, честная, чернорабочая жизнь, не запятнанная ни происками, ни интригами, ни даже честолюбивыми помыслами, наконец, если угодно, мое *историческое имя*, не только дают мне право, но налагают на меня обязанность не оставаться в робком безмолвии...».¹²

Сверх того Одоевский придерживался весьма своеобразной точки зрения на специфику именно *русского* дворянства: «Со времен уделов никакого сходства между западным аристократом и русским дворянином. Удельная система весьма отлична от феодальной (...) В России не было ничего подобного (западноевропейским феодалам. — Л. Л.) со времен Василия Темного, а тем более со времен Иоанна III».¹³ Если Одоевский в соответствии со своими убеждениями противопоставлял дворянство и аристократию, причем даже попытки перевода последнего термина на русский язык считал бессмысленными (чтобы не сказать — немислимыми), то в устах западника Версилова такое противопоставление оказывается принципиально невозможным, а потому абсолютно идентичную по сути своей мысль он формулирует как отрицание существования именно дворянства.

Если Версилов — не Одоевский, то его собеседник князь Сокольский — тем паче. Более того: это своего рода анти-Одоевский, причем при максимальном внешнем сходстве. Он тоже Рюрикович и тоже последний в роде. Сам он говорит, что Сокольские «благородны, как Роганы» и в то же время нищие (13, 247). Князь Одоевский, между прочим, жил на скромное жалованье чиновника, а в мемуарах посетителей его салона мелькает наименование хозяина «Монморансу руссе» — «русский Монморанси».¹⁴ Заметим, что имена Роганов и Монморанси в качестве объектов сравнения и в смысле вызываемых ими ассоциаций совершенно идентичны. При всем при том князь Сокольский не только не разделяет изложенных воззрений — он аморален, преступен и к тому же «ужасно необразован» (13, 178).

¹⁰ Там же. С. 488.

¹¹ Там же. С. 486.

¹² Там же. С. 493. Курсив мой. — Л. Л.

¹³ Там же. С. 486.

¹⁴ Русский архив. 1878. Кн. 2. С. 445.

Поэтому-то он никак не «историческое имя», а «всего только» «тысячелетний князь» (13, 247).

Значение аналогий с князем Одоевским в «Подростке» может (и должно) быть темой отдельных размышлений, однако дальнейшее их развитие увело бы слишком далеко в сторону от нашего предмета. Итак, вернемся к «Идиоту». От отражения в этом романе деталей биографии Одоевского мы естественным образом перешли к преломлению его взглядов, которое отнюдь не исчерпывается скупым — через употребление понятия «историческое имя» — намеком на его самоопределение в качестве знатнейшего дворянина России.

Непосредственное влияние воззрений Одоевского дает о себе знать в рассуждениях Мышкина о католичестве. В бумагах князя обнаруживаем такие соображения по этому поводу: «Езуитская камарилла развращает народную нравственность, приучая народ бояться не суда и закона, но случайности, и смешивая в его понятиях добродетель с угодливостью и вывертливостью, а виновность — с несчастием, от которого можно отделаться разными средствами. Народ, потеряв нравственное чувство совести и следуя в этом примеру высших над ним лиц, теряет веру в добросовестность власти и вверяется первому встречному вожаку, который и сам не знает, куда он идет и куда ведет».¹⁵ По-видимому, именно в окружении Одоевского такого рода идеи начали обсуждать впервые в России — за несколько лет до того, как в этот круг вошел Достоевский. А вот чего Достоевский уж точно не мог не знать, так это увидевшего свет всего лишь за год до его появления в доме Одоевского романа «Русские ночи», в котором также читаем: «Западный храм — политическая арена; его религиозное чувство — условный знак мелких партий. Религиозное чувство погибает! (...) Девять на десять так называемых римских католиков не верят ни в непогрешимость папы, ни в добросовестность иезуитов, и десять на десять готовы хоть на ножи за то и другое».¹⁶

Страстные филиппики Мышкина в четвертой части «Идиота» — практически о том же: «Римский католицизм верует, что без всемирной государственной власти церковь не устоит на земле (...) По-моему, римский католицизм даже и не вера, а решительно продолжение Западной Римской империи, и в нем всё подчинено этой мысли, начиная с веры. Папа захватил землю, земной престол и взял меч; с тех пор всё так и идет, только к мечу прибавили ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство, играли самыми святыми, правдивыми, простодушными, пламенными чувствами народа, всё, всё променяли за деньги, за низкую земную власть (...) Ведь и социализм — порождение католичества и католической сущности! Он тоже, как и брат его атеизм, вышел из отчаяния, в противоположность католичеству в смысле нравственном, чтобы заменить собой потерянную нравственную власть религии, чтоб утолить жажду духовную возжаждавшего человечества...» (8, 450—451).

Характерно, что Мышкин здесь практически выступает рупором

¹⁵ Русский архив. 1874. Кн. 1. С. 346.

¹⁶ *Одоевский В. Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 200.

идей самого автора. На страницах «Дневника писателя» Достоевский не раз обращался к теме гибели Запада вообще и западного религиозного чувства в частности: «Эта Франция, даже и потерявшая теперь, почти вся, всякую религию (иезуиты и атеисты тут всё равно, всё одно), закрывавшая не раз свои церкви и даже подвергавшая однажды баллотировке Собрания самого Бога (...) Самый теперешний социализм французский (...) есть не что иное, как лишь вернейшее и неуклонное продолжение католической идеи, самое полное и окончательное завершение ее, роковое ее последствие, выработавшееся веками» (25, 6—7).

В отличие от Достоевского, Одоевский не абсолютизировал именно религиозный аспект проблемы, связывая общее, как он считал, угасание Запада в той же степени с упадком науки и искусства. Он вообще был гораздо веротерпимее своего младшего современника и, констатируя факт определенного состояния религиозного чувства Европы, не склонен был при этом сосредоточиваться именно на противопоставлении конфессий. Тем не менее общность налицо. И Одоевский, и Достоевский (причем последний как от себя лично, так и устами Мышкина), трактуя мотив упадка изверившегося Запада, акцентируют внимание на перерождении религиозного чувства в политические течения.

И — словно по контрасту с этими мрачными мыслями о судьбе Европы — также в унисон с идеями князя Одоевского звучат слова Мышкина о предназначении России. В этом случае повторяется не только принципиальная позиция (правда, опять-таки с учетом акцентировки религиозного момента у Достоевского и отсутствия ее у Одоевского), но во многом даже и стилистика. Сравним. «Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они и не знали! (...) нашу русскую цивилизацию им неся, мы должны теперь стать пред ними...» (8, 451—452). Это — Мышкин. А вот — Одоевский: «О, верьте! Будет призванный из народа юного, свежего, непричастного преступлениям старого мира! Будет достойный взлелеять в душе своей высокую тайну и восставить светильник на свещницу (...) Где же ныне шестая часть света, определенная провидением на великий подвиг? Где ныне народ, хранящий в себе тайну спасения мира? Где сей призванный (...) где он?»¹⁷

И далее — Мышкин: «Откройте жаждущим и воспаленным Колумбовым спутникам берег Нового Света, откройте русскому человеку русский Свет, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет пред изумленным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча, меча и насилия...» (8, 453). И снова — Одоевский: «В годину страха и смерти один русский меч рассек узел, связывающий трепетную Европу, — и блеск русского меча донныне грозно светится посреди мрачного хаоса старого мира (...) не одно *тело* должны спасти мы —

¹⁷ Там же. С. 201.

но и *душу* Европы!»;¹⁸ «Не бойтесь, братья по человечеству! Нет разрушительных стихий в славянском Востоке — узнайте его, и вы в том уверитесь; вы найдете у нас частью ваши же силы, сохраненные и умноженные, вы найдете и наши собственные силы, вам не известные, и которые не оскудеют от раздела с вами».¹⁹

Еще раз повторю: совпадение содержания тирады Мышкина и суждений князя Одоевского предопределено внутренним их родством со взглядами самого Достоевского. Оба писателя-мыслителя ощущали себя на грани великих эпох, на пороге некоей новой истории, в которой, как мечталось им, первую скрипку должна была бы играть Россия. «Мы поставлены на рубеже двух миров: протекшего и будущего; мы новы и свежи; мы не причастны преступлениям старой Европы; перед нами разыгрывается ее странная, таинственная драма, которой разгадка, может быть, таится в глубине русского духа»,²⁰ — пишет Одоевский в «Русских ночах», а спустя более 30 лет нечто весьма и весьма похожее появляется на страницах «Дневника писателя»: «...видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготовлялось в мире с самого начала его цивилизации» (25, 6); «А между тем на Востоке действительно загорелась и засияла небывалым и неслыханным еще светом третья мировая идея (...) с разрешением Восточного вопроса вдвинется в человечество новый элемент, новая стихия, которая лежала до сих пор пассивно и косно и которая (...) не может не повлиять на мировые судьбы чрезвычайно сильно и решительно (...) Тут нечто всеобщее и окончательное (...) несущее с собою начало конца всей прежней истории европейского человечества...» (25, 9).

Достоевский — лично и через посредничество Мышкина — говорит фактически о смене цивилизации. Одоевский предпочитал пользоваться понятием «стихия», которое, впрочем, как нетрудно заметить, Достоевскому тоже было не чуждо. И если Одоевский предрекал появление аналогичного Петру Великому деятеля, который привил бы Европе необходимую ей дозу восточной стихии, подобно тому как исторический Петр привил недостающий западный элемент на русскую почву,²¹ то и Достоевский усматривал в петровской реформе предчувствие высшего предназначения России, залог готовности ее к осуществлению грядущей цели (26, 147).

Тотальный параллелизм, наблюдающийся во взглядах Одоевского и Достоевского по данному кругу вопросов, отнюдь не случаен. Да, конечно, идея мессианской роли, которую Россия должна сыграть в судьбе одряхлевшей Европы, была чрезвычайно популярна, равно как и представление о русской всечеловечности, общечеловечности (Достоевский) или всеобщности, всеобнимаемости (Одоевский). Разумеется, далеко не только эти двое размышляли над подобными вопросами: даже если говорить только о ближайших современниках, ряд Одоев-

¹⁸ Там же. С. 202.

¹⁹ Там же. С. 243.

²⁰ Там же. С. 202.

²¹ Там же. С. 242—243.

ский—Достоевский следовало бы дополнить как минимум именем Гоголя (не говоря уже о некоторых других — не столь выдающихся — деятелях русской культуры). Это, однако, увело бы слишком далеко в сторону. Важно то, что Одоевский, по-видимому, первым из русских мыслителей начал эти вопросы ставить.²² В сущности, он был первооткрывателем некоего «третьего», т. е. не тождественного ни западничеству, ни славянофильству, пути отечественной общественной мысли. Кстати, это, должно быть, оказалось вовсе не легким делом в эпоху, когда трудно было, не будучи западником, не стать также и славянофилом, тем более при наличии дружеских связей со сторонниками этого лагеря.

Достоевский же, по всей вероятности, попав начинающим писателем в дом авторитетного князя Владимира Федоровича, просто не мог не испытать определенного интеллектуального влияния с его стороны. Тем более что в салоне Одоевского указанный круг проблем обсуждался. Тем более что Одоевский, вообще склонный к некоторому дидактизму, к молодым писателям — и это факт — относился наставнически, и, судя по тому, с каким почтением всю жизнь вспоминал о князе Достоевский, в его случае это наставничество не встретило неприятия.

Другое дело — насколько актуальными были для Достоевского впечатления от общения с Одоевским по прошествии многих лет. Рискну утверждать: вполне актуальными. Правда, не берусь объяснить, почему. Тем не менее могу указать по крайней мере два частных факта, недвусмысленно свидетельствующих о том, что образ Одоевского зримо и активно присутствовал в сознании Достоевского как раз в период работы над «Идиотом».

Во-первых, либо непосредственно в период работы над окончательной редакцией «Идиота», либо сразу по ее завершении Достоевский набрасывает план повести «Картузов», в одном из фрагментов которого читаем: «Однажды я ходил к его сиятель(ству) почтенному и покойному князю О(доевско)му и носил раков (для объяснения), где я, встретив супругу их в кабинете, сумел и раскланяться, и объяснить мою причину весьма удовлетворительно» (11, 40). Предложенной в академическом собрании сочинений Достоевского расшифровке имени «О-му» как «О(доевско)му» нет ни малейших оснований не доверять. Прямое же упоминание о князе в рабочих материалах Достоевского, да еще в настолько подходящий момент, до такой степени красноречиво в контексте нашей темы, что даже не требует комментариев.

Второй факт — это не что иное, как один из «эпизодических персонажей» «Идиота», а именно тернеф Норма из сна Ипполита. Собака эта примечательна хотя бы потому, что Достоевский, судя по всему, животных не любил и имел о собачьих породах весьма смутное представление. По крайней мере, по прочтении его произведений складывается именно такое впечатление. Собственно, собаки у него, как правило, вообще предстают не живыми существами (и уж во всяком случае не четвероногими друзьями), а некими почти неодушевленными

²² См.: Рязановский В. А. Обзор русской культуры. Нью-Йорк, 1948. Ч. 2, вып. 1; Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Париж, 1955.

объектами различных манипуляций. Их можно использовать как разменную монету в грязных интригах (собачка Альфонсинки в «Подростке»), их можно выбрасывать из окна вагонов, дабы досадить неприятным попутчицам (болонка из рассказа генерала Иволгина в том же «Идиоте»), и т. п. Даже в составляющих в этом смысле некоторое исключение «Братьях Карамазовых» упоминается несуществующая (или по крайней мере не поддающаяся идентификации) «меделянская» порода, а герои между тем дружно не могут отличить Жучку от Перезвона (т. е., судя к тому же по употреблению применительно к собаке личных местоимений, кобеля от суки).

Тернеф Норма — случай совершенно особый. Прежде всего, имеет место указание на вполне определенную породу — ньюфаундленд (по-французски *Terre neuve* — Новая земля). Не говоря уже о том, что это, пожалуй, единственный случай, когда Достоевский изобразил собаку действительно другом человека, он еще и описал ньюфаундленда достаточно адекватно: огромный, черный, лохматый. А ведь порода эта в России в середине прошлого века явно была чрезвычайно редкой, лучшее тому свидетельство — практически полное отсутствие упоминаний о ньюфаундлендах как в художественной литературе («Идиот» в этом смысле уникален), так и в мемуарах и проч. Невольно складывается впечатление, что в данном случае Достоевский описал конкретную, реальную собаку, где-то им виденную.

Так вот: такой пес был у Одоевского, упоминания о нем встречаются в личной переписке князя в конце 1860-х гг. Так, например, графиня Е. П. Ростопчина одно из своих писем заканчивает следующим образом: «Кланяйтесь много княгине, расцелуйте себя самого, пожмите благородную лапу Тернева, возьмите аккорды на *Савоське*, и все вместе, муж, жена, орган, Тернев, помяните любящую вас и проч. гр. Ростопчину».²³ Нетрудно заметить, что собака упомянута в таком контексте, в каком обычно пишут о членах семьи. Для тех, кто любит животных, это в принципе нормально, в семье же Одоевских было, видимо, и вовсе в порядке вещей: стареющие бездетные супруги вполне могли воспринимать пса почти как ребенка. Так или иначе, трудно представить себе, чтобы люди, приходившие в это время в дом, могли не заметить собаку.

Письмо Ростопчиной датировано февралем 1858 г., Достоевский же прибыл в Петербург из ссылки в конце 1859-го и у Одоевских наверняка появился вскорости. Если учесть, что из Семипалатинска он написал Одоевскому письмо с просьбой похлопотать за него (28₁, 205, 215), о чем сообщал другим своим корреспондентам, тревожась, хорошо ли князь принял просьбу (думаю, без особой натяжки можно предположить, что зря тревожился Достоевский: Владимир Федорович отличался удивительной способностью и готовностью помогать всем, кто в том нуждался, а уж талантливому писателю и своему давнему протезе — тем более), то элементарная вежливость требовала по возвращении в Петербург не затягивать с визитом. Так что он вполне мог встретить в доме князя его четвероногого любимца.

²³ Русский архив. 1864. Кн. 2. С. 849.

Особенно интересно само употребленное Достоевским слово «тернеф». Дело даже не в том, что Достоевский использовал французскую кальку названия английской породы, что в принципе не очень типично, а для самого писателя с его относительной лояльностью к Англии и полной нетерпимостью к Франции довольно странно. Но еще большее недоумение вызывает такой нюанс: почему Достоевский столь явно русифицировал французское слово? Во французском словосочетании *Tegge neuve* на конце произносится неоглушаемое [в], и совершенно невероятно, чтобы Достоевский этого не знал или не учитывал. Кстати, Ростопчина именно «в» и пишет. Что же произошло в случае с Достоевским?

Думаю, что Федор Михайлович привык воспринимать слово «тернев» на слух, причем при обстоятельствах, не требующих непрямого соблюдения французского прононса и допускающих характерное для русского языка оглушение конечного согласного. Питомец же Одоевского, как явствует из цитированного письма, носил кличку «Тернев». Что же соответствует описанной ситуации больше, нежели выкликание собаки: «Куш, Терне[ф]! Терне[ф], лежать!» — и т. п.? Так что отмеченная особенность написания слова «тернеф» лучше всяких других доводов доказывает: образ тернефа Нормы навеян впечатлениями, связанными с Терневом — собакой Одоевского.

Было бы безответственностью утверждать, что Достоевский, садясь за письменный стол, чтобы писать очередные страницы «Идиота», имел сознательное намерение изобразить именно Одоевского. Однако личность князя Владимира Федоровича явно оказала влияние — может быть, подспудное — на его замысел. Тот факт, что эта фигура живо присутствовала в сознании писателя непосредственно во время работы над романом, думаю, не подлежит сомнению. Гипотетически суть этого влияния и этого присутствия можно определить примерно так: что-то же имел в виду Достоевский, предполагая изобразить в «Идиоте» «положительно прекрасного человека» (28₂, 251), должно же было нечто навести его на мысль, что такое в принципе возможно — хотя бы чисто теоретически.

Князь Владимир Федорович Одоевский, один из самых светлых людей в русской истории, всю жизнь всем и каждому помогавший, всю жизнь себя раздававший (равно как, кстати, и Мышкин; правда, последний — с гораздо меньшим успехом), если и не был «положительно прекрасным», то по крайней мере приближался к этому идеалу настолько, насколько это вообще возможно для нормального живого человека. За несколько лет до написания «Идиота» Достоевский прямо высказался о Владимире Федоровиче как о «честнейшем человеке и, главное, замечательнейшем деятеле», «которого *все* уважают и про которого во всю *честную* жизнь его никто не сказал ничего дурного, а даже совершенно напротив» (28₂, 18). Чрезвычайно красноречивой и ко многому обязывающей представляется и сама цель этой фразы — оградить Одоевского от критики на страницах «Времени», хотя, по признанию Достоевского, это и шло вразрез с позицией журнала, и всеобъемлющий характер безусловно положительной нравственной

оценки. Такое отношение к давнему знакомому и покровителю вполне могло быть психологической основой замысла положительно прекрасного героя.

Князь Одоевский скоропостижно скончался спустя сорок дней после того, как Достоевский поставил точку под заключением романа «Идиот», и этот факт — почти мистический. Словно душа Владимира Федоровича перетекла в одну из лучших книг писателя, которого он сам некогда благословил на большое будущее в литературе, и успокоилась, удовлетворившись таким памятником.

ИВАН КАРАМАЗОВ: ФАУСТ ИЛИ МЕФИСТОФЕЛЬ?

Являются ли герои или персонажи в романах Достоевского безличным выражением вечного, общечеловеческого, антонимического психологического потока, хлынувшего за пределы добра и зла? А если являются, то выражают ли эти герои эстетический идеал автора или кого-либо другого? Но кого именно?

Да, у Достоевского есть герои, характеры и типы, есть страстно утверждаемый идеал красоты. Судьба Дмитрия Карамазова, его раскаяние отвергают искушение идеала содомского и обещают торжество идеала подлинного. Все это есть у русского романиста, но у него все чрезмерно, своеобразно. У него не найдем, например, героя—типа—характера, определяемого координатами той или иной профессии, представляющего «голо» какую-либо социальную (классовую) категорию или сведенного к темпераменту, биологической основе личности. Да, для него человек бесконечно сложен, и неизвестно даже, во что может вылиться.

Подлинный герой Достоевского (а не все его второстепенные персонажи) может иметь, и по мере надобности имеет, такие типологические координаты, как биологическая обусловленность или темперамент, психологический, этнографический, национальный, социально-групповой или классовый, профессиональный или образовательный статус, наконец, архетипальное измерение. Следовательно, в принципе, целый ряд компонентов, а не только один из названных.

При этом нельзя забывать, что русский романист ввел понятие антигероя, концепцию исторического архетипа и идею враждебности искусству чрезмерного типизма. Имея перед своим духовным взором чистокровных гениальных художников — Шекспира и Пушкина, писатель помещал задуманных им самим героев в один ряд с их персонажами — в первый ряд «мировых образов».

А между тем в интерпретации героев Достоевского часто брал верх схематизм, определяемый предпочтением того или иного из названных компонентов человеческой личности — добра или зла, свободы или тирании и т. д. Или, наоборот, утеривалась всякая попытка выяснить, уразуметь, установить какую-либо «небывалую» типологию. Чрезмерно абстрактизированное положение Н. Добролюбова о наличии всего лишь двух типов героев — тирана и раба, унижающего и униженного, углубляло философскую мысль романиста, но компрометировало художественность произведения.

В. Майков, А. Жид, Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Мочульский и другие, раскрывая психологическую глубину творчества писателя, подчас теряли из виду границу между отдельными его героями: Раскольниковым — Ставрогиным — Иваном, например, или Соней — Настасьей Филипповной — Грушенькой. Так же как теряли из виду границу, разделяющую добро и зло (см., например, бердяевскую интерпретацию финала в романе «Идиот»).

Такие положения, как отсутствие у Достоевского характеров, их растворение в психологии или бахтинская абсолютизация полифонизма, привели к взаимоисключающим трактовкам образа Ивана Карамазова. По существующим концепциям, Иван равен то философии его создателя, то русскому юноше-интеллекту, протестанту, решающему мировые вопросы и не растерявшему еще веру в «весенние листочки» и «голубое небо», то атеисту-революционеру-масону, то Великому Инквизитору, самому дьяволу или черту. Наконец, в работах, более близких к нам по времени, Иван появляется то как Фауст, то как Мефистофель. Все это — в литературно-критических статьях, философских трудах, в целых книгах.¹

Прежде чем остановиться по существу на этой полемике, хочется вспомнить одно из принципиальных замечаний, связанных с перекличкой мотивов у И. В. Гете и Достоевского. На интересный ракурс преемственности философских и этических идей Гете, на примере одного предметного мотива, указал Г. М. Фридлендер в связи с эпиграфом к последнему произведению романиста: «Каждое „пшеничное зерно“ — отдельный человек, народ, человечество — должны, по Достоевскому, пройти путь, без прохождения которого их бытие лишилось бы смысла. Это путь не только евангельского „пшеничного зерна“, но и гетевского мотылька, летящего на огонь. И Гете, и Достоевский равно предписывают человеку путь самоосуществления, предуказанный формулой: „Stirb und werde!“ («Умри и стань!»). Через преодоление человеком, нацией, человечеством разъединения, хаоса, через победу над властью того внутреннего Великого Инквизитора, который может оказаться заключенным в душе каждого отдельного человека, лежит путь к новому рождению».²

¹ Я. Э. Голосовкер утверждает, что в авторском плане существуют такие «образы-антиномии», как «герой романа — воплощение тезиса: Зосима — Алеша-херувим», которому противостоит «герой романа — воплощение антитезиса — Иван, он же Смердяков, он же черт» (*Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант: Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. М., 1963. С. 44—45); В. Е. Ветловская отмечает, что «близость Ивана с Великим Инквизитором и Чертом компрометирует Ивана и его слово несколько иначе, чем близость его с Федором Павловичем или Смердяковым (...) Связь Ивана с Великим Инквизитором и Чертом служит не славе героя, не утверждению его слов, но их беславию и опровержению. Искушая брата своего, Иван исполняет дьявольскую миссию. Он лишний раз подтверждает этим свою близость с Чертом, который впоследствии сам указывает Ивану ее пределы: „...если хочешь, я одной с тобой философии, вот это будет справедливо“» (*Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. Л., 1977. С. 94, 98). Но Великий Инквизитор — творение Ивана, и, с его точки зрения, он — монстр, а искушение злом, принцип «всё позволено» — опыт отчаяния, идущий по сути против его подлинного Я и человеческой природы вообще.

² Фридлендер Г. М. Путь Достоевского к роману-эпопее // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 173.

Оживленная полемика вокруг образа Ивана Карамазова продолжается и сегодня, можно сказать, на самом высоком уровне. На последнем Международном симпозиуме в Гаминге (30 июля—6 августа 1995 г.) к этому образу вернулся целый ряд исследователей: Вольф Шмид, Игорь Смирнов, Брюс Уард и др. О противоречивости толкований ярко свидетельствует позиция И. Смирнова, на ней я и остановлюсь коротко. Создавая ложную, на мой взгляд, дилемму, исследователь сталкивает две концепции: бахтинскую теорию полифонического романа и общее гегелевское жанровое определение романа как тотального объективного изображения мира. Противопоставление этих исходных теоретических тезисов, на мой взгляд, весьма спорно: тотальный мир отнюдь не тоталитарный мир и не исключает полифонии, плюрализма. Более того, концепция Бахтина в сфере теории литературного рода-жанра в целом созвучна Гегелю, по которому в эпике (а «роман — это эпос нового времени») на переднем плане — мир во всей его объективности (значит, во всей сложности и противоречивости); что же касается автора, его субъективность остается на втором плане, в тени. Поэтому вряд ли можно говорить о том, что «В. Е. Ветловская „возвращается к Гегелю“, интерпретируя „Братьев Карамазовых“ в качестве целостности, смысловой центр которой составляет компрометирование Достоевским с христианской позиции бунта, предпринятого Иваном».

И. Смирнов схватывает частную неадекватную оценку известной исследовательницы, а не ее общую концепцию, которая основана не только на идее компрометирования, но и на аргументации авторитетности смысла эпических свершений и голосов. Все же в целом позиция В. Ветловской может быть, скорее, рассмотрена как отход от Гегеля в сторону увеличения роли авторского голоса, субъективности за счет эпической объективности романа, концепция же Бахтина идет по линии дальнейшего снижения роли авторского голоса во имя эпической объективности.

И. Смирнов выводит жанровую структуру романа, его поэтику из абстрактных философских, религиозных идей. По его мнению, последний большой роман «можно толковать как теомахию, если учесть ключевое место этого произведения — размышления Алеши, героя, наделенного бесспорной авторитетностью суждений, о его брате, Иване: „да, колы Смердяков умер, по показаниям Ивана никто уже не поверит; но он пойдет и покажет! — Алеша улыбнулся. — Бог победит! — подумал он. — Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит“ (15, 89).

Отсутствие субъекта в последнем предложении из этой цитаты, — комментирует ученый, — позволяет отнести сказанное Алешей сразу и к Ивану, и к Богу. Иван, однако, сходит с ума. „Братья Карамазовы“ показывают мир, оставленный Богом».³

Но в действительности романский мир существует сам по себе и не зависит даже от субъективного (тенденциозного) мнения автора, а тем

³ IX Internationales Dostoevskij Symposium. 30 July—6 August. Kartause Gaming. Austria. 1995. S. 92.

более от мнения какого-либо персонажа. Прочитываемое И. Смирновым место — отнюдь не ключевое: это развитие в философском плане фрагмента из разговора двух братьев (книга пятая) о роли идеала (и даже не обязательно канонической веры) в жизни, в судьбе Ивана. В прочитываемом месте о существовании Бога нет и речи. Оно — аксиома для Алеши, но здесь Бог равен правде, идеалу, добру Ивана, который *не верит* ненависти, злу (не названному здесь), дьяволу, хотя, может быть, и послужил ему, изменяя себе. Напомню: у Ивана есть и «клеякие листочки» и «голубое небо». Весь текст, кроме четырех сопровождающих слов повествователя, принадлежит Алеше, в философском смысле он один — подлежащее в этом предложении. А «субъект» (скорее, объект, лицо, о котором идет речь) — это Иван, и только он, к Богу нельзя отнести ни одного слова из последнего предложения. Можно ли предположить, что Он «восстанет в свете правды» или «погибнет в ненависти»?

Слово Алеши в своей наивности в романе часто меткое, но не решающее. Мне кажется, пора отказаться от дедуктивного метода, от того, чтобы выводить смысл целого из той или иной субъективной, декларативной тенденции автора, в данном случае — из объявления Алеши единственным носителем авторской идеи. Ничего подобного! Дмитрий, например, — более полный выразитель авторской идеи, чем Алеша, и Иван также, хотя и не всегда «прямо», а «от противного». В «Братьях Карамазовых» два главных героя: Иван и Дмитрий, и две героини — Катерина Ивановна и Грушенька (Алеша выступил бы на первый план в задуманном втором романе). При анализе романа исходить следует, думается, именно из его текста, из понимания образов героев, а также «почти героев» — отца, Федора Павловича, и его младшего сына, Алеши, который, кстати, не только почтальон в борьбе страстей — идей, но и рупор метапоэтики автора. От образа Алеши не надо требовать того, чем его намеренно *не* наделил сам автор (даже если и намеревался сделать это в другом месте). Он пока не главный герой по своему положению в романе.

Неадекватным представляется мне и суждение о том, что «Иван сходит с ума». Нет, в какой-то момент он стоит на пороге безумия, но в конце концов его минует этот черный удел.

Личность и философия Ивана как молодого русского интеллигента формируется в трагических свершениях эпического действия. Иван прежде всего умный и глубокий, ищущий человек, его эгоизм и гордость — не пустое тщеславие, а проявление человеческих прав и дерзания. Понять его нужно умом и сердцем. И судить так же. Автор представил его исключительно художественно во всех четырех планах романа: в плане жизнеподобно-психологическом, фантастико-мифологическом, философском и культурно-книжном. Но нужно открыть глаза, понимать и чувствовать. Иными словами, и читатель должен быть открыт для этого большого искусства, решающего проблемы не только русского общества, но и человеческого существования вообще.

Интерпретация не может быть адекватной вне поэтики. Подчас абсурдные, взаимоисключающие трактовки образа Ивана основаны на неучете текста или субъективной, намеренной манипуляции им. Сдвин-

нутое освещение поэтики романа шло по линии отождествления голоса персонажа и автора, объявления того или иного персонажа рупором идей тенденциозного писателя (случай Алеши—Зосимы в этом смысле весьма характерен, как и сбрасывание со счета настоящих героев романа — Ивана и Дмитрия). Источником неадекватных оценок послужило и противоречивое толкование поэтики раздвоения, особенно его психологического и семантического разнообразия, разграничения этапов пути от бытия к небытию. Ряд сбивающих с толку отождествлений начинается отсюда. Интерпретаторы навязывают Ивану двойников-аналогов, заимствованных из великих произведений мировой литературы, — мировые образы, фиксирующие интертекст. И это делается часто в соответствии с субъективностью или предвзятостью пишущего. Так, Иван по очереди выступает то Фаустом, то Мефистофелем. В результате образ Ивана как оригинальный «архетип эпохи» просто испаряется.

По-видимому, нужно уточнить некоторые черты поэтики романиста. Для Достоевского первоначальный этап раздвоения, например, — просто благо, признак духовности и устремленности к идеалу, а полное раздвоение в результате болезненного отклонения от живой жизни и идеала — просто смерть.

Сопоставления в рамках его собственного текста, как смыслообразующей структуры, не менее служат сравнению (и никогда аналогии!), чем противопоставлению. А может оказаться и чистым контрапунктом. Основной закон поэтики Достоевского можно и, по-моему, нужно определить как ассоциативно-контрастный. Именно этот закон поднимает образ Ивана Карамазова в сферы мировой культуры. Текстовые двойники и интертекстуальные опоры не выхолащивают содержания образа, а как раз наоборот — поднимают его во весь рост.

Прием включения образов своих героев в сверхсистему мировых образов по ассоциативно-контрастному методу широко использован Достоевским уже в первый период его творческого пути — до «Записок из Мертвого дома» и «Записок из подполья»; он существенно обновляется во второй период в таких больших романах, как «Идиот» и «Братья Карамазовы».

Идентификация — раскрытие образа Ивана происходит в поступках, в философских изъяснениях-понятиях, самохарактеристике. Тут основной критерий аттестации — эпическое действие, а не его оценка, будь то от имени повествователя или какого-либо персонажа. Иван не убивал своего отца, Федор Павлович при этом не Бог, а, скорее, воплощение зла и маразма. Правда, он поставил вопрос о том, можно ли уничтожать зло насильственно, убивать. В факте постановки вопроса Достоевский сам на стороне Ивана, но положительный ответ, к которому приближается герой, писатель отвергает. Иван виноват. Но, по Достоевскому, в известном смысле, мы все виноваты.

Используя ассоциативно-контрастный творческий принцип, автор лепит, komponует внушительный, сложный, богатый, многозначный образ. Напомню, что и в своих комментариях писатель идентифицирует, сравнивая — противопоставляя: «Дон Карлос, родственник графа Шамбора, тоже рыцарь, но в этом рыцаре виден Великий Инквизитор.

Он пролил реки крови *ad maiorem gloriam Dei* и во имя Богородицы (<...>), „скорой заступницы и помощницы”, как именует ее народ наш. Ему тоже, как и графу Шамбору, делали предложения, — и он тоже отверг их» (22, 93).

В поэме о Великом Инквизиторе сам Иван ищет свое место и место человека под солнцем, ищет возможное человеческое будущее под знаком «живой жизни». Сам Иван отчасти принимает, отчасти отвергает евангельского Христа, рай Адама и Евы, Прометея, Великого Инквизитора, атеистический социализм, масонство. Он ни к кому не присоединяется, и он отвергает не Бога, а «созданный им мир», точнее, мир насилия, построенный на «слезинке ребенка». Его неверие в человека пока не окончательно. Он не покушается пока в своей душе ни на жизнь, ни на идеал. Правда, теоретически выдвигает гипотезу о дозволенности «переступить порог», расстрелять убийцу. Но после знаменитого диспута братьев позиция Ивана на данном этапе уточняется в знаменитой, упомянутой уже сцене, построенной на символах и эмблемах клейких зеленых листочков, голубого неба и «бросания кубка об пол» — эмблеме самоубийства. Но вот финал этой сцены: братья расстаются: «Ну иди теперь к твоему *Pater Seraphicus*, ведь он умирает; умрет без тебя, так еще, пожалуй, на меня рассердишься, что я тебя задержал. До свидания, целуй меня еще раз, вот так, и ступай... Иван вдруг повернулся и пошел своею дорогой, уже не оборачиваясь. Похоже было на то, как вчера ушел от Алеши брат Дмитрий, хотя вчера было совсем в другом роде. Странное это замечанье промелькнуло, как стрелка, в печальном уме Алеши, печальном и скорбном в эту минуту. Он немного подождал, глядя вслед брату. Почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде. Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю. Уже сильно смеркалось, и ему было почти страшно; что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа. Поднялся опять, как вчера, ветер, и вековые сосны мрачно зашумели кругом него, когда он вошел в скитский лесок. Он почти бежал. „*Pater Seraphicus*” — это имя он откуда-то взял — откуда? — промелькнуло у Алеши. — Иван, бедный Иван, и когда же я теперь тебя увижу... Вот и скит, Господи! Да, да, это он, *Pater Seraphicus*, он спасет меня... от него и навеки!» (14, 241).

Вспомним, что Мефистофель «на ногу одну как будто хром»; что же касается прозвища, данного Иваном Зосиме, оно не восходит к какому-либо личному имени, в «Фаусте» — это персонаж, связанный с христианской мифологией: серафим — это один из ангелов высшего разряда, стоящий близ трона Творца и имеющий возможность Его лицезреть.⁴

В этой сцене уже задана тема психологического раздвоения как выражения крайнего духовного, морального и мировоззренческого кризиса Ивана. Здесь перед нами — прелюдия такого раздвоения, пред-

⁴ Ср.: *Ветловская В. Е. Pater Seraphicus // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 163—178.*

вещание бури с возможными роковыми последствиями. Сама драма раздвоения развернута в двух главах книги одиннадцатой (целиком посвященной брату Ивану Федоровичу): глава IX («Черт. Кошмар Ивана Федоровича») и X («Это он говорил!»). В этих ключевых фантастико-реалистических сценах гетевский интертекст становится абсолютно гласным фактором идентификации героя. Сам черт занимается сопоставительной характерологией, когда обращается к Ивану: «Но Бог мой, я и претензий не имею равняться с тобой умом. Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра (...) здравый смысл — о, самое несчастное свойство моей природы...» (15, 82).

По сравнению с «Фаустом» Гете, в котором раздвоение утеряно в мире мифологических, хотя в то же время и объективизированных персонажей, — в романе Достоевского выступает только один персонаж, одна неделимая личность. Внутреннее психологическое раздвоение выводит, воплощает две борющиеся стороны души и мышления, сознания и подсознания Ивана. Вместо романтического олицетворения здесь мифология рождается у нас на глазах на реальной почве в форме сна, кошмара и галлюцинации.

Инкрустация гетевских мотивов и образов функциональна в высшей степени, поскольку они служат идентификации суверенного образа, созданного русским романистом. Иван подобен Фаусту, но и отличается от него. Но Иван подобен и библейскому Иову, и Лютеру и, естественно, отличается от них. Это не Иван, а его двойник подобен Мефистофелю, черту, сатане, свергнутому ангелу и так далее, и он же противопоставлен им как русский дворянин, джентльмен и т. д.

Такие наименования и атрибуты черта, как «слуга Сатаны» или «обстриженная борода клином», его способность к движению в космическом пространстве, рассуждения о мире здешнем и об аде, о недостижимом торжестве над святостью, напоминают Гетева «Фауста», в свою очередь воспринявшего многое из фольклора, средневековой догматики, мифологии и живописи. Способность нечистой силы к перевоплощению в равной степени характеризует оба инварианта этого мифологического архетипа.

Ассоциативно-контрастные сопоставления не остаются на поверхностном стилистическом уровне, а выявляют глубинные структуры, поливалентные значения оригинальных литературных мотивов.⁵ «Борьба

⁵ Здесь, скорее, права В. Е. Ветловская, говорящая о присутствии в романе божественного Провидения, хотя ее утверждение о том, что Алеша и Зосима являются единственными рупорами идей Достоевского, представляется неубедительным (см.: *Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. С. 150—195). В отдельных аспектах сравнение Ивана Карамазова с Фаустом нередко освещается интересно: *Булгаков С. Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы»)* как философский тип // *Булгаков С. Н. Соч. М., 1993. Т. 2. С. 15—45; Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского // О Dostojevském. Praha, 1972. С. 183—220; Джексон Р. Л. Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 124—131. См. также синтез и обзор проблемы в комментариях к ПСС (15, 459—513). К этому перечню можно добавить буквально*

веры и неверия», желание сделать добро людям, не веря в них, нарушая моральные принципы, — вот основные координаты противоречивых взглядов Ивана. Он сам, то сознательно, то инстинктивно, сомневается в правоте принципа «всё позволено», сам осознает противоречия, грозящие ему катастрофой, полным раздвоением, распадом личности: «Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный» (15, 87).

Книгу одиннадцатую заключают слова, процитированные и И. Смирновым, о том, что Иван «или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит». Но им предшествуют слова того же Алеши, тоже об Иване: «Муки гордого решения, глубокая совесть!». И комментарий повествователя: «Бог, Которому он не верил, и правда Его одолевали сердце, всё еще не хотевшее подчиниться» (15, 89). На суде Иван еще отчужден от Дмитрия, публично не признает своей вины, но в душе ощущает несостоятельность принципа «всё позволено» и возвращается к вере в prerogative подлинной морали.

Предметные мотивы *бокала—кубка, весенних листочков*, идейный мотив масонства, с которым связана отчасти и фигура Люцифера—Мэфистофеля, представляют собой несомненную параллель, явные интертекстуальные инциденты с Гете. Желая «с земным существованием покончить», еще до пакта с духом зла, Фауст под влиянием хора ангелов возвращается к жизни: «Река гудящих звуков овлегла / От губ моих *бокал* с отравой этой. / Наверное, уже колокола / Христову Пасху возвестили свету». Он вспоминает весенний праздник природы в годы детской веры: «Я плакал, упиваясь счастьем слез, / И мир во мне рождался небывалый. / С тех пор в душе со светлым воскресеньем / Связалось все, что чисто и светло. / Оно мне веяньем своим *весенним* / С собой покончить ныне не дало. / Я возвращен земле. Благодаренье / За это вам, святые песнопенья!».⁶

В «Фаусте» встречается и мотив кубка («наследственной чары») в другом значении, чем у Достоевского, — а именно как символ любви-судьбы. Таким образом, мотив этот восходит в «Братьях Карамазовых» не только к Библии и к Шиллеру, но и к Гете. К названному мотивам добавляются земля, весна как носители жизни и светлого, чистого идеала. И главное — сходная ситуация. Тема самоубийства появляется в обоих произведениях в моменты решения фундаментальных философских вопросов о познании мира, о смысле/бессмысленности человеческого бытия, об отвержении существующего устройства мира, о вере и неверии — об идеале.

Общий фонд художественных образов пересоздается до последнего атома и в плане обозначающего, т. е. в плане материально-стилисти-

сотни других исследований. Интересно отметить, что В. М. Жирмунский, признавший минимальное влияние Гете на Пушкина, не был расположен к рассмотрению параллели Фауст—Иван Карамазов, он просто отклонил концепцию А. Л. Бема (см.: *Жирмунский В. М. Гете в русской литературе*. Л., 1981. С. 109—113, 501).

⁶ Пер. Б. Пастернака. Курсив мой. — А. К.

ческом, не говоря уже о сугубо новой семантике, о неповторимой функциональности. При этом нужно учесть, что Достоевский ведет диалог не только с Гете, но и с Байроном (и это не случайно: известна близость «Манфреда» к «Фаусту», породившая даже обвинения Байрона в плагиате). Связующим звеном в этом плане выступает Пушкин, но прежде всего не в «Сцене из „Фауста”», а в таких стихотворениях 1823 г., как «Свободы сеятель пустынный», «Демон» и «Мое беспечное незнание». Второе из этих стихотворений было впервые опубликовано под заглавием «Мой демон», а первые четыре стиха последнего звучат следующим образом: «Мое беспечное незнание / Лукавый демон возмудил, / И он мое существованье / С своим навек соединил».

Гете и Достоевский называют Мефистофеля и собственно черта всеми возможными синонимическими наименованиями (сатана, нечистый, черт, дьявол, Вельзевул, Дух зла и т. п.). Но образ Демона сублимируется только русским романистом. Конечно, вслед за Лермонтовым, потому что он — четвертый великий предшественник, принимающий участие в этом диалоге. Филиация идей лирики Пушкина, связанных с образами Ивана и черта, с указанными стихотворениями Пушкина, заслуживает рассмотрения в специальной работе. Связь стихотворений «Свободы сеятель пустынный» и «Демон» с Гете несомненна; здесь достаточно вспомнить высказывания самого Пушкина в оставшейся в рукописи заметке «Демон» (1827). В. Э. Вацура справедливо считает, что структурно образы Мефистофеля и пушкинского Демона существенно различаются: у Гете это персонафикация, образ антропологический, у Пушкина — внутренний, психологический. Но мне кажется, что здесь можно говорить лишь о переходе к новой психологической структуре, который осуществляется целиком только у Достоевского в плане того своеобразного раздвоения, о котором было сказано выше.⁷

Система литературных мотивов обуславливает, по сути, структуру героя, которую можно определить и в свете архетипов, в том числе исторических, или, другими словами, многогранностью самого типа-персонажа. Образ Фауста восходит, наверное, к инварианту первочеловека Адама, отдавшего себя вольной страсти познания мира и самоопределению личности. Более близкий архетип Фауста — это средневековый, еще сильно стесненный рамками схоластики и предрассудков ученый-алхимик. Но он прежде всего восходит к историческому архетипу немецкого и европейского, сегодня уже общечеловеческого философа конца XVIII—начала XIX в., одержимого желанием полноты жизни и идеала, решающего вопросы самоопределения личности в эпоху постреволюционного разочарования и тоски. Традиция — библейская борьба добра и зла и просветительно-романтическая bipolarность ума (разума) и чувства (аффективности) — дает материал для новой этики и онтологии.

⁷ См.: Вацура В. Э. К генезису пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 253—259. С. Г. Бочаров указал на пушкинские корни таких «предметных» мотивов, как кубок и клейкие листочки (см.: Бочаров С. Г. О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 145—159).

Образ Ивана Карамазова имеет отношение к тем же древним архетипам, но его исторический архетип другой: он сын эпохи второй половины XIX в., времени начинающегося кризиса классического гуманизма; русский и общеевропейский тип молодого мыслителя (у него есть предшественники и восходящие к нему более поздние наследники), как бы продолжающего стремления Фауста, в отличие от которого, однако, он решительно отвергает существующий миропорядок (герой Гете находит равновесие между индивидуумом и обществом) и ищет возможности его замены другим, лишенным насилия, более соответствующим принципу свободы, условиям человеческого существования. Отчужденный Иван Карамазов жаждет восстановления коммуникации, нового человеческого самоопределения под знаком реально осуществимого идеала.

Используя концепт мировых образов, мы можем определить образ Ивана как совокупляющий, сплавливающий в себе типы Мефистофеля и Фауста в новом типологическом единстве. При этом нужно подчеркнуть, что речь идет о диалоге между двумя представителями мировой литературы. В превосходной обстоятельной статье А. Л. Бема, дающей своего рода свод всех предыдущих исследований, затронут ряд аспектов влияния и переклички.⁸ Вместе с тем здесь слишком категорично, на мой взгляд, говорится о Фаусте как прообразе Ивана или о том, что концепция романа «Братья Карамазовы» мыслилась Достоевским с оглядкой на Гетева «Фауста». Точнее будет говорить о равноправном диалоге.

Доминантный литературный мотив — онтологический, о смысле бытия — появляется на фоне других подобных же мотивов, и прежде всего рядом с такой своей вариацией, как мотив религиозной веры/неверия. Нет возможности останавливаться здесь на других художественно-семантических мотивах, не говоря уже о мотивах психологических, предметных, локально-философских, мотивах-идеях и пр. Скажу лишь об одном стилистическом мотиве: в сцене расставания Ивана и Алеши появляется личное местоимение *он*, обозначающее дьявола. Этот стилистический мотив широко развернут в последних двух главах книги одиннадцатой; местоимение «он» в указанном смысле встречается здесь многократно.

Если говорить по существу об Иване, то нужно заметить, что истина и на этот раз проста и сложна одновременно. Иван есть мировой образ мировой литературы, он равен только самому себе. И, главное, он — не дьявол, не Мефистофель, не Великий Инквизитор. Ближе всего он к Фаусту, но это и не Фауст. Венгерский протестантский философ Бела Варга в своей статье «Душа Фауста и душа Карамазова» (1929) со-противопоставляет двух знаменитых героев XIX и, соответственно, XX в. (эпоха, к которой он относит Ивана Карамазова). По его мнению, поиски Гете привели к достижению известного равновесия в рамках классического гуманизма, на основе примирения интересов личности и человеческого сообщества. Достоевский выражает в своем

⁸ Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 183—220.

герое глубокий кризис гуманизма. Карамазовский духовный мир — это трагедия человеческой души и драма христианской культуры. На пути развития культуры человек все глубже и глубже погружается в себя. «Фауст останавливается на полпути, душа Карамазова идет дальше, стремится дойти до конца. Правда, она не в состоянии осуществить это. Проблемы не разрешаются, не снимаются, а огнем раскаленного железа сжигают эту душу. Проблемы остаются открытыми...».⁹ Так и образ Ивана Карамазова — в своей бездонной глубине — остается открытым для современного читателя, для всех нас. Если здесь удалось хотя бы немного приоткрыть путь, ведущий к знаменитому, подлинному Ивану Карамазову, — и на том спасибо судьбе.

⁹ *Varga Béla. Bölcséleti írások. Kriterion Könyvkiadó. Bukurešť, 1929. P. 255.*

МЫСЛЬ НАЦИОНАЛЬНАЯ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ФУНКЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В СЦЕНАХ ДВУХ СУДОВ

В последнее время исследователи открывают все новые «пласты» в художественных текстах Достоевского: глубинные связи их с христианской культурой, с онтологической и антропологической проблематикой русской литературы. Существует, однако, в этом направлении и заметный пробел: еще недостаточно выявлена роль национальной мысли писателя как фактора, определяющего смысловое единство его произведений. Особенно важным представляется нам изучение в этом ключе художественной структуры романа «Братья Карамазовы» — шедевра, в котором его создатель стремился запечатлеть религиозно-нравственное сознание русского человека не как некий загадочный феномен, отделяющий его от других наций, а как менталитет, открывающий источники возрождения и обновления для всего мира, для всех людей.

В романе немало развернутых формул-определений и русского характера, и человеческой природы вообще. Примечательно, что основные характеристики качеств национальных и общечеловеческих адекватны. Дмитрий в «Исповеди горячего сердца» говорит о раздвоенности всякого человека, а в речи прокурора способность разом созерцать обе бездны представлена как свойство карамазовское, т. е. национальное. Великий Инквизитор утверждает, что слабому человеку нужна крепкая политическая узда, а прокурор в обвинительном слове вызывает к такой узде, как к национальной панацее. Сходство этих и подобных суждений наводит читателя на мысль, что исход из кризиса, открывающийся для Карамазовых, представляет и решение общечеловеческой проблемы. По мысли писателя, драматическая судьба русского человека указывает всему миру, в каком направлении должна осуществляться переделка человеческой природы.

Вопрос об источниках возрождения, о том, какие *внутренние* силы, какие духовные потребности спасут мятущуюся душу и мечущийся из крайности в крайность рассудок русского человека, — этот вопрос является центральным в романе. С особой остротой он поставлен уже во второй книге романа «Неуместное собрание», где персонажи впервые предстают не как объекты авторского описания, а как действующие лица.

Все события в романе совершаются в промежутке между двумя судилищами — сценой тяжбы отца с сыном в келье старца Зосимы и

судебным процессом по обвинению в отцеубийстве Дмитрия Карамазова. Роман открывается судом еще до совершения преступления, причем судом наиболее важным и совершенным, с точки зрения писателя, так как разбирательство Карамазовых в монастыре — это своего рода проба церковного суда.

В новейшей исследовательской литературе выявилась тенденция к пониманию художественной реальности как явления автономного, внеположного в отношении к авторскому замыслу — действительности, непреднамеренно запечатленной в тексте и корректирующей авторскую оценку изображенного. У Достоевского иначе: у него художественная реальность не одна наличная действительность, не цепь событий, происшедших в монастыре в день приезда Карамазовых, а их глубинный, национальный смысл. Подлинная реальность всей хронике этого дня: всех разговоров старца с шутами, дамами и верующими бабами, всех скандалов и интриг — это проверка способности русского человека к церковному суду, «единственно вмещающему в себя истину». Именно эта реальность создается, выстраивается для читателя всей структурой повествования.

На суд в монастыре выносятся не преступление, не злодейство, а позиция человека, которая может стать причиной преступления, источником трагического внутреннего разлада, великого несчастья. В келье Зосимы рассматривается не только распря Федора Павловича с сыном, здесь указаны пути к разрешению «загадок» всех Карамазовых, явившихся в собрание к старцу мучениками собственного сердца и ума, не способными разобраться в себе и даже бравирующими своей сложностью, запутанностью. Старец не только поражает умением расшифровать эти загадки, — он предрекает судьбу каждого Карамазова. Монастырский суд указывает на безошибочный, по Достоевскому, определитель человеческой судьбы — отношение человека к вере в «закон Христов, сказывающийся в сознании собственной совести» (14, 60). Старцы веруют, что этот закон живет в душах русских людей. На этой вере основаны их надежды на установление в будущей России единственного суда — суда церкви: они убеждены, что «русские преступники еще веруют» (Там же) и «суд церкви (...) преступником самим несомненно, инстинктом души его» признается (14, 61), что, стало быть, суд церкви не как социальный институт, а как внутреннее, самое действенное наказание русского преступника существует и теперь.

Проницательность старца Зосимы в том, что он фиксирует «закон Христов» в душах безбожников, явившихся к нему, обнаруживая внутреннее противоречие каждого из них как метание между потребностью в правде (Христовой истине) и склонностью к лжи. Эта антитеза в разных проявлениях определяет и структуру характеров, и пути духовных и душевных мытарств братьев Карамазовых. Достоевский не раз декларировал идею о том, что национальное самосознание русского человека развивается путем преодоления ложных представлений о своей истории, своем народе, своей интеллигенции (на развитии этой идеи построена, например, статья «Два лагеря теоретиков» 1862 г., да и многие статьи в «Дневнике писателя»).

В книге «Неуместное собрание» все повествование построено таким образом, чтобы читатель сам увидел, отметил, осмыслил указанную антитезу, чтобы она стала для него ключом к оценке героев, к пониманию их характеров. Организуя так повествование, писатель, очевидно, не просто воспроизводит реальность, а творит русский мир таким, каким хотел бы его видеть, каким он должен быть (дает нормативный слепок русского менталитета). Структура повествования становится средством выявления внутреннего разлада персонажей, демонстрирующих одновременно потребность в правде и справедливости и неспособность к ней под влиянием раздраженного самолюбия, гнева на «ближнего» или желания блеснуть умом. В келье Зосимы Карамазовы находятя в положении, в котором, по утверждению М. М. Бахтина, человек полнее всего раскрывается: он обращен к другим и к себе в ситуации максимального доверия к его слову: «Не стесняйтесь, будьте совершенно как дома!» — уговаривает старец. И все-таки самосознание персонажей не становится здесь последним словом правды о себе. И наоборот, слово повествователя, характеризующее Бахтина как протокольное, осведомительное, безголосое, в этой книге особенно обнаруживает тенденцию к прямому разъяснению и осуждению. Повествователь сразу фиксирует нарочитый вызов в поведении прибывших в монастырь: никто из них (за исключением позднее пришедшего Дмитрия) не подошел под благословение старца, и этот отказ от необходимого ритуального жеста — знак лжи, внутренней неправоты людей, вверяющихся суду старца и вместе с тем демонстрирующих несогласие с его «уставом». Повествование сразу фиксирует несоответствие между словом и жестом — задуманными и выраженными (Миусов заранее собирался подойти и благословиться у старца, но передумал на ходу уже в келье, ему подражали и другие), между поведением — соответственным цели собрания и абсолютно неуместным для него.

Несоответственное слово маркируется реакцией двух персонажей, по-разному, но одинаково остро чувствующих неприличие такой речи: «джентльмена» Миусова, пытающегося соблюсти внешнюю благопристойность (именно с его позиции оцениваются шутовские выходки Федора Павловича), и Алеши, ученика старца, которого коробит даже нарочитая вежливость, если в ней нет должного почитания старца как носителя «высшей правды» (Алеша постоянно фиксирует реакцию брата Ивана Федоровича, «единственно на которого он надеялся» — 14, 40). Выявлению лжи способствует и то, что гости из чувства взаимной неприязни то и дело «выдают» один другого, сообщая о сомнительных анекдотах и словечках, слышанных ими от родственника, который здесь, в монастыре, силится рекомендовать себя с выгодной стороны.

Наконец, повествователь прямо от себя комментирует несуразности Федора Павловича, указывая на клеветнический характер его обличений (их несоответствие фактам) либо объясняя психологические парадоксы завравшегося болтуна. Эти комментарии нарочито подчеркнуты как специальные заметки, которые следует учесть читателю: «Надо заметить» (14, 80), «Здесь нотабене» (14, 82), «Опять нотабене» (14, 83).

В этих пяти «нотабене» — никакой сухости, безголосости — все они открыто оценочны, осуждающи: «шутство (...) непочтительное к месту» (14, 40), «старый бесстыдник» (14, 68), «позорное поведение», «бессовестнейшая пакость» (14, 80) и т. д., но вряд ли достаточно глубоки, при всей психологической пронизательности повествователя.

Глубоко понял и истолковал Федора Павловича один Зосима. Он увидел в шутовстве Федора Павловича крайнюю убежденность в правоте своей лжи. И вместе с тем Зосима понял, почему издевки старого шута двуадресны, почему они задевают не только старцев, но и атеиста Миусова: шут пародирует одновременно и слово священных текстов, и либеральные насмешки над этим словом (он лишь доводит до абсурда вымыслы самого Миусова). Главная ложь Федора Павловича в том, что он хочет казаться страшным безбожником, аффектирует атеизм, хотя временами проговаривается: «Я шут коренной (...) Но зато я верую, в Бога верую» (14, 39). Федор Павлович больше всего лжет не другим, а себе. Отсюда и совет ему старца, имеющий значение всеобщей рекомендации, назидания всякому русскому человеку. На запрос Федора Карамазова: «Учитель! (...) что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» — Зосима отвечает: «...самое главное — не лгите (...) Главное, самому себе не лгите» (14, 41). Через несколько минут такой же совет он сочтет нужным дать и госпоже Хохлаковой: «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту» (14, 54).

Старец улавливает также поразительную смесь правды и лжи, заключающуюся в утверждении Ивана Федоровича, что без веры в бессмертие души допустимы любые злодеяния: утверждение это представляет собой выражение не веры, а религиозных сомнений мыслителя. Но заключение старца на этот счет подается не как уличение или обличение Ивана (какое хотелось услышать Миусову), а как благословение его «высшего сердца» на то, чтобы «горняя мудрствовать» и «горних искати» (14, 66).

Примечательно, что «приговоры», выносимые старцем Карамазовым, произносятся именно как благословение людей на трудный путь преодоления лжи и полного приобщения к Христовой правде — и признаются самими адресатами именно в таком высоком значении: недаром отказавшиеся сначала получить благословение у старца, они постепенно один за другим демонстрируют потребность в благословляющем жесте. Федор Павлович выражает это желание мимоходом, словно боясь показаться смешным: «Блаженный человек! Дайте ручку поцеловать, — подскочил Федор Павлович и быстро чмокнул старца в худенькую его руку» (14, 41). Зато Иван Федорович делает это подчеркнуто торжественно, даже театрально: «Старец поднял руку и хотел было с места перекрестить Ивана Федоровича. Но тот вдруг встал со стула, подошел к нему, принял его благословение и, поцеловав его руку, вернулся молча на свое место. Вид его был тверд и серьезен. Поступок этот, да и весь предыдущий, неожиданный от Ивана Федоровича, разговор со старцем как-то всех поразили своею загадочностью и даже какою-то торжественностью, так что все на минуту было примолкли, а в лице Алеши выразился почти испуг» (14, 66).

Все эти детали чрезвычайно важны как знак, дополняющий слово старца Зосимы, — знак, пророчествующий о том, что невозможно, строго говоря, четко определить, однозначно назвать, что выходит за пределы данной реальности. Благословения старца Зосимы — это в сущности благословения Карамазовых на постоянный внутренний суд над собой как спасительную силу. Они определяют движение психологических сюжетных линий. Событийную канву сюжета намечает вульгарное толкование пророчеств Зосимы семинаристом-карьеристом Ракиным.

Благословляющие жесты старца имеют смылосозидающее значение. Они дают читателю необходимые параметры для понимания смыслового единства романа, для его цельного эстетического восприятия. Формирование соответствующих читательских установок на осмысление романного целого становится и способом выражения задушевной национальной мысли писателя. Читатель приучается оценивать потребность в нравственной правде как коренную черту русского менталитета, а способность к искажению ее, способность принимать ложь за правду — как наш национальный рок.

Эта мысль наиболее последовательно и художественно убедительно выразилась в заключительной книге романа «Судебная ошибка», изображающей русский суд. Если соотнести эту книгу с реальностью русского судопроизводства 1870-х гг., она может показаться бурлеском, трагестированием новых форм суда, как полагает ученый, специально исследовавший проблему «Достоевский и русский суд». По мнению Т. С. Карловой, «изображение суда не входило в положительные цели романа». ¹ Ту же мысль высказывает современный молодой исследователь: «Название книги „Судебная ошибка“ говорит само за себя: никакого отношения к подлинным событиям этот в точности записанный и воспроизведенный текст не имеет». Правда, в данном случае буффонность судебных сцен объясняется уже не отношением писателя к новому суду, а его недоверием к слову рассказчика, к самому нарративному плану художественного текста: «„запись“ не в состоянии отразить полноту реальности». ²

Уточним понятие о реальности, показанной в двенадцатой книге романа. Разумеется, это не судопроизводство само по себе — это итоговый суд над русским человеком вообще (а не только над преступником): это окончательное итоговое испытание почти каждого персонажа романа на способность показать правду, т. е. поступить по требованию нравственного чувства. Каждый из участников процесса: подсудимые и свидетели, прокурор и адвокат — обнаруживают здесь в выступлениях своих не столько меру достоверности или компетентности, пронизательности или верхоглядства, сколько уровень своей совестливости. Разбирательство дела Дмитрия Карамазова на суде построено на расследовании его психологии, поскольку при обилии «улик» против него ни одна из них не выдерживает критики. Для

¹ Карлова Т. С. Достоевский и русский суд. Казань, 1975. С. 157.

² Зверева Т. В. Проблема словесного знака и структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. С. 7.

понимания логики процесса чрезвычайно важны и психологические характеристики каждого выступающего, и общая атмосфера в зале суда. Допрос свидетелей, призванных подкрепить или отвести некоторые улики, ведется адвокатом таким образом, чтобы пошатнуть нравственную репутацию обвиняющих Дмитрия и высветить убежденность защищающих его. И прокурор, и адвокат обосновывают свои выводы только психологическими аргументами. Словом, это действительно лишь условно-юридический процесс, фактически же — последний психологический суд русского человека. Поэтому внешне он напоминает душевные разбирательства в келье Зосимы, есть и формальные приметы такого сходства: ритуальность и нарочитая театральность того и другого процесса. Внешне, потому что установки его исполнителей совсем иные, чем у старца Зосимы: прокурором и адвокатом движет не желание понять преступника и спасти в нем человека, а намерение выставить свою гражданскую и либеральную смелость. Для освещения такого процесса требовалась особая позиция рассказчика. Да, она весьма уязвима как точка зрения регистратора подлинного жизненного события. Рассказчик сразу заявляет о своей субъективности: «...пусть не посетуют на меня, что я передам лишь то, что меня лично поразило и что я особенно запомнил» (15, 89). Но интерес рассказчика направлен как раз на то, что больше всего занимает автора. И здесь слово повествователя весьма далеко от протокольной сухости, оно эмоциональное, аффектированное. Рассказчика увлекает театральность описываемых сцен, и он сам зачастую тяготеет к театральности в собственном слове: «Начался допрос Катерины Ивановны. Только что она появилась, в зале пронеслось нечто необыкновенное. Дамы схватились за лорнеты и бинокли, мужчины зашевелились, иные вставали с мест, чтобы лучше видеть. Все утверждали потом, что Митя вдруг побледнел „как платок“, только что она вошла (...) решимость сверкала в ее темном, сумрачном взгляде» (15, 111). Глубокое сострадание к женщине, признающейся так, как это делают лишь в предсмертную минуту, всходя на эшафот, открыто прорывается в «записи» рассказчика: «Нет, никогда я не могу забыть этих минут! (...) Я холодел и дрожал слушая...» (15, 112). И завершается этот эпизод глубоким психологическим и гуманистическим объяснением Катиного предательства. Такое слово вполне соответствует описываемой ситуации, является адекватным событию знаком разыгрываемой жизненной драмы. В то же время этот тон контрастирует с «горячими», пафосными (но по существу равнодушными к личности подсудимого) речами прокурора и адвоката. На суде произошла ошибка, которую определило драматическое столкновение разных понятий о нравственной правде, и попытка адвокатской лжи публично выдать себя за правду.

Суд над Дмитрием Карамазовым подводит слушателей к одному из самых опасных искушений, которые время от времени выпадают на долю русского человека: к искушению принять за правду ложную идею — в данном случае идею морального релятивизма, мысль о том, что понятия добра и зла относительны, что убийство отца можно не считать отцеубийством, преступлением. (Искушение вовсе не надуманное: его не раз придется испытать русскому человеку в гражданских

бурях XX в.) Рассказчик фиксирует тот факт, что ложный пафос речи адвоката был воспринят публикой «как святыня». Призыв Фетюковича принять его заключение: «Убил, но не виновен» — был одобрен слушателями процесса с восторгом: «Было уже и немислимо сдержать его: женщины плакали, плакали и многие из мужчин, даже два сановника пролили слезы. Председатель покорился и даже помедлил звонить в колокольчик: „Посягать на такой энтузиазм значило бы посягать на святыню” — как кричали потом у нас дамы» (15, 173).

Исход судебного процесса решило, однако, мнение тех, кому дорога «правда на Руси». Это присяжные: мелкие чиновники, купцы и крестьяне, представляющие на суде исконную, коренную, почвенную Россию. «Непробойные» мужички-присяжные до конца процесса «помалкивают». Их молчание, подчеркнутое рассказчиком («странно молчаливы и неподвижны» — 15, 93), замеченное и публикой («молчит-то молчит, да ведь тем и лучше» — 15, 176), является, по контрасту с крайне словоохотливыми состязавшимися сторонами, как будто знаком подлинной честности. И, однако, присяжные тоже допускают смешение «права» и «правды», лжи и истины: они прибегают к сомнительному вердикту «Виновен!» ради утверждения незыблемости народных понятий о нравственности. Решением своим они подтверждают лишь то, что отцеубийство — всегда преступление, всегда зло, но вовсе не то, что Дмитрий Кармазов является убийцей отца. В жертву высокой правде они приносят жизнь Дмитрия, совершают судебную ошибку. В итоговой оценке их приговора, которая дается в завершающем многоголосии толпы, слышится ирония:

« — Да-с, мужички наши за себя постояли.

— И покончили нашего Митеньку!» (15, 178).

Нравственная правда в заключительной книге романа по-настоящему торжествует лишь в позиции Дмитрия на суде, в том, что, вопреки выводу адвоката: «Убил, но не виновен», он отстаивает прямо противоположный принцип: «Не убил, но виновен!». Митино самоосуждение утверждает приоритет не права, а «русской правды», как понимал ее Достоевский: неутолимой жажды религиозного преображения России, живущей в русском народе, которое одно способно вывести его на путь национального спасения.

Мысль о возрождающей силе нравственной правды и нравственного суда мы, соотечественники Достоевского, не можем не воспринимать как «пророчество и указание», чрезвычайно важные в наши дни.

ПОРТРЕТ С БОРОДАВКАМИ («БОБОК») И ВОПРОС О «РЕАЛИЗМЕ» В ИСКУССТВЕ

Герой-рассказчик «Бобка» и «автор» фельетона «Полписьма „одного лица”» — литератор, не гнушающийся никакой поденной работой. Он и переводит (с французского), и объявления купцам сочиняет, и по заказу книгопродавца книжку «Искусство нравиться дамам» составил. Словом, он обретается где-то на самом литературном дне. Как справедливо сказано в комментарии Г. Я. Галаган к статье «Полписьма „одного лица”», «не только адресат „полписьма”, но и его автор — лицо собирательное. Важно отметить, что в созданной им антикритике Достоевский использует метод самодискредитации героя (Буренин, послуживший в ряде моментов источником образца «одного лица», выступает против Буренина)» (21, 416).

Естественно, Достоевский «дистанцируется» от опустившегося, назойливого, «болезненного» союзника и даже «соавтора» «Дневника писателя». Дает не очень лестную оценку ему и его сумбурному стилю: «Рядом с грубостью приемов, с цинизмом красного носа и „огорченного запаха” иступленного слога и разорванных сапогов мелькает какая-то скрытая жажда нежности, чего-то идеального, вера в красоту, Sehnsucht по чему-то утраченному, и всё это выходит как-то до крайности в нем отвратительно» (21, 61). «Одно лицо» — плодовитый литератор, приславший редактору «Гражданина» уже двадцать восемь писем, из которых тот счел возможным напечатать лишь «полписьма», с энтузиазмом предложивший и другие свои сочинения: «Он написал уже за меня и в пользу мою три „антикритики”, две „заметки”, три „случайные заметки”, одно „по поводу” и, наконец, „наставление как вести себя”» (21, 60). Таким образом, возникла, можно сказать, угроза вытеснения Достоевского со страниц не только «Дневника писателя», но и вообще еженедельника «Гражданин» «одним лицом» (он же «молчаливый наблюдатель»).

Статья «Полписьма „одного лица”» ознаменовала литературную смерть надоевшего «соавтора», о котором еще в кратчайшем, «рублевым слогом» написанном предисловии Достоевский объявил: «Это не я; это совсем другое лицо» (21, 41). Однако все-таки не «совсем другое лицо». «Одно лицо» — литературная маска и фельетонный двойник Достоевского. И закономерно, что этот опустившийся фельетонист — «отчасти лицо благородное», тоскующий по идеальному и красоте,

сетующий, что «юмор и хороший слог исчезают» (21, 61, 42). Он человек безусловно образованный и с хорошим литературным вкусом (следовательно, чужак и анахорет в современном примитивном собрании фельетонистов, в основном только «ругательствами» промышленляющих) — знаком с философией, как с древней, так и современной, цитирует Монтескье, собирается издать бонмо Вольтера. Его литературные суждения, полемично и остро акцентированные, безусловно отражают эстетическую позицию Достоевского. В частности, это относится к характеристике широко распространенного взгляда на реализм в искусстве: «Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну и как же у него на портрете удалась мои бородавки, — живые! Это они реализмом зовут» (21, 42). Видимо, герой «Бобка» вспоминает здесь широко распространенную английскую формулу «портрет со всеми бородавками» (она приписывается Оливеру Кромвеллю), своего рода образное определение натуралистического и утрированного искусства. Все же рассуждения «одного лица» по поводу «феноменального» портрета и особенно цитата из какого-то газетного фельетона («Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо» — 21, 42) содержат достаточно прозрачные намеки на враждебный и грубый выпад Л. К. Панютина, так обывравшего в фельетонной заметке известного портрет работы В. Г. Перова: «Довольно взглянуть на портрет автора „Дневника писателя“, выставленный в настоящее время в Академии художеств, чтобы почувствовать к г-ну Достоевскому ту самую „жалостливость“, над которою он так некстати глумится в своем журнале. Это портрет человека, истомленного тяжким недугом».¹

Весьма вероятно, что Достоевский и сам был отчасти недоволен этим портретом. Во всяком случае он посвятил искусству портретирования блестящий этюд в статье «По поводу выставки», где продолжил и углубил полемику «одного лица» с примитивным и упрощенным пониманием реализма: «„Надо изображать действительность как она есть“, — говорят они (современные художники.— В. Т.), тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает „главную идею его физиономии“, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же закон-

¹ Голос. 1873. 14 янв. № 14.

ная, как и текущая действительность. У нас как будто многие не знают того» (21, 75—76).²

Мысли Достоевского безусловно касаются не только искусства портретирования. Он излагает свое, отличное от позитивистского, воззрение на природу подлинно художественного творчества, иначе говоря, это профессиональная точка зрения писателя, его *profession de foi*, которую он противопоставляет модному и господствующему направлению. Художнику, по неизменному и твердому убеждению Достоевского, недостаточно знать лишь текущую действительность, хотя он, конечно, обязан знать ее до мелочей. Необходимо видеть высший и глубинный смысл явлений, что немислимо без «главной идеи» и идеала, выстраданного и личного, а не механически заимствованного, удовлетворяющего «общему, мундирному, либеральному и социальному мнению» (21, 73). Идея, идеальное, фантастическое — вот на чем делает преимущественный акцент Достоевский в многочисленных в «Дневнике писателя» размышлениях о сути и смысле художественного творчества. Неприятие Достоевским метода Н. Ге, острая критика его картины «Тайная вечеря» вызваны именно отсутствием, по мнению писателя (достаточно субъективному, очень многие современники расценили работу художника иначе), правильно поставленного идеала, что привело того к искажению исторической действительности и фальши: «С какой бы вы ни захотели судить точки зрения, событие это не могло так произойти: тут же всё происходит совсем несообразно и непропорционально будущему (...) В картине (...) г-на Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом» (21, 77).

Чрезвычайно любопытно, что Достоевский упрекает Ге в отступлении от реализма, в отступлении неизбежном именно потому, что художник усиленно стремился к нему, «гнался» за реализмом. Сходным образом Достоевский подвергнет уничижительной критике реализм Н. Лескова и других «типичников». Лескова Достоевский, можно сказать, знакомит с прописными истинами, которые обязан твердо знать любой художник, в очередной раз повторяя свой тезис о «фантастичности» жизни и искусства: «Знаете ли вы, священник Касторский, что истинные происшествия, описанные со всею исключительностью их случайности, почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный? Задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21, 82).³ Почти в том же духе и

² «Бородавки», правда миниатюрные, обнаружил Достоевский и в знаменитой картине И. Е. Репина: «Некоторую утрировку можно заметить, впрочем, и у г-на Репина: это именно в костюмах, и то только в двух фигурах. Такие лохмотья даже и быть не могут. Эта рубашка, например, нечаянно попала в корыто, в котором рублили сечкой котлеты. Без сомнения, бурлаки костюмами не блистают (...) Но всё же невысказанное слово золотое, тем более что такую рубашку и надеть нельзя, если раз только снять: не влезет. Впрочем, в сравнении с достоинством и независимостью замысла картины эта крошечная утрировка костюмов ничтожна» (21, 74—75).

³ Нетрудно представить, с каким недоумением и раздражением автор «Запечатленного ангела», «На краю света», «Белого орла», «Заячьего ремиза», «Очарованного странника»,

эстетические размышления в статье «По поводу новой драмы»: «Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальною правдой: правды в впечатлении не выйдет» (21, 97).

Характерно и знаменательно, что слово «реализм» и другие производные от него словосочетания Достоевский в «Дневнике писателя» 1873 г. употребляет чаще всего в негативном контексте или в ситуативно-ограничительном смысле, что вызвано серьезными, принципиальными идеологическими и эстетическими мотивами. Особенно показательно такое (и вновь очень субъективное и пристрастное) определение основ мировоззрения В. Белинского в статье-мемуаре «Старые люди»: «Выше всего цена разум, науку и реализм, он в то же время понимал глубже всех, что одни разум, наука и реализм могут создать лишь муравейник, а не социальную „гармонию“, в которой бы можно было ужитья человеку» (21, 10).

Именно этой распространенной вере во всеисилие и всемогущество разума, науки и реализма Достоевский противопоставляет свои суждения об идеале, фантастическом в жизни, истории и искусстве. А в эстетическом плане он всевозможным современным «реализмам» противопоставляет свой фантастический «реализм в высшем смысле», представляя в «Дневнике писателя», как образец такого «реализма», кладбищенскую фантазию — рассказ «Бобок».

Современники фантазию Достоевского (равно и его эстетические суждения) не одобрили, расценили как болезненный, патологический этюд, в очередной раз заподозрив, «что у автора что-то неладно в верхнем этаже».⁴ Оценили рассказ по достоинству гораздо позже, уже в XX в., когда Достоевского, по сути, открыли заново. Особенно сказанное относится к символистам, хотя среди них рассказ о «могилах» оценивался весьма различно. Так, Андрей Белый возмущался «цинизмом» и «кошунственным» каламбурами Достоевского: «Что это за ужас? Что за цинизм: игра словами дух (в смысле зловония) и *духовный*, как в другом месте какое-то издевательство над словами „Святой Дух“, которым противопоставляется какой-то сектантский „Святодух“ (...)

— То Святой Дух, а то Святодух...».⁵

И далее А. Белый еще более усиливает обличительный характер своего суждения о рассказе, приходя к очень обобщенным и глубоко несправедливым выводам: «Для чего печатать все это свинство, в котором нет ни черточки художественности. Единственный смысл напугать, оскорбить, сорвать все святое. „Бобок“ для Достоевского есть своего рода расстреливание причастия, а игра словами „дух“ и „духовный“ есть хула на Духа Святого. Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то „Бобок“, один „Бобок“ можно противопоставить

мистик, склонный к самым фантастическим и причудливым сюжетам, читал эти нравоучительные разъяснения.

⁴ Дело. 1873. № 12. С. 102.

⁵ Белый Андрей. Трагедия творчества. СПб., 1911. С. 27.

каторге. Да, да, Достоевский каторжник, потому что он написал „Бобок”». ⁶

Впрочем, чрезмерно эмоциональные и неоправданно далекие слова А. Белого — крайность и исключение. В других суждениях светских и духовных писателей XX столетия обращалось внимание на философско-символический смысл рассказа в контексте всего творчества Достоевского. Так, Б. П. Вышеславцев, размышляя в своей небольшой монографии о героях-деятелях Достоевского («Но кто же в конце концов делает русскую жизнь, ежедневную, насущную? Кем держится государство и строится общество?»), ⁷ относит их к разряду «мелких бесов» и цинично-бесстыдных персонажей кладбищенской фантазии писателя: «Романы Достоевского дают нам один ответ — ясный и неумолимый: ее делают те, кто занят не совершением дел, а устраиванием „делишек”. Губернатор-немец, который клеет картонные домики, аристократическая бюрократия, занятая борьбой честолюбий, сплетнями, пенсиями, любовницами, выгодными браками, залогами имений (...) и наконец — Федор Павлович, Фердыщенко, Лебедевы, Иволгины (...) все это мелкие бесы, которые в баню любят ходить и стараются воплотиться в семипудовую купчиху. Вот кто строители жизни — это гилики, люди тела, те самые, души которых и за гробом заняты той же гнилью, как это изображено в страшном рассказе „Бобок”». ⁸

Митрополит Антоний полагал, что в рассказе «раскрыта нераскаянность грешников и их ожесточенность в зле», ⁹ что, естественно, он не ставит в вину Достоевскому. Им же была выдвинута гипотеза, к сожалению недетализированная, что «Бобок» написан «под влиянием некоторых церковных преданий». ¹⁰ Генезис рассказа Достоевского исследует и Н. П. Анциферов, обнаруживающий зерно «Бобка» в стихотворении Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...», подразумеваемая, конечно, картину «публичного кладбища»:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные кругом,
Как гости жадные за нищенским столом...

Прочитывая эти пушкинские строки, Анциферов заключает: «Жуткий образ могил в болоте, который использует для потрясающей картины подполья города *Ф. М. Достоевский*». ¹¹ Затем Анциферов еще раз обращается к мрачному столичному подполью в фантастическом рассказе Достоевского: «Образ Петербурга был бы не полным, если бы Достоевский не ввел *мотива мертвеца*, развив его в целую кошмарную симфонию, в какую-то *dance macabre* (...) Притаилась здесь

⁶ Там же. С. 28.

⁷ *Вышеславцев Б. П.* Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923. С. 38.

⁸ Там же. С. 38—39.

⁹ *Антоний, митрополит.* Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения. Издание Северо-Американской и Канадской епархии, 1965. С. 211.

¹⁰ Там же. С. 227.

¹¹ *Анциферов Н.* Душа Петербурга. СПб., 1990. С. 42.

вражья сила, *temento mori* Петербурга (...) Сыны и дочери Петербурга продолжают свою суету суетствий и в загробном существовании с той только разницей, что здесь они могут отбросить всякий стыд (...) Таково подполье города». ¹²

Заметное место занял рассказ Достоевского в публицистических статьях и эссеистике Д. С. Мережковского. Циничную формулу героя «Бобка» Клиневича, получившую в начале века широкое распространение, вспоминает Мережковский в статье «О свободе слова», откликаясь на тревожную хронику «смутного времени»: «Как давно, как тщетно мы надеемся, как устали и надеяться. Сколько раз принимали гнилую петербургскую оттепель за благодатную весну. Сколько раз цеплялись, карабкались, чтобы снова сорваться и еще глубже упасть в ту яму, в которой мы лежим и где, неунывающие покойнички, как в „Бобке“ Достоевского, предлагаем друг другу: „Господа, заголимся и обнажимся!“. Избави нас Боже от этих ужасных падений; лучше уж совсем не вставать, не воскресать, не надеяться, а лежать да полеживать, дремать да подремывать, ожидая трубного гласа». ¹³

«Ужасный рассказ» Достоевского в фокусе большого эссе Мережковского «Чехов и Горький». Он его обильно цитирует и вдохновенно пересказывает, акцентируя главные моменты «Бобка», вскрывая философский и пророческий смысл картины «последнего» подполья: «Они (герои рассказа. — В. Т.) знают, что умерли, но не могут или не хотят этого узнать до конца, постоянно забывают, смешивают, путают, не могут привыкнуть к новой точке зрения. Все, как было — ничего страшного; но страшнее всего, что можно себе представить, эта продолжающаяся агония, эти судороги сознания между двумя метафизическими порядками. Они разговаривают, как будто ничего не случилось, болтают о пустяках, играют в преферанс „на память“, шутят, смеются, бранятся, сплетничают, говорят непристойности. Но пошлость жизни принимает исполинские размеры *sub specie aeterni*, „под знаком вечности“, выступает с ослепительной четкостью, как темные очертания предметов на белом свете». ¹⁴

Эти образы «Бобка» преследуют Мережковского во время чтения и в театре, заставляя иначе взглянуть на содержание шедевров Чехова и Горького («Три сестры», «Вишневый сад», «На дне»), сливающихся как бы в одну безотрадную и мрачную картину. Слова персонажей Чехова и Горького с какой-то неизбежностью перебиваются голосами «покойничков» из «Бобка»: «Два последние и, может быть, величайшие произведения Чехова, „Три сестры“ и „Вишневый сад“, напоминают „Бобок“. Кажется, что все действующие лица давно умерли, и то состояние, в котором они находятся, есть „жизнь, продолжающаяся только по инерции“, промежуток между двумя смертями — „последнее милосердие“. Они, впрочем, и сами подозревают, что их уже нет, что они умерли: „Нас нет (...) мы не существуем, и только кажется, что мы существуем“. Они что-то говорят, что-то делают, но сами не знают

¹² Там же. С. 90.

¹³ Мережковский Д. С. Эстетика и критика. М., 1994. Т. 1. С. 615.

¹⁴ Там же. С. 655—656.

что. Бредят, как полусонные, полумертвые. Когда Чебутыкин напевает свою „тарарабумбию“, то кажется, что „мертвец, уже почти совсем разложившийся“, лепечет: „Бобок, бобок!“. Они и все не живут, а разлагаются, тлеют и смердят друг другу и задыхаются от взаимного смрада. Но уже ничего не стыдятся — „заголились и обнажились“ в последнем цинизме пошлости, в последней наготе и пустоте душевной». ¹⁵

Это с сильным парадоксальным оттенком акцентированное осмысление пьес Чехова и Горького в свете философско-житейских открытий рассказчика и героев «Бобка» затем превращается в своего рода яркую художественную иллюстрацию пророческой фантазии самого Мережковского о стоящем «при дверях» Грядущем Хаме. Лопехин Чехова, босяки и Лука Горького, согласно схеме Мережковского, несомненные предвестники грядущей хамской эры: «А когда все кончено, когда все уже умерли второю смертью, тогда выступает бессмертный Ермолай Лопехин, совершитель прогресса, владелец вишневого сада, владелец грядущего рая земного, „гордый, голый человек“, торжествующий босяк, торжествующий хам (...) Ермолай Лопехин, проповедник вечной жизни, — первый маленький хам, побольше — старец Лука, проповедник вечной смерти, с ласковым шепотом: „Я и жуликов уважаю (...) я и трупки уважаю, — по-моему, ни одна блоха не плоха, все черненькие, все прыгают — и спрыгнув, летят в пустоту“. За старцем Лукою придут хамы еще побольше, и, наконец, последний, самый великий, Грядущий Хам». ¹⁶

Везде и всюду — в литературе, на подмостках сцены, в зрительном зале — Мережковский ощущает «трупный запах», который совершенно напрасно «вся русская интеллигенция» приняла за «торжество новой жизни». Везде один и тот же «бобок». ¹⁷ А символический конец «Вишневого сада» он воспринимает как начало конца, прелюдию к Апокалипсису: «„Наступает тишина, и только слышится, как далеко в вишневом саду топором стучат по дереву“. Это последние слова, написанные Чеховым.

Они оказались пророчеством. Только что он умер, застучал топор. Уже секира при корне. Всякое дерево, не приносящее плода, срубают и бросают в огонь. Только что смолк последний звук свирели, певшей о конце, начался конец». ¹⁸

Суждения Мережковского о пьесах Чехова и Горького столь вызывающе парадоксальны, что полемизировать с ним просто бессмысленно, но они остры и талантливо, увлеченно высказаны. Схематизм статьи, безупречно работающий на теорию о Грядущем Хаме, не менее очевиден. Впрочем, к великой печали, пророчества Мережковского никак не могут быть названы беспочвенными. Что же касается глубокого, пронизательного и блестящего истолкования художественно-философского смысла рассказа Достоевского, то это вне всякого сомнения.

¹⁵ Там же. С. 666.

¹⁶ Там же. С. 667.

¹⁷ Там же. С. 667—668.

¹⁸ Там же. С. 668.

Своеобразно преломился рассказ Достоевского и в художественном творчестве символистов. Очевиднее всего — в тринадцатой главе первой части трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» («Капли крови»), где описывается «прохождение мертвецов по навей тропе».¹⁹ Фантастическая картина, в которой ощутимы мотивы из произведений Гоголя и Достоевского. Сначала в романе Сологуба дается образ толпы мертвецов, странным и беспорядочным образом шествующих и о чем-то беспрерывно говорящих: «Выходцы из могил шли в ночной тишине, и следы по дороге за ними ложились легкие, странные, едва различимые. Слышались тихие речи, мертвые слова. В прохождении мертвых нельзя было заметить никакого определенного порядка. Они шли как попало». Только прислушавшись, «живые» очевидцы шествия мертвых начинают мало-помалу выделять из «общего гула» «отдельные слова и фразы», что отчасти повторяет ситуацию в «Бобке», где герой «вдруг» начинает слышать голоса, звучащие все отчетливее и отчетливее: «Слышу — звуки глухие, как будто рты закрыты подушками; и при всем том внятные и очень близкие. Очнулся, присел и стал внимательно вслушиваться» (21, 44).

Правда, в «Бобке» сразу завязывается разговор между генерал-майором Первоедовым и надворным советником Лебезятниковым. В романе Сологуба сперва звучат разрозненные «анонимные» слова и фразы (вполне «земного» содержания). Постепенно вырисовываются из «мглисто-серой толпы» фигуры «отдельных мертвецов»: «дворянин в фуражке с красным околышем», «поп в черной ризе», «умственный мужик», «мертвые солдаты», «молодцеватый полковник», «толстый купец», «грязный и вонючий» мужик, «барыня и служанка» и др.²⁰ Представлены почти все сословия России, граждане разных возрастов и положений. Их голоса — современная русская симфония, шаржированный социально-политический образ России. Пестрая вязь реплик-лозунгов, стертых формул, «мертвых слов»: «Мой девиз — самодержавие, православие и народность. Мой символ веры — спасительная крепкая власть»; «Россия для русских!»; «Не надуешь, не продашь. Можно и шубу вывернуть. За свой грош везде хорош», «Вешать! Пороть!».²¹

Особняком среди взрослых мертвецов идут два мальчика («тощие, с зелеными лицами, в бедной одежке»),²² один — самоубийца, не вынесший тиранства, другой — до смерти запоротый солеными розгами (постоянный мотив творчества Сологуба, во многом роднящий его с Достоевским). Это трагедия, соседствующая с мрачным фарсом.

И наконец, есть в толпе мертвецов одна пара, как будто бы попавшая в роман Сологуба непосредственно из рассказа Достоевского: «Очень близко к волшебной черте, видимо стараясь выделиться из общей среды, прошли изящно одетая дама и молодой человек из породы пшютов. Они еще недавно были похоронены, и от них пахло

¹⁹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С. 84.

²⁰ Там же. С. 84—85.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 86.

свежею мертвечиною. Дама кокетливо поджимала полуистлевшие губы и жаловалась хриплым, скрипучим голоском:

— Заставили идти со всеми, с этими хамами. Можно бы пустить нас отдельно от простого народа». ²³

Кокетливая светская дама и пшют — реминисценция из рассказа «Бобок», где им (разумеется, отчасти) соответствуют «барынька» и «крикса» Авдотья Игнатьевна, жалующаяся на скверный запах («разит»), будто бы идущий от близ лежащего лавочника, и «милый полисон» Клиневич. Реминисценция ни в коем случае не является случайной. Она закономерна. Отчетливо демонстрирует родственные узы, связующие фантастический реализм Достоевского «в высшем смысле» и мистический (с особенной приверженностью к кладбищенским сюжетам) символизм Сологуба.

И в заключение небольшое дополнение к статье. В последнем романе Достоевского черт (эманация Ивана Карамазова) донимает полубезумного героя «реалистическими» подробностями («Ты хочешь побороть меня реализмом, уверить меня, что ты есть, но я не хочу верить, что ты есть!» — 15, 75), декларирует: «Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм» (15, 73). Даже вынашивает идею «реалистической» оппозиции: «Я хочу в идеалистическое общество записаться, оппозицию у них (спиритов. — В. Т.) буду делать: „дескать реалист, а не материаллист, хе-хе!“» (15, 72). В черновых набросках к роману эта «реалистическая» линия прямо восходит к бородавкам на портрете в рассказе «Бобок»: «Сатана иногда покашливал (реализм, бородавка)» (15, 334). ²⁴

²³ Там же. С. 85.

²⁴ Там же повторяется и еще один мотив из кладбищенского рассказа. Черт оказывается «повинен» и в «тлетворном духе»:

«NB. Про Зосиму. „Я тут постарался, таких духов нанес“.

NB. — Барыни-кокетки наиболее воняют в могилах. Я у каждой взял по букету» (15, 335).

Но в окончательном тексте романа прямые переключки с мотивами рассказа «Бобок» отсутствуют.

Г. Я. ГАЛАГАН

МЕЧТА ПАРАДОКСАЛИСТА

(1876 год)

В двух выпусках «Дневника писателя» 1876 г. читатель встречается с любителем парадоксов — человеком статским, самым мирным, как подчеркивает Достоевский, и незлобивым. Однако в первом из выпусков (апрельском) — почему-то активно защищающим войну.

Первая беседа героя с автором происходит не весной 1876 г., а значительно ранее. Но по какой-то причине вспоминается последним именно в этот момент («...теперь мне припомнилось, как однажды, впрочем уже несколько лет тому, он раз заспорил со мной о войне» — 22, 122). Сопоставление мира и войны (только не «междоусобной, братоубийственной» — 22, 123) в пользу войны как одна из тем будущего «Дневника...» определяется уже в конце 1875 г. В рабочей тетради Достоевского не позднее 6 декабря этого года — запись: «Предрассудок о *мире*. Мечи и плуги (...) Без крови и войны загниет человечество. Разврат. Трусость. Все развратники и роскошники трусы» (24, 72). В конце декабря: «Война, мечи расковать на орала. Ложная мысль. Загниет человечество в этаким мире. Надобен мир по-иному — Христов» (24, 97). Немного позднее, в период работы над окончательным текстом январского выпуска: «*Непременно*. О том, что война лучше теперешнего положения общества» (24, 130).

Эти извлечения из рабочей тетради однозначно говорят об оформлении метафорического мотива гниения как символа духовного разложения. Именно этот мотив и становится опорным в объяснении героем своих воззрений на мир и войну. Автокомментарий Достоевского к «Парадоксалисту» (в связи с критическим отзывом об этом разделе Г. А. Лароша¹) делает русло этого мотива еще более глубоким: «Не понимаю, как не заметил (Г. А. Ларош. — Г. Г.) иронии в парадоксалисте. Ирония в том, что беречь нечего. Нахмурься, что мир выше и нравственнее. Мир-то выше, а что сладострастнее и жесточе, так на это вы не ответите (...) Язву мира обличали, а вы довольны, вы правы, вы за мир» (23, 163).

Мотивы язвы и гниения в обличающих мир признаниях героя связаны с собирательным образом пороков: с обретающими права победителей ложной честью, самолюбием, сластолюбием, сладострасти-

¹ См.: Л. [Ларош Г. А.]. Литература и жизнь // Голос. 1876. 19 мая. № 138.

ем, завистью, жестокостью, трусостью («...многие ли (...) устоят перед язвой мира? Ложная честь, самолюбие, сластолюбие захватят (...) их. Справьтесь, например, с такою страстью, как зависть: она груба и пошла, но она проникает в самую благородную душу (...) Кто меряет в наше время душу на душу, христианской меркой? Меряют карманом, властью, силой...» — 22, 124, 125).

Какой бы стороны жизни современного общества (как европейского, так и русского) ни касался любитель парадоксов, его анализ неизменно говорит об одном: современный мир чреват угрозой окончательной замены чести — лицемерием чести, долга — лицемерием долга («Настоящей чести не будет, а останутся формулы. Формулы чести — это смерть чести» — 22, 123—124). Лицемерие, по мысли героя, питает язву духовную, поскольку дает возможность, не разрывая с добродетелью в душе, быть порочным практически.

Тема лицемерия, как и метафорический мотив гниения, заявляет о себе в рабочей тетради Достоевского в декабре 1875 г. (см.: 24, 98), получает развитие в январском выпуске «Дневника...», продолжает жизнь на страницах рабочих тетрадей и позднее. Она сразу оформляется как полемическая по отношению к Франсуа де Ларошфуко, назвавшему лицемерие в одной из своих максим «данью уважения, которую порок платит добродетели».²

Метафорические мотивы язвы и гниения и тема лицемерия служат в нравственно-социологическом анализе любителя парадоксов одной и той же цели — заставить читателя почувствовать и понять критический уровень духовной деградации общества. Завершая свой монолог (лишь изредка перебиваемый репликами автора), грядущие последствия этой деградации герой определяет так: «Нет, война в наше время необходима; без войны провалился бы мир³ или, по крайней мере, обратился бы в какую-то слизь, в какую-то подлую слякоть, зараженную гнилыми ранами...» (22, 126).

Не будем, однако, забывать, что, представляя читателю героя, автор подчеркивает, во-первых, его незлобивость и, во-вторых, обращает внимание еще на одну особенность характера героя (выделяя ее курсивом): любитель парадоксов — *мечтатель*. Поскольку к марту—апрелю 1876 г.—январю 1877 г. относится работа Достоевского над неосуществленным замыслом романа «Мечтатель»,⁴ обратимся к нему.

² См.: Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. Л., 1971. С. 167. Тема «Достоевский и Ларошфуко», до сих пор даже не поставленная, — предмет специального исследования.

³ Это признание любителя парадоксов («без войны провалился бы мир») в «Дневнике писателя» 1876 г. противостоит суждению парадоксалиста «Записок из подполья» (1864) («Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» — 5, 174).

⁴ В марте 1876 г., обдумывая состав апрельского выпуска «Дневника...» и набрасывая варианты его оглавления, Достоевский неизменно включает в этот выпуск (а немного позднее — в майский) раздел «Мечтатель». Ни в апреле, ни в мае такого раздела в «Дневнике...» не появляется. Но, начиная с апрельского выпуска, читатель «Дневника...» встречается с другим лицом — Парадоксалистом-мечтателем. Этот факт позволил Г. М. Фридендеру сделать предположение, что Мечтатель и Парадоксалист либо одно и то же лицо, либо они — психологические двойники (см.: 17, 435—436. Там же см. об эволюции темы «Мечтателя» в наследии Достоевского).

Из ряда мотивов, продумывавшихся Достоевским для дальнейшей работы над образом Мечтателя, выделим один: «Рассказывает, как он мечтал быть Христовым посланником» (17, 9).

В тексте раздела «Парадоксалист» есть две прямые отсылки на текст Священного Писания. Одна — на Книгу пророка Исайи, другая — на Евангелие от Матфея: «Христианство само признает факт войны и пророчесствует, что меч не преидет до кончины мира:⁵ это очень замечательно и поражает. О, без сомнения, в высшем, в нравственном смысле оно отвергает войны и требует братолюбия. Я сам первый возрадуюсь, когда раскуют мечи на орала. Но вопрос: когда это может случиться? И стоит ли расковывать теперь мечи на орала?»⁶ (22, 124).

Это обращение героя к библейскому тексту в разъяснении хода своей мысли невольно побуждает внимательнее присмотреться к инструментарию его аргументации.

Язва, гниение, лицемерие — вот основные образно-тематические опоры любителя парадоксов. Между тем язва и гниение — устойчивые мотивы метафорической символики Библии. Язва и гниение — кара Божия, символ разложения, предвестия смерти, спасение от которой — в покаянии. «Во что вас бить еще, продолжающие свое упорство? Вся голова в язвах, и все сердце исчахло. От подошвы ноги до темени головы нет у него здорового места: язвы, пятна, гноящиеся раны, неочищенные и необвязанные и не смягченные елеем» (Ис. 1:5—6); «...зависть — гниль для костей» (Притч. Сол. 14:30).

Устойчив этот метафорический символ и в молитвословиях, выражающих чувство покаяния: «Уязвлена душею греховным оружием и ураненна суца многими злыми, врачу душ наших, исцели, яко благодетель, наложив мне лекарства, мудрых заповедей твоих, Человеколюбче!»; «...в разбойническия помыслы впадох, и уязвлен, возсмердехся; Врачу недугующих, даждь ми руку...»; «Весь уязвихся, весь, Христе мой, острупихся, исцели моя гнойныя язвы — страстная угрызения, сушая от греха»; «Боже и Господи многомилостиве, моего сердца очисти язвы, покаяния мне прилагая лечбы...».⁷

Что касается темы лицемерия, вспомним, что именно к лицемерам обращена гневно-обличительная проповедь Христа. И относится она к последним дням Его земного служения. Имеется в виду семикратное «Горе вам» 23-й главы Евангелия от Матфея (ст. 13—15, 23, 25, 27, 29). Вот три стиха из этой проповеди: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что затворяете Царство Небесное человекам, ибо сами не входите и желающих войти не допускаете»; «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что обходите море и сушу, дабы обратить хотя одного; и когда это случится, делаете его сыном геенны, вдвое худшим вас»; «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что очищаете внешность чаши и блюда, между тем как внутри они полны хищения и неправды» (Мф. 23:13, 15, 25).

⁵ Ср. в Евангелии: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч» (Мф. 10:34).

⁶ Ср. в Книге пророка Исайи: «...перекуют мечи свои на орала, и копьа свои — на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать (Ис. 2:4).

⁷ Триодь постная. М., 1656. Л. 230 об.—232, 301.

Отметим и еще один библейский мотив, связанный с обществом, пораженным духовным гниением: «Пути мира они не знают, и нет суда на стезях их; пути их искривлены, и никто, идущий по ним, не знает мира» (Ис. 59:8). Думается, что сам парадокс сопоставления мирным и незлобивым человеком «теперешнего мира» (22, 124) и войны в пользу последней рождается в непосредственной связи с этим мотивом Книги пророка Исайи.

Теперь мы подходим к ответу на вопрос: почему беседу с героем нескольких лет давности автор вспоминает весной 1876 г.? Для Достоевского «теперешний мир» — достаточно длительное состояние русского общества. Болевые мотивы, связанные с этой проблемой, делает очевидными уже «Дневник писателя» за 1873 г.: нравственное разложение в народной среде, потеря общей руководящей идеи, всеобщее обособление. Это состояние говорило об одном — об отсутствии в русской пореформенной действительности соединяющих начал.⁸

Между тем именно эти начала дали жизнь русской идее всемирного общечеловеческого единения.⁹ Их утрата внутри нации ставила под сомнение жизнеспособность русской идеи. Эта проблема самым решительным образом предопределила движение творческой мысли Достоевского до лета 1876 г. Раздел «Парадоксалист» «Дневника...» 1876 г. самое тревожное — на этом пути — обращение Достоевского к читателю.

Лето 1876 г. ситуацию разительно меняет. Общерусское движение в защиту славян было воспринято Достоевским как свидетельство краха разединяющих сил: народ отстоял свой нравственный идеал, состояние обособления уже не могло быть названо всеобщим, разрыв между сословием образованным и народом оказался, к счастью, еще не окончательным. В добровольном желании бескорыстной помощи, готовности к жертве даже жизнью Достоевский увидел прежде всего «единение во имя Христовой истины» (23, 103). Это качественно иное восприятие писателем русского общества высечивает июльско-августовский выпуск «Дневника...» 1876 г.¹⁰ И в этом же выпуске вновь появляется любитель парадоксов.

На этот раз беседа автора с героем ведется на европейском курорте с его огромной нарядной толпой. Понятие «современное общество» в первых же фразах героя обретает четкий социальный статус: «фешенебельная» толпа, «сливки» общества (23, 85). Эти определения в июльско-августовском выпуске открывают тему лицемерия как питательной среды духовной язвы и гниения.

Праздной толпе, приехавшей в Эмс лечиться от разных физических недугов, героем ставится общий диагноз:¹¹ она больна духовно. Как

⁸ Ср. в Евангелии: «Если царство разделится само в себе, не может устоять царство то; и если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот» (Мк. 3:24—25).

⁹ См. об этом: *Галаган Г. Я.* Проблема «лучших людей» в наследии Ф. М. Достоевского. (1873—1876) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 99—107.

¹⁰ Это ощущение духовного единения внутри русского общества достаточно скоро вновь подверглось у Достоевского сомнению. См.: Там же. С. 106.

¹¹ Этот диагноз не касается только детей, что героем подчеркивается особо и еще раз свидетельствует о самой тесной связи хода его мысли со Священным Писанием (см. в Еванге-

следствие этого диагноза рождается тема «искусственного сада» (23, 96), в котором «искусственные люди» (Там же) играют «в рай» (23, 85). «Войдите, — обращается любитель парадоксов к автору, — и погрузитесь в эту толпу: на лицах радость, веселие (...) Посмотрите: раздаётся музыка, люди смеются, дамы одеты так, как, уж конечно, никто не одевался во дни Соломоновы (...) они рядятся, они прекрасны, и выходит действительно точно рай. Да и не всё ли равно: „рай” или „точно рай”?» (23, 86—87).

Эмский парк с его аллеями, музыка и море цветов — своего рода подмостки, на которых дается спектакль. Всех участников герой именует «обществом хорошего тона» (23, 86). Члены его озабочены одним: из последних сил поддерживать иллюзию жизни каждого для всех и всех каждого. «Хороший тон» в контексте раздела — символ лицемерия, властно и безжалостно бракующего все, что нарушает его гармонию. Красоту духовную он искусно подменяет цветами, обретаемыми оптом и в розницу за несколько грошей.

Ирония любителя парадоксов вскрывает всю изощренность в выборе средств, к которым «хороший тон» прибегает для сохранения своей власти: «...вникните: сколько вкуса и какая верная идея! ну, что может больше идти к питью вод, то есть к надежде выздороветь, к здоровью, как не цветы? Цветы — это надежды. Сколько вкуса в этой идее. Вспомните текст: „Не заботьтесь во что одеться, взгляните на цветы полевые, и Соломон во дни славы своей не одевался как они, колыми паче оденет вас Бог”. В точности не упомню,¹² но какие прекрасные слова!» (23, 87).

Лицемерие праздной толпы, увядшее от духовных заветов Священного Писания, создает внешнюю видимость опоры на него и подменяет духовный источник — источником, целебным при физических недугах. Заглавие раздела об «обществе хорошего тона» «Что на водах помогает: воды или хороший тон?» — отнюдь не ставит проблему выбора в ответе на вопрос. Это заглавие — извлечение из суждений героя, завершающих раздел об «искусственном саду» и «искусственных людях». При этом им иронически подчеркивается, что сама идея сопоставить лечебное действие вод и хорошего тона принадлежит не ему: она рождается у курортных целителей, пораженных той же духовной болезнью, что и их пациенты («...еще неизвестно, что главное на водах помогает: воды или хороший тон. Даже доктора здешние сомневаются, чему отдать преимущество, и вообще трудно и выразить, какой огромный прогрессивный шаг сделала в наш век медицина: у нее теперь родились даже идеи, а прежде были одни лекарства» — 23, 88).¹³

лии: «...истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное (...) Смотрите не презирайте ни одного из малых сих; ибо говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного» (Мф. 18:3, 10). Ср.: Там же, 19:13—15; Лк. 17:2.

¹² В Евангелии: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, колыми паче вас, малoverы!» (Мф. 6:28—30). Ср.: Лк. 12:27—28.

¹³ Это суждение героя о курортных целителях может быть соотнесено с более ранним высказыванием Достоевского: «Врач N. N. хвалится, что держит кабинет для приема больных

Образ искусственного сада и его обитателей, отвратившихся от духовных заветов Священного Писания как целительного источника, вновь возвращает нас к Книге пророка Исайи: «...отступникам и грешникам — погибель, и оставившие Господа истребятся. Они будут постыжены за дубравы, которые столь вожделенны для вас, и посрамлены за сады, которые вы избрали себе; ибо вы будете, как дуб, *которого* лист опал, и как сад, в котором нет воды» (Ис. 1:28—30).

Но если ранее, в апрельском выпуске, взгляд героя на мир был почти безнадежно трагичен, теперь, три месяца спустя, безнадежность уступает место совсем другому чувству. Искусственному саду раздела «Что помогает на водах...» в дальнейших суждениях любителя парадоксов противопоставлен Сад (теперь уже — с прописной буквы), в котором непременно будет обитать человечество, Сад «под золотым солнцем и виноградниками (...) с деревьями, с перепелками» (23, 95—96) и духовно возрожденными людьми: «...не знаю, как это всё будет, но это сбудется, Сад будет. Помяните мое слово хоть через сто лет и вспомните, что я вам об этом в Эмсе, в искусственном саду и среди искусственных людей, толковал. Человечество обновится в Саду и Садам выправится...» (23, 96).

Тема Сада, в котором будут царить бескорыстная любовь и правда, вновь отсылает читателя к Священному Писанию: «...доколе не излечится на нас Дух свыше, и пустыня не сделается садом, а сад не будет считать лесом. Тогда суд водворится в этой пустыне, и правосудие будет пребывать на плодоносном поле. И делом правды будет мир, и плодом правосудия — спокойствие и безопасность вовеки» (Ис. 32:15—17. Ср.: Лк. 13:18—19).

Восходит к библейскому тексту и мотив обновления человечества, неразрывно связанный в признаниях любителя парадоксов с темой Сада («...надеющиеся на Господа обновятся в силе: поднимут крылья, как орлы, потекут — и не устанут, пойдут — и не утомятся»; «...и будет Господь вождем твоим всегда, и во время засухи будет насыщать душу твою и утучнять кости твои, и ты будешь, как напоенный водою сад и как источник, которого воды никогда не иссякают» — Ис. 40:31; 58:11).

Сад с обновленным человечеством — это рай, Эдем.¹⁴ Путь в этот Сад, исцеление от язвы духовной, лежит через покаяние, через очищение от грехов.¹⁵

Надежда героя на нравственное обновление человечества, от которой, казалось бы, он был так далек в апрельском выпуске «Дневника...», рождается летом 1876 г. Ее появление самым тесным образом связано с восприятием Достоевским добровольного общерусского еди-

секретными болезнями; вот бы сказать ему: „врачу, исцелился сам!“» (21, 267. Записная тетрадь 1872—1875 гг.). Несомненна и связь обоих суждений с евангельским текстом: «Он сказал им: конечно, вы скажете Мне присловие: врач! исцели Самого Себя...» (Лк. 4:23).

¹⁴ О высшем значении сада как рая, Эдема, см.: *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 17.

¹⁵ Думается, теперь с уверенностью можно сказать, что мотив «попаничества» (см. выше), появившийся в набросках к замыслу «Мечтатель» в ноябре 1876 г., во многом обусловлен уже состоявшимся анализом современного мира любителем парадоксов.

нения как свидетельства очищения русского общества от разъединяющих людей духовных язв: связующие начала внутри нации преодолели множество разъединяющих ее барьеров. Проявление созидательных способностей этих начал вновь говорило о жизнеспособности русской идеи. Тема Сада в суждениях любителя парадоксов — прямое следствие событий текущей действительности. Свидетельство тому — в признаниях как героя, так и автора июльско-августовского выпуска «Дневника...».

Заканчивая свой монолог о грядущем обновлении человечества, любитель парадоксов говорит: «...если я вижу где зерно¹⁶ или идею будущего — так это у нас, в России. Почему так? (...) благодаря согласию земли. Вот на это-то согласие я бью и во всем остальном (...) я и летом даже еще здесь (в Эмсе. — Г. Г.) боялся, чтоб с нас всё это братство вдруг как-нибудь не соскочило. Но теперь, — теперь даже уж и я не боюсь (...) Согласию-то этому нашему, всеобщему и столь, так сказать, *внезапному*, трудно бы было поверить, если б даже кто и предсказывал. А меж тем совершившееся совершилось» (23, 98, 100—101).

Беседу с любителем парадоксов в июльско-августовском выпуске «Дневника...» Достоевский завершает разделом «Post scriptum». Это добавление автора к беседе с героем — подтверждение полного совпадения их взглядов на целительное значение лета 1876 г.: «Всякая высшая и единящая мысль и всякое верное единящее всех чувство — есть величайшее счастье в жизни наций. Это счастье посетило нас. Мы не могли не ощутить всецело нашего умножившегося согласия, разъяснения многих прежних недоумений (...) Самые слухи и толки о политическом и социальном разложении русского общества, как национальности, давно уже крепившиеся в Европе, несомненно должны получить теперь, в глазах ее, сильное опровержение: оказалось, что, когда надо, русские умеют и соединяться» (23, 104).

Мечта парадоксалиста об исцелении современного общества от духовной язвы и гнойных ран, о нравственном обновлении мира единит обе его беседы с автором. Уходя своими корнями в текст Священного Писания, она рождается на русской почве и вбирает в себя важнейшую для Достоевского проблематику, связанную с исторической миссией России.

¹⁶ Ср. в Евангелии: «Он же сказал: чему подобно Царствие Божие? и чему уподоблю его? Оно подобно зерну горчичному, которое, взяв, человек посадил в саду своем; и выросло, и стало большим деревом, и птицы небесные укрывались в ветвях его» (Лк. 13:18—19).

«КРОТКАЯ» ДОСТОЕВСКОГО: РЯД ВОСПОМИНАНИЙ, ВЕДУЩИХ К ПРАВДЕ

Замысел «Кроткой» восходит к статье «Два самоубийства», опубликованной Достоевским в «Дневнике писателя» 1876 г. за месяц до появления «фантастического рассказа», в которой он сопоставляет самоубийство дочери А. И. Герцена со смертью Марьи Борисовой, молодой женщины, выбросившейся из окна верхнего этажа дома, помолвившись, с иконой в руках. В этой смерти, в противоположность самоубийству дочери Герцена, Достоевский не видит вызова: «Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство» (23, 146). Смерть Борисовой, по-видимому, тронула какую-то заветную струну в душе писателя. Достоевский замечает: «Об иных вещах, как они с виду ни *просты*, долго не перестаете думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль» (Там же). Сам Достоевский, подобно повествователю своего рассказа, женился на девушке чуть ли не на двадцать лет моложе себя. «Разница в годах ужасная (20 и 44)...», — сознается писатель бывшей любовнице, Аполлинарии Суловой (28₂, 182). Спустя шесть месяцев после свадьбы он напишет Аполлону Майкову: «(НЗ. Правда, Анна Григорьевна оказалась сильнее и глубже, чем я ее знал и рассчитывал, и во многих случаях была просто ангелом-хранителем моим; но в то же время много детского и двадцатилетнего, что прекрасно и естественно *необходимо*, но чему я вряд ли имею силы и способности ответить. Всё это мне мерещилось при отъезде, и хотя, повторяю, Анна Григорьевна оказалась сильнее и лучше, чем я думал, но я все-таки и до сих пор не спокоен)» (28₂, 205). Тем не менее в письмах к теще он благодарит ее «от всего сердца за такую дочь», и в перечне хороших качеств Анны Григорьевны «кротость» как будто стоит в первом ряду: «Она кротка, добра, умна...» (28₂, 203). В двух письмах к жене за этот период он, наряду с другими ласкательными словами, называет ее своим «кротким ангелом» (28₂, 184, 188).

Первый период замужества принес молодой жене немало мучений. Это связано как с патологической страстью ее мужа к азартной игре, так и с его болезненным состоянием и иррациональным поведением. Подобно Кроткой, Анна Григорьевна чувствовала себя одиноко без семьи и друзей — и даже без мужа, когда он пропадал в гомбургском Воксале. Как и в рассказе, в личной жизни Анны Григорьевны

значительную роль играл ростовщик. В уже упомянутом письме к Майкову Достоевский пишет: «Анна Григорьевна всё свое заложила, последние вещицы» (28₂, 208).

Достоевский надеялся улучшить свое материальное положение рулеточной игрой. У него была своя «система»: все, что необходимо, по его мнению, — это самообладание и дисциплина. У героя «Кроткой» тоже есть «система», основанная на самообладании и дисциплине. Хотя, как и система Достоевского, она имеет мнимой целью накопление денег, система ростовщика рассчитана на другое — покорение молодой жены: «Видите ли: молодежь презирает, например, деньги, — я тотчас же налег на деньги; я напер на деньги. И так налег, что она всё больше и больше начала умолкать» (24, 13). Он отпускает домохозяйке лишь рубль в день, сказав, что хочет за три года сэкономить тридцать тысяч рублей — другого выхода нет. Однако, подобно тому, как самому Достоевскому недоставало самоконтроля и он вследствие этого не всегда придерживался системы, так и ростовщик иногда нарушал свои строгие правила.¹

Достоевский глубоко переживал свое увлечение азартной игрой, принесшее столько огорчений его жене, и когда, в связи с самоубийством Борисовой, он говорит «об иных вещах» и о чувстве, что «даже точно вы в них виноваты», можно подозревать, что в рассказе, являющемся художественным воспроизведением ее участи, выражается немалая доля покаяния.² В рассказе проявляется редкое в творчестве Достоевского полное отсутствие юмора. Это исповедь безымянного Я, рассказывающего историю своих отношений с молодой женой, тоже безымянной. Анонимность как литературный прием редко бывает совсем нейтральной. Бывают имена, которые авторам удобнее замалчивать. Однако исповеди предпосылается предисловие личного свойства, «от автора», первые слова которого, если предполагать существование подтекста, являются значительными: «Я прошу извинения...» (24, 5). Рассуждая о своей теме, автор указывает на то, что герой его, анализируя недавно произошедшую трагедию, постепенно «действительно уясняет себе дело и собирает „мысли в точку“». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце» (Там же).

Если действие памяти ведет к правде, то авторский подход к повествованию сам по себе мог бы вызвать личные воспоминания у самого Достоевского. Анна Григорьевна впервые вошла в его жизнь в роли стенографистки, записывающей с диктовки Достоевского черновик романа, чтобы дать возможность автору вовремя сдать рукопись

¹ Ср.: «...но я сам возвысил содержание на тридцать копеек. Тоже и театр. Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели „Погоню за счастьем“ и „Птицы певчие...“» (24, 15). Подобные названия, как нам кажется, не лишены иронии. До свадьбы он подарил теткам по сто рублей, и сам сделал невесте приданое (24, 13). Впоследствии он отдает младшей из теток еще сто рублей, чтобы узнать о встрече жены с Ефимовичем (24, 17) — и все это дело стоило рублей до трехсот (24, 18).

² В письме к жене от 4 апреля 1868 г. Достоевский пишет: «Прости, Аня, я тебе жизнь отравил!» — и сознается: «... но мне суждено судьбой всех тех, кого я люблю, мучить!» (28₂, 283).

Ф. Т. Стелловскому. Этот роман был «Игрок», тема которого как будто иронически предрекает роковую страсть к игре, испортившую первые месяцы супружеской жизни Достоевских и приведшую Анну Григорьевну в отчаяние. К тому же то, как Достоевский оправдывает свои художественные приемы в «Кроткой», намекает на некую автобиографичность в этом «ряде воспоминаний» — это как будто какой-то стенограф записывает рассказ прямо со слов героя, автору надлежит произвести лишь шлифовку: «Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим» (24, 6).

Итак, нам предлагается рассказ, которому Достоевский чувствует себя обязанным предпослать личное заявление «от автора» и в котором тема памяти и покаяния связана с «фантастическими» отношениями автора к мнимому стенографу, записывающему слова самого героя, между тем как в жизни самого Достоевского было отношение автора к настоящей стенографистке, при создании (можно даже сказать, при начале романа) романа, в определенном смысле приведшего молодую жену к страданиям. Хотя в «Кроткой» слышатся некие отзвуки автобиографического характера, нельзя упускать из виду, что тиранство старика над молодой женщиной проходит красной нитью через все творчество Достоевского.³

Образ героя повести был набросан Достоевским задолго до образа самой Кроткой. Его прообраз намечен в записной книжке за 1869 г. как одно из видоизменений типа «подпольного человека».⁴ На самом деле ростовщик многими чертами напоминает «подпольного человека», что неудивительно, если иметь в виду, что Достоевский считал такой образ основным типом своего творчества.⁵

³ В творчестве Достоевского от «Бедных людей» вплоть до «Братьев Карамазовых» жертвой мужских притязаний нередко становится девушка, по существу ребенок. Тема мучительных отношений полов тоже проходит красной нитью через все творчество Достоевского, причем речь идет не только о мучителях, но также о мучительницах. Отношение героя «Записок из подполья» к молодой проститутке Лизе до некоторой степени предвосхищает отношение ростовщика к Кроткой. «Записки» также представляют собой анонимную исповедь, автор которой, как и ростовщик, глубоко сознает свое унижение. Он тоже хочет спасти существо, более униженное, чем он сам, что приводит к пагубным последствиям.

⁴ Ср. заметку «После Библии зарезал»: «Тип подпольный, не перенесший ревности», и «Сам настоящий подпольный» (9, 119). В другом месте Достоевский записывает: «Скупец, мститель, ростовщик, и вдруг слухи совсем противные. В гусарах бывши, имение прокутил и проч. Слух о трусовстве» (9, 115), и «Вообще это тип. Главная черта — мизантроп, но с подпольем» (9, 116).

⁵ Как и «подпольный человек», герой «Кроткой» страдает от слишком уязвимой амбиции. Он человек крайностей, требующий или всего, или ничего: «О, я всегда был горд, я всегда хотел или всего, или ничего!» (24, 14). Подобные крайности обуславливают его отношение к любви: «...любить так всецело любить...» (24, 33). Его поведение обусловлено тем, что он не был «половинщик в счастье, а всего захотел, — именно потому я и вынужден был так поступить тогда» (24, 14). В «Записках из подполья» цинизм сорокалетнего человека постоянно противопоставляется идеализму юности — тому «прекрасному и высокому» его же юных лет, над которым он издевается. Почти такой же контраст наблюдается в «Кроткой». Молодой жене, несмотря на суровые условия ее воспитания, удалось получить хоть какое-то образование. Ростовщик, по-видимому, одобряет это, употребляя выражение, напоминающее слова «подпольного человека»: «...а это значило же что-нибудь в стремлении к высшему и благородному с ее стороны!» (24, 10). Тем не менее он характеризует идеализм юности не иначе как

И безымянный герой «Кроткой», и безымянный герой «Записок из подполья» относятся к другим, как к противникам на дуэли. Зато перед настоящей дуэлью оба пасуют, извиняясь почти той же отговоркой: они не трусы, а просто боятся оказаться смешными. Все-таки вопрос о трусости мучит обоих: «подпольный человек» думает, что он разрешил его тем, что не уступил дорогу своему противнику на улице; ростовщик тем, что не вздрагивает, когда жена наводит на него револьвер. Дуэль — часто встречающееся явление в русской литературе, и у Достоевского она носит психологический характер. В «Бесах», например, дуэлью подчеркивается загадочность и своеволие Ставрогина; в «Братьях Карамазовых» после дуэли резко изменяется вся жизнь Зосимы. Понятие «дуэли» лежит в основе всей структуры «Кроткой». Первоначальное унижение ростовщика вытекает из его нежелания вызвать офицера на дуэль, и впоследствии он явно смотрит на свою жизнь под углом дуэли. Даже тогда, когда он подслушивает разговор между женой и бывшим коллегой по полку Ефимовичем, он истолковывает себе их встречу не иначе как поединок: «Я слушал целый час и целый час присутствовал при поединке женщины благороднейшей и возвышенной с светской развратной, тупой тварью, с пресмыкающею душой» (24, 19).⁶ Это поединок, в котором жена оказывается победительницей. Однако, когда ростовщик врывается к ним, Ефимович предлагает ему настоящую дуэль, от которой во второй раз ростовщик уклоняется. На самом деле подлинной и длительной дуэлью для него оказывается отношение к жене. Это поединок с трагическим исходом, заключающийся ее смертью.

Символическое оружие дуэли, револьвер, играет значительную роль в рассказе. Еще офицером герой отверг путь револьвера, зато, как ростовщик, он все-таки сохраняет его как сувенир, как память о прошлом. Он объясняет этот факт необходимостью защиты от воров, но, как бы подчеркивая роль револьвера в делах чести, несет его с собой, идя на свидание жены с Ефимовичем. Еще одна своеобразная черта: он обучил жену стрелять из револьвера, как бы стремясь поставить ее на равную ногу с собой в поединочном деле. В его семейной жизни настоящая дуэль сводится к борьбе воли и выносливости обоих супругов, достигающей своей высшей точки в тот момент, когда жена наводит тот же самый револьвер на мужа, когда тот лежит в постели, притворяясь спящим: «...я знал всей силой моего существа,

«слепота куриная „прекрасных сердец“» (24, 16) и испытывает побуждение бороться с ним: «...объяснил ей тогда, в двух словах, что великодушные молодежи прелестно, но — гроша не стоит» (24, 14). Он сдерживает ее юношеский пыл: «Но я всё это упоение тут же обдал сразу холодной водой. Вот в том-то и была моя идея. На восторги я отвечал молчанием, благосклонным, конечно... но всё же она быстро увидала, что мы разница и что я — загадка» (24, 13). Как и «подпольный человек», ростовщик жаждет полного взаимного понимания — но только на своих условиях. Он слишком горд, чтобы откровенно признаться в унижениях своего прошлого. Он хочет, чтобы жена о них догадывалась и чтобы она сама дошла до понимания их. Но «система» его производит эффект, противоположный намеренной цели, и его поведение, как и поведение «подпольного человека», характеризуется внезапными переменами и поворотами.

⁶ В своих воспоминаниях Анна Григорьевна рассказывает о том, как Достоевский ревновал ее к другим мужчинам. См.: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1971. С. 156.

что между нами в это мгновение идет борьба, страшный поединок на жизнь и смерть, поединок вот того самого вчерашнего труса, выгнанного за трусость товарищами. Я знал это, и она это знала, если только угадала правду, что я не сплю» (24, 21). Ценой такой храбрости под дулом револьвера выкупается, по его мнению, трусость прошлого: «Выдержав револьвер, я отмстил всему моему мрачному прошедшему» (24, 24).

Если револьвер эмблематически воплощает отношение ростовщика к жизни (трусость и восприятие жизни как дуэли), то эмблемой Кроткой является икона, заключающая в себе неоднозначный смысл. Икона символизирует собой не только святость и душевную чистоту, но также и семейные ценности. Это «образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный...».⁷ Ростовщик намекает на то, что нельзя продавать святость: «...лучше бы ризу снять, а образ унесите; а то образ все-таки как-то того» (24, 8). Когда Кроткая спрашивает, не запрещено ли ему принимать иконы, он успокаивает ее на этот счет, но все-таки ему как-то неловко принимать икону под залог, и он ставит ее среди своих собственных икон, предлагая девушке больше денег, чем икона на самом деле стоит. Кроткая настаивает на том, что она возьмет лишь половину предлагаемой суммы, заявив, что непременно выкупит ее.

Итак, эмблема Кроткой, символизирующая душевную чистоту и семейные ценности, поставлена среди домашних икон ростовщика, и с этого момента он начинает наводить о девушке справки. Икона, принесенная ростовщику в залог, становится залогом более личных отношений, но он окажется не способным сберечь те ценности, которые она собой представляет. Кроткая совершит самоубийство, взяв свою икону с собой на смерть, и тем самым наводит на мысль, что выкуп ее же эмблемы с заложенными ценностями может разрешить лишь ее смерть.

Этот *выкуп*, в трактовке Достоевского, полон религиозного значения. Но выкуп — не искупление, и по православному вероучению самоубийство относится к числу тяжких грехов. Церковь не отпевает самоубийц.⁸ В этом смысле самоубийство Кроткой с иконой в руках как бы оказывается противорелигиозным актом. Оно напоминает смерть Катерины в пьесе А. Н. Островского «Гроза»: Катерина тоже сознает религиозный запрет, возбраняющий самоубийство, но, как и Кроткая, оказывается не в силах противостоять ему: она также бросается вниз с высоты. Пьеса Островского, как и рассказ Достоевского, заканчивается горькими излияниями обезумевшего мужа.

С точки зрения православной церкви и смерть самой Борисовой едва ли можно назвать «кроткой» (выражение Достоевского). Самоубийство с иконой в руках напоминает скорее бунт — это как бы

⁷ В Дрездене Анну Григорьевну (как и мужа) особенно поразила Сикстинская мадонна — «Богоматерь с младенцем на руках» (Там же. С. 149).

⁸ См., например, слова старца Зосимы: «Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслью, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслью в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться» (14, 293).

явный вызов учению церкви. Известно, что раскольники предавались массовому самоожжению с молитвой и с иконами в руках. Конечно, в статье «Два самоубийства» Достоевский употребляет слово «кроткая» с целью подчеркнуть разницу между самоубийством дочери Герцена и смертью Борисовой. Однако в рассказе прилагательное переносится с действия на лицо, его совершающее.⁹ Тем не менее с православной точки зрения прилагательное «кроткое», определяющее самоубийство Борисовой, является проблематичным; не менее проблематичным оказывается перенесение его на лицо, совершающее это преступление. Катерину Островского справедливо можно считать «кроткой» (хотя не без бунтарских вспышек), но, в отличие от Катерины, Кроткая Достоевского проявляет характер более строптивый — Кроткая постоянно бунтует.¹⁰ Она сознательно нарушает деловые правила мужа (отказывается от посещения театра; идет на свидание с посторонним мужчиной; чуть ли не стреляет в мужа). Последним актом бунта является самоубийство.

На самом деле изначально ростовщика привлекает ее независимый, гордый и непокорный характер. Он вспоминает, как она принесла остатки старой заячьей куцавейки, а он усмехнулся, глядя на эти вещи.¹¹ Ее реакция на усмешку имела свои последствия: «Тут-то я и заметил ее в первый раз *особенно* и подумал что-то о ней в этом роде, то есть именно что-то в особенном роде» (24, 7). Даже тогда он увидел в ее поведении «бунт», и когда она возвращается во второй раз, он подчеркивает, что дает два рубля за сигарный мундштук только *для нее*: «Я понял, что уколол. А когда она уже вышла, вдруг спросил себя: так неужели же это торжество над ней стоит двух рублей?» (Там же). Итак, с самого начала он смотрит на развивающиеся между ними отношения в свете поединка, «бунта» и «торжества» и даже дуэли. Уже после предложения руки служанка ее Лукерья предупреждает ростовщика, что ее хозяйка гордая. Он, по-видимому, рад этому: «Ну, гордая! Я, дескать, сам люблю горденьких. Гордые особенно хороши, когда... ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а?» (24, 12).

Из всего этого явствует, что ростовщика его будущая невеста привлекает не тем, что она «кроткая», а тем, что она горда, независима и способна на бунт. Конечно, не надо упускать из виду, что мы смотрим на героиню только глазами ростовщика — она лишь *по его мнению* «кроткая», и он хочет ее видеть таковой. Даже тогда, когда она поступает вопреки его воле, он утверждает законность своей точки зрения: «...я имею право смотреть на жизнь *моими* глазами...». Она отвечает тем, что топает на него ногами, вызывая у него замечание: «...это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке» (24,

⁹ На самом деле Достоевский также употребляет прилагательное «кроткая» и по отношению к самой Борисовой во фразе «эта кроткая, истребившая себя душа» (23, 146).

¹⁰ Были такие бунты и у Анны Григорьевны. Особенный интерес (в контексте «Кроткой») представляет ее защита перед мужем «женского вопроса». См.: *Достоевская А. Г. Воспоминания*. С. 153.

¹¹ Анна Григорьевна приписывает «первую супружескую ссору» замечанию мужа о ее «дурных перчатках» (Там же. С. 146).

17). Эпитет «кроткая» выражает представление ростовщика о том, какой должна быть его жена, а не какая она есть на самом деле. Его система не что иное как укрощение — укрощение «зверя», хотя бы и «в припадке».¹²

Принцип, которого он сам старается придерживаться, это — строгость. Итак, мы свидетели борьбы двух прилагательных: «строгий» вызывает на дуэль «кроткую». Но если «строгий» является эпитетом ростовщика, надо также иметь в виду, что это лишь его мнение о себе и о своем поведении, а в действительности за этим фасадом скрывается морально уязвимый человек, не умеющий выдержать свою «строгость». В момент его высочайшей слабости она, как ему кажется, уже присвоила его же эпитет: «Она опять вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг — *строгое удивление* выразилось в глазах ее. Да, удивление, и *строгое*. Она смотрела на меня большими глазами. Эта строгость, это строгое удивление разом так и разможили меня: „Так тебе еще любви? любви?“ — как будто спросилось вдруг в этом удивлении, хоть она и молчала» (24, 28). Итак, удивление Кроткой относится к любви, но почему оно именно «строгое»? Фраза «строгое удивление», выделенная в тексте курсивом, не раз встречается в черновиках. По-видимому, она имеет ключевое значение для рассказа. Сам ростовщик повторяет ее, когда, муча себя впоследствии, он спрашивает себя, не презирает ли жена его на самом деле: «Я в высшей степени был уверен в противном до самой той минуты, когда она поглядела на меня тогда *с строгим удивлением*. *С строгим* именно. Тут-то я сразу и понял, что она презирает меня. Понял безвозвратно, навеки!» (24, 34). «Строгое удивление» жены обессиливает его, обнаруживая всю его уязвимость: она присвоила его же эпитет, и их роли переменялись. Он говорит, что хочет быть ее собакой (24, 28) и целует ее ноги — те ноги, которые незадолго до этого топтали на него в негодовании.¹³

Его стремление к «строгости» убило в ней любовь к нему, но он все это время только хотел добиться ее любви, взрачивая в ней то уважение к себе, которое, как ему казалось, он потерял в глазах других. Подобно «подпольному человеку», он может представить себе отношение к другим лишь в крайностях: или господство, или унижение. Так же как и «подпольный», ростовщик тоже считает себя искалеченным условиями ранней своей жизни: «О, меня не любили никогда даже в школе. Меня всегда и везде не любили» (24, 23). Как настоящий дуэлист-Печорин, он обвиняет других за их молчание и презрение: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презритель-

¹² В этом отношении небезынтересен пример, приведенный В. И. Далем в «Толковом словаре»: «Жених пожимает невесте за столом ноги и руки, чтобы она кротка была». См.: *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 2. С. 199.

¹³ Были и такие моменты самоунижения самого Достоевского перед женой: «Аня, я лежу у ног твоих, и целую их, и знаю, что ты имеешь полное право презирать меня, а стало быть, и подумай: „Он опять играть будет“» (29, 1, 198). См. также: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. С. 163.

ным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь» (24, 16).¹⁴

Кроткая, несмотря на жизненную неопытность, сразу видит, в чем дело. При первых встречах, когда он косвенно намекает на свою незавидную участь, она замечает: «Вы мстите обществу? Да?». На это он реагирует только тем, что скрывается за литературной маской, применяя к себе слова Мефистофеля из «Фауста» Гете: «Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 9). Даже возлюбленная им «строгость» намекает на литературные истоки: это любимая фраза «значительного лица» гоголевской «Шинели». ¹⁵ Попытки ростовщика господствовать над Кроткой основаны на жестростости с литературными оттенками и на молчании, с которым, как ему кажется, общество относится к нему самому, — молчанию, которое легко можно принять за презрение. Ростовщик, как и Акакий Акакиевич в гоголевской повести, тоже уничтожен фразой, фразой, в которой отражается его же чувство личной обиды перед жизнью, равно как и защита от нее, — *презрение* и *строгость*. Он уничтожен «строгим удивлением» Кроткой — значительным сочетанием слов, в которых отрицаются его стратегия любви, его представления о путях к женскому сердцу.

И все-таки к концу рассказа он находит другую, истинную формулу человеческих отношений: «„Люди, любите друг друга” — кто это сказал? чей это завет?» (24, 35). Это завет Иисуса Христа, и нравов учение, заключенное в этом мрачном рассказе, предвосхищает вопрос, поставленный Достоевским в «Речи о Пушкине»: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа» (26, 142).

Можно предполагать, что бывший офицер Достоевский, претерпевший опалу и общественное презрение и впоследствии нечаянно мучивший молодую жену, как и герой рассказа, сам пришел к этому заключению *рядом воспоминаний, ведущих к правде*, к той правде, которая, по словам ростовщика, «неотразимо возвышает его ум и сердце» (24, 5).

¹⁴ Ср.: Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени («Журнал Печорина» 3 июня); «Записки из подполья» (5, 124, 133—134, 135—136, 175).

¹⁵ См.: 24, 390.

ДОСТОЕВСКИЙ И ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ

В письмах Достоевского 1879 г., являющихся ценнейшим автокомментарием к роману «Братья Карамазовы», разъясняющих его религиозно-философский смысл, главными, «кульминационными» книгами романа названы «Pro и contra» и «Русский инок», задуманные как своеобразный диалог друг с другом, причем вторая содержит косвенные ответы на «проклятые вопросы» человеческого бытия, поставленные в первой.

В разъяснении Достоевского (письмо к Н. А. Любимову от 11 июня 1879 г.), в книге «Pro и contra» «закончено то, что „говорят уста гордо и богохульно“. Современный отрицатель, из самых ярких (Иван Карамазов. — Н. Б.), прямо объявляет себя за то, что советует дьявол,¹ и утверждает, что это вернее для счастья людей, чем Христос. Нашему русскому, дурацкому (но страшному социализму, потому что в нем молодежь) — указание и, кажется, энергическое: хлебы, Вавилонская башня (то есть будущее царство социализма) и полное порабощение свободы совести — вот к чему приходит отчаянный отрицатель и атеист! {...} В следующей книге произойдет смерть старца Зосимы и его предсмертные беседы с друзьями {...} Если удастся, то сделаю дело хорошее: *заставлю сознаться*, что чистый, идеальный христианин — дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоящее, и что христианство есть единственное убежище Русской Земли ото всех ее зол» (30₁, 68).

Достоевский в данном случае имеет в виду прежде всего четвертую и пятую главы книги «Pro и contra» — «Бунт» и «Великий Инквизитор». Напомним, что писатель сблизил католицизм и социализм, усмотрев лежащую в их основе общую идею насильственного единения человечества на атеистических началах и построения «земного царства» (новой Вавилонской башни) путем чуда, тайны и авторитета (оба они — и католицизм и социализм, по мысли писателя, приняли все три искушения дьявола, отвергнутые Христом в пустыне).

Достоевский во многом признает обоснованность отрицания своих героев, ибо «мир во зле лежит». Однако пути преобразования мира писатель видит не в насильственном его переустройстве согласно

¹ Речь идет об евангельском рассказе о трех искушениях Христа в пустыне (Мф. 4: 1—11, Лк. 4: 1—13).

отвлеченным теориям («европейский путь»), ведущем к еще худшему рабству, а прежде всего в «переустройстве» души человеческой, в духовном и нравственном возрождении как отдельного человека, так и нации в целом.

Попытку обосновать возможность подобного «русского» мирного православного пути возрождения России Достоевский предпринял в «Братьях Карамазовых».

Атеистическим тезисам Ивана Карамазова «Если Бога нет, то все позволено» и «Нет преступления, нет и греха» в романе противопоставлена православная идея всеобщей вины и ответственности за зло, царящее в мире.

«...возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской, — поучает Зосима. — Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват» (14, 290).

Соответственно не было традиционным и представление Достоевского о русском деятеле и характере его деятельности. Деятельности, направленной лишь на изменение внешних условий жизни («деятель» — излюбленный тип русской литературы XIX в.), Достоевский противопоставляет *делание*, направленное на переустройство, возрождение души человеческой на основе идеалов Христа, что, по мнению писателя, являлось необходимой предпосылкой национального возрождения России. «Были бы братья, будет и братство, а раньше братства никогда не разделятся», — говорит Зосима (14, 286—287).

Оппонентом нигилиста и атеиста Ивана Карамазова является в романе «чистый идеальный христианин» Зосима, способный «заразить душу влиянием», «восстановить падшего человека», готовый, следуя примеру Христа, пострадать «за всех и за вся».

Все возраставший в 1870-е гг. интерес Достоевского к «Святой Руси» и ее виднейшим представителям — от древнерусского периода до современного — вполне закономерен. Именно здесь ищет писатель реальные прообразы типа «идеального христианина», православного «делателя».

Среди реальных прототипов старца Зосимы ученые называют Амвросия Оптинского, Тихона Задонского, Игнатия Брянчанинова, иеромонаха Аникиту (князя С. А. Ширинского-Шихматова — о нем см. статью Б. Н. Тихомирова в наст. издании, с. 202—215).²

В числе византийских и древнерусских православных святых, получивших отражение в творчестве Достоевского (Иоанн Лествичник, Феодосий Печерский, Нил Сорский и некоторые другие),³ следует

² См.: Плетнев Р. В. Сердцем мудрые: (О «старцах» у Достоевского) // О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933. Т. 2. С. 73—92; Зандер Л. Монашество в творениях Достоевского: (Идеал и действительность) // Зап. Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 4. С. 169—186; Белололов (Украинский) Г. В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 167—178.

³ См.: Буданова Н. Ф. О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 93—107.

упомануть и Сергия Радонежского, не привлекавшего специального внимания достоеведов.

В февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский охарактеризовал Сергия Радонежского, Феодосия Печерского и Тихона Задонского как носителей высоких религиозно-нравственных и исторических идеалов русского народа.

«А идеалы его (народа. — *Н. Б.*) сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений; они срослись с душой его искони и наградили ее навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и всё это в самом привлекательном гармоническом соединении» (22, 43). Святость идеалов русского народа, по неоднократным разъяснениям писателя, состоит прежде всего в том, что в глубинах народного духа сохранился — как высочайший идеал — неискаженный образ Христа, утраченный или замутившийся в западном христианстве.

Личность преподобного Сергия Радонежского привлекала Достоевского своей яркой самобытностью и исторической масштабностью. Напомним, что преподобный Сергей Радонежский (в миру Варфоломей Кириллович, ок. 1321—1322—25 сентября 1391/1392), основатель и игумен Троицкого монастыря (впоследствии Троице-Сергиева Лавра), прозванный Радонежским по названию подмосковного города Радонеж, был крупным церковным и общественно-политическим деятелем Руси XIV в., идейным вдохновителем единения национальных сил в борьбе с Золотой Ордой; сподвижником великого князя Дмитрия Донского в его подготовке к Куликовской битве; святым Православной церкви (канонизирован в 1452 г.), почитаемым в народе как молитвенник, печальник и заступник Земли Русской.

Преподобный Сергей, как полагает Г. Федотов, «в еще большей степени, чем Феодосий (Печерский. — *Н. Б.*), представляется нам гармоническим выразителем русского идеала святости, несмотря на заострение обоих полярных концов ее — мистического и политического». «На Куликовом поле, — пишет Г. Федотов, — оборона христианства сливалась с национальным делом Руси и политическим делом Москвы. В неразрывности этой связи дано и благословение преподобного Сергия Москве, собирательнице государства русского».⁴

В. Н. Топоров относит подвижников Феодосия Печерского, Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, оптинских старцев к особому типу святости, для которого главным было «труженичество во Христе», «понимаемое как творческое собирание души, духовное трезвение, забота о мире, чтобы он не остался вне света Христова, христианизация жизни, быта и самого „мирского человека“, „ветхого Адама“ (...)

Святые этого типа прежде всего строители, и их подвиг отличается некоей соразмерностью, „согласием“ составляющих его начал и „работ“, особой „трезвостью“, продуманностью, осмотрительностью.

⁴ Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 153, 152. См. также. Кологривов И. Преподобный Сергей Радонежский // Кологривов И. Очерки по истории русской святости. Брюссель, 1961. С. 85—109; Павел Флоренский, свящ. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Павел Флоренский, свящ. Избр. труды по искусству. М., 1986. С. 219—244.

Монастырь и мир, духовное и светское, возвращение души и христианизация политики — все это гармонически сочетается в едином целом, хотя его части никогда не сливаются воедино, оставаясь, однако, предметом общих забот. Но и в одной и в другой области святой подвизается, *подражая Христу, подобно Ему*.⁵

Знаменательно, что Достоевскому был особенно близок *этот* тип русской святости, «труженичества во Христе», и в частности «труженический» подвиг преподобного Сергия Радонежского, органически сочетавшего духовное и общенациональное созидание.

Сергий Радонежский, наряду с упоминавшимися Иоанном Лествичником, Феодосием Печерским и Нилом Сорским, Тихоном Задонским, Амвросием Оптинским и другими, отчасти явился идеальным прообразом Тихона и Зосимы («Житие Великого грешника», «Бесы», «Братья Карамазовы») — на этот счет есть прямые свидетельства писателя.

Разъясняя в письме к Н. А. Любимову от 7 (19) августа 1879 г. смысл высылаемой в Москву книги шестой части второй «Братьев Карамазовых» «Русский инок», названной им «кульминационной точкой романа», Достоевский отмечает: «Взял я лицо и фигуру (Зосимы. — Н. Б.) из древнерусских иноков и святителей: при глубоком смирении надежды беспредельные, наивные о будущем России, о нравственном и даже политическом ее предназначении. Св. Сергий, Петр и Алексей митрополиты⁶ разве не имели всегда, в этом смысле, Россию в виду?» (30₁, 102).

Преподобный Сергий несомненно сыграл существенную роль в формировании у Достоевского концепции «русского инока».

«Отцы и учителя, что есть инок? — рассуждает Зосима. — В просвещенном мире слово сие произносится в наши дни у иных уже с насмешкой, а у некоторых и как бранное {...} А между тем сколь много в монашестве смиренных и кротких, жаждущих уединения и пламенной в тишине молитвы. На сих меньше указывают и даже обходят молчанием вовсе, и сколь подивились бы, если скажу, что от сих кротких и жаждущих уединенной молитвы *выйдет, может быть, еще раз спасение земли русской!* Ибо воистину приготовлены в тишине „на день и час, и месяц и год“. Образ Христов хранят пока в уединении своем благолепно и неискаженно, в чистоте правды Божией, от древнейших отцов, апостолов и мучеников, и, когда надо будет, явят его поколебавшейся правде мира. Сия мысль великая. От востока звезда сия воссияет» (14, 284; курсив мой. — Н. Б.).

Следует обратить особое внимание на слова старца Зосимы, что из монастыря *выйдет «еще раз спасение земли русской»*: совершенно очевидно, что в первый раз оно также вышло из монастыря — из Троице-Сергиевой Лавры и связано непосредственно с преподобным

⁵ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 608—609.

⁶ Митрополиты Петр (ум. в 1326) и Алексей (Алексий, ум. в 1378) — святые Православной Церкви. Оба занимали активную гражданскую позицию, содействуя своей деятельностью национальному единению Руси. Достоевский, проявлявший постоянный интерес к русской истории, мог почерпнуть сведения о них из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина

Сергием, духовным вождем великого национального возрождения России.

Основной же смысл и назначение «русского инока» Достоевский видит, как об этом свидетельствует приведенная цитата, в том, чтобы хранить образ Христов «благословенно и неискаженно, в чистоте правды Божией», завещанный «от древнейших отцов, апостолов и мучеников». Отметим попутно, что в явлении в будущем, когда придут сроки, этого незамутненного образа Христова «поколебавшейся правде мира», и состоит, по мысли Достоевского, основное содержание «русской идеи».

Существенно и другое суждение Зосимы: «Инока корят его уединением: „Уединился ты, чтобы себя спасти в монастырских стенах, а братолюбие поусердствует? Ибо уединение не у нас, а у них (в миру. — Н. Б.), но не видят сего. А от нас и издревле деятели народные выходили, отчего же не может их быть и теперь?»⁷ Те же смиренные и кроткие постники и молчальники восстанут и пойдут на великое дело. От народа спасение Руси. Русский же монастырь искони был с народом» (14, 285).

Думаем, что слова о деятелях народных, вышедших из стен монастыря, о «смирненных и кротких постниках и молчальниках», восставших на «великое дело», относятся прежде всего к преподобному Сергию Радонежскому, благословившему князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву и приславшего ему, как повествует летопись, двух иноков — Пересвета и Ослябю.

Жития Сергия Радонежского, восходящие к древнейшим Епифаниевской и Пахомиевской редакциям XV в., включались в некоторые летописные и крупные книжные своды; они вошли, в частности, в состав Великих Миней Четий митрополита Макария, в «Книгу Житий святых» Дмитрия Ростовского. К XIX в. относится ряд сочинений житий преподобного Сергия.⁸

С житием Сергия Радонежского Достоевский был знаком прежде всего по имевшемуся в его личной библиотеке изданию избранных житий святых.⁹ Так, в частности, в этом издании (см.: Сентябрь) находим известный эпизод с медведем, который навещал святого в лесу и с которым он делился своей скудной пищей. Этот эпизод из «Жития» преподобного Сергия особенно полюбился Достоевскому. Черновые записи: «Монастырь. „Дай Бог доброй ночи нам и всем диким зверям”», «О медведе» (9, 136, 138) в черновых подготовительных набросках к «Житию Великого грешника» предвосхищают поучения старца Зосимы в «Братях Карамазовых» о безгрешности и доверчивости животных,

⁷ Близкая мысль выражена в черновой записи к шестой книге «Братьев Карамазовых» (15, 248).

⁸ Достоевский мог читать, в частности, «Житие преподобного Сергия Радонежского», составленное митрополитом Филаретом (М., 1835; 2-е изд.: М., 1848); «Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского и всяя Руси чудотворца», изданное в Сергиевом Посаде в 1853 г.

⁹ См.: Избранные жития святых, кратко изложенные по руководству Четий Миней М., 1860—1861.

с которыми «Христос еще раньше нашего» (14, 268), о необходимости доброго и любовного к ним отношения. И как иллюстрацию к своей мысли, что «и у них (животных. — Н. Б.) Христос (...) ибо (...) всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие» (Там же), Зосима вспоминает эпизод из «Жития» Сергия Радонежского (прямо не называя имени святого). Он рассказывает о том, как «приходил раз медведь к великому святому, спасавшемуся в лесу, в малой келейке, и умилился над ним великий святой, бесстрашно вышел к нему и подал ему хлеба кусок: „Ступай, дескать, Христос с тобой“, и отошел свирепый зверь послушно и кротко, вреда не сделав» (Там же). Этот рассказ Зосима намечен черновой записью в «Исповеди старца», где уже прямо называется имя святого: «Люби животных, медведь и Сергий» (15, 244).

Другим источником сведений о преподобном Сергии явилась для Достоевского «История Государства Российского», которую писатель прекрасно знал, так как, по его собственному признанию, «возрос на Карамзине» (29, 153). Имя Сергия Радонежского упоминается рядом с именем Карамзина в черновом наброске предисловия к «Подростку», где Достоевский пишет о своем повороте к славянофилам с целью «воскресить мечты детства (читал Карамзина, образы Сергия, Тихона)» (16, 329).

В главе X 4-го тома «Истории Государства Российского» есть рассказ об основании Троице-Сергиевой Лавры и ее создателе. Преподобный Сергий, «жив долго пустынником в лесах дремучих, среди безмолвного уединения и диких зверей, близ деревянной церкви Св. Троицы, им созданной, основал нынешнюю Лавру: ибо слава о добродетели его привлекла к нему многих иноков. Строгая набожность и христианское смирение возвеличили св. Сергия между современниками».¹⁰ В примечании к этой главе Карамзин приводит обширный отрывок из «Повести о святом Сергии», вошедшей в Никоновскую летопись, где, в частности, есть и эпизод о медведе: «Прихожаху к нему звери мнози; един же медведь часто не злобы ради приходит, но снеди ради. Святый же изнесе хлеб из келии своея и полагаше на кладе и на пни; медведь же ядыше тихо и весело зряше на святого. Святый же благодаря Бога, яко лютый зверь послан на утешение ему, и яко овца водворишеся с ним в пустыни».¹¹ Братское общение святого с медведем очевидно символизировало для Достоевского гармоническое единство всего творения и его общего устремления к Творцу; оно как бы явилось земным отдаленным прообразом того райского состояния, когда, как об этом свидетельствует Библия, «волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11:6; ср. 65:25).

И еще одна художественная деталь связывает роман «Братья Карамазовы» с Сергием Радонежским (она не отмечена в реальном ком-

¹⁰ Карамзин Н. М. История Государства Российского. М., 1992. Т. 4. С. 165.

¹¹ Там же. С. 323.

ментарии к роману в ПСС писателя): в главе «Великий инквизитор» Иван Карамазов упоминает, что «к иным праведникам, по жизнеописанию их, сходила сама Царица Небесная» (14, 226). Здесь речь идет об известном из житий Сергия Радонежского видении ему (первому из русских святых) Божьей Матери.¹²

К 1864 г. относится неосуществленный замысел публицистической статьи Достоевского о Дмитрие Донском и Куликовской битве, навеянный, как об этом свидетельствуют письма писателя, полемикой историков Н. И. Костомарова и Н. М. Погодина об исторической роли Дмитрия Донского. Достоевский собирался выступить против костомаровского нигилистического «разбивания народных кумиров», против дискредитации историком личных достоинств и исторических заслуг Дмитрия Донского.¹³ Несомненно, что в этой статье Достоевский не забыл бы и о Сергии Радонежском, благословившем Дмитрия Донского на великую битву.

В своей общей оценке личности и исторической роли Сергия Радонежского Достоевский, очевидно, был близок к историку В. О. Ключевскому. Последний в статье «Значение преподобного Сергия Радонежского для русского народа и государства», опубликованной уже после смерти Достоевского (1892), отметил, что имя преподобного Сергия «из исторического воспоминания сделалось вечно деятельным нравственным двигателем и вошло в состав духовного богатства народа (...) При имени преподобного Сергия народ вспоминает свое нравственное возрождение, сделавшее возможным и возрождение политическое, и затверживает правило, что политическая крепость прочна только тогда, когда держится на силе нравственной. Это возрождение и это правило — самые драгоценные вклады преподобного Сергия, не архивные или теоретические, а положенные в живую душу народа, в его нравственное содержание».¹⁴

¹² Посещение святого Божьей Матерью и эпизод с медведем встречаются также в житиях Серафима Саровского. Однако упоминаний имени этого прославленного русского святого в произведениях, черновиках и письмах Достоевского обнаружить не удалось.

¹³ Об этом замысле см.: *Викторович В. А.* О двух историко-публицистических заметках Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1986. Т. 6. С. 137—148.

¹⁴ *Ключевский В. О.* Исторические портреты. М., 1990. С. 75—76.

Б. Н. ТИХОМИРОВ

ИЕРОМОНАХ АНИКИТА
(В МИРУ КНЯЗЬ С. А. ШИРИНСКИЙ-ШИХМАТОВ)
В ТВОРЧЕСКИХ ЗАМЫСЛАХ ДОСТОЕВСКОГО

Имя князя С. А. Ширинского-Шихматова (в монашестве о. Аникита), как кажется, еще ни разу не упоминалось на страницах достоевческих исследований. Хотя это лицо, без сомнений, находилось в поле зрения Достоевского и даже фигурирует в его творческих рукописях. Однако упоминание князя-инока в черновых набросках писателя, видимо, не было опознано публикаторами этих материалов как имя реального исторического лица и поэтому оставлено без комментариев и даже не включено в алфавитные указатели имен Полного собрания сочинений. Цель настоящей статьи, в частности, состоит и в том, чтобы восполнить этот существенный пробел. Тем более, что речь идет в первую очередь о таком важнейшем творческом замысле Достоевского, как замысел неосуществленной эпопеи «Житие великого грешника», традиционно рассматриваемый в исследовательской литературе в качестве своеобразного творческого лона, из которого вышли все позднейшие романы писателя от «Бесов» до «Братьев Карамазовых» включительно.

Творческая история «Жития великого грешника» изучена и осмыслена недостаточно. Генетически этот замысел восходит к другому, более раннему замыслу романа «Атеизм» (см.: 9, 500—508). Сохранившиеся подготовительные материалы к «Житию» датируются концом 1869—первой половиной 1870 г. Причем в период наиболее интенсивного обдумывания идеи, разработки композиции и т. п., когда Достоевский уже готов был непосредственно приступить к написанию романа, замысел «Жития» претерпевал в его творческом воображении существенные метаморфозы, в том числе и в своей внутренней структуре. Так, в середине декабря 1869 г. писатель мыслил «Житие» как роман-триптих, который «разобьется на три, отдельные друг от друга повести» (29₁, 93. Курсив мой. — Б. Т.). Жалуясь на невозможность осуществления своих творческих планов за границей, он сообщал своей племяннице Соне Ивановой 14 (26) декабря: «...чтоб писать этот роман — мне надо бы быть в России. Н(а)прим(ер), *вторая половина моей первой повести* происходит в монастыре. Мне надобно не только видеть (видел много), но и пожить в монастыре» (29₁, 94. Курсив мой. — Б. Т.). Через три месяца Достоевский уже свидетельствует в

письмах о существенном расширении первоначального замысла: «Житие» будет состоять «из пяти больших повестей». И дальше: «2-я повесть будет происходить вся в монастыре. На эту 2-ю повесть я возложил все мои надежды» (29₁, 117. Курсив мой. — Б. Т.).

Можно утверждать, что именно «монастырь русский» (29₁, 118) — одно из значительнейших и наиболее плодотворных художественных открытий Достоевского, совершенных им в процессе разработки планов «Жития великого грешника»: в частности, именно здесь один из важнейших истоков будущих «Братьев Карамазовых». И далеко не случайно, что как раз на этом направлении совершается отмеченное расширение замысла: с одной стороны, монастырь как тема, как художественная идея стремится обособиться, выделиться в самостоятельное произведение — «повесть», «роман»; с другой — колоссально уплотняется, идеологически перенасыщается внутреннее пространство самого монастыря. В письме к А. Н. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 г. Достоевский так излагает свой сокровенный замысел: «...хочу выставить во 2-й повести главной фигурой Тихона Задонского; конечно, под другим именем, но тоже архиерей, будет проживать в монастыре на спокойе. 13-летний мальчик, участвовавший в совершении уголовного преступления, развитый и развращенный (я этот тип знаю), будущий герой всего романа, посажен в монастырь родителями (...) Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? Предположите, что Чаадаев, после первой статьи, за которую его свидетельствовали доктора каждую неделю, не утерпел и напечатал, например за границей, на французском языке, брошюру, — очень и могло бы быть, что за это его на год отправили бы посидеть в монастырь. К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский напри(м)ер), Грановский, Пушкин даже. (Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип.) В монастыре есть и Павел Прусский, есть и Голубов, и инок Парфений. (В этом мире я знаток и монастырь русский знаю с детства.)» (Там же).

«Этот роман — всё упование мое и вся надежда моей жизни — не в денежном одном отношении, — писал Достоевский чуть раньше о замысле «Жития». — Это главная идея моя, которая только теперь, в последние два года, во мне высказалась (...) Эта идея — всё, для чего я жил» (29₁, 93—94). И вот как раз в подготовительных материалах к «Житию великого грешника», еще конкретнее — ко 2-й, «монастырской» повести, и появляется под пером Достоевского имя иеромонаха Аникиты: «Аникита идет к Чаадаеву усовещевать. Зовет Тихона, тот идет, спорит...» (9, 138).

Что дает основания считать, что Достоевский имеет здесь в виду именно князя-инока С. А. Ширинского-Шихматова?

Во-первых, обращу внимание на то, что и в единственном сохранившемся наброске ко 2-й, «монастырской» повести (фрагмент из которого приведен выше), и особенно в изложении замысла, как он развернут в письме к А. Н. Майкову, кроме героя-мальчика, все без исключения персонажи — Тихон Задонский, Чаадаев, Павел Прусский, Голубов, Белинский, Грановский, инок Парфений, «Пушкин даже» —

представлены именами своих исторических прототипов, уникальный «собор» которых писатель задумывал осуществить в своем произведении. Г. М. Фридлиндер справедливо обнаруживает в этой черте проявление нового художественного метода, который складывается в творчестве Достоевского в первой половине 1870 г., в период начала работы над романом «Бесы» (см.: 9, 507—508). Но в таком контексте более чем правомочно и правдоподобно предположить, что и еще один персонаж, еще один монастырский житель, упомянутый в одном ряду с Тихоном Задонским и Чаадаевым, — Аникита также обозначен именем реального исторического лица — своего прототипа. А если это так, то единственным церковным деятелем, монахом, которого мог иметь здесь в виду писатель, оказывается князь Сергей Александрович Ширинский-Шихматов (1783—1837), принявший 25 марта 1830 г.¹ в новгородском Юрьевом монастыре постриг с именем Аникита.²

Каковы могли быть источники осведомленности Достоевского о жизни и монашестве князя Ширинского-Шихматова? Один из них можно назвать с абсолютной достоверностью. Это «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святой горы Афонской инока Парфения» — книга, которая была в библиотеке писателя (2-е изд. М., 1856),³ которую, по свидетельству Н. Н. Страхова,⁴ уезжая в 1867 г. за границу, Достоевский взял с собой и неоднократно перечитывал. Обнаружение сведений об о. Аниките не просто в литературе, входившей в кругозор писателя, но именно в книге инока Парфения делает гипотезу о прототипности князя Шихматова в творческих замыслах Достоевского еще более доказательной.

Дело в том, что «Сказание (...) инока Парфения» — один из важнейших литературных источников, широко отразившийся в творчестве писателя 1870-х гг. В частности, в подготовительных материалах

¹ [Ширинский-Шихматов П. А.]. О жизни и трудах иеромонаха Аникиты, в мире князя Сергея Александровича Ширинского-Шихматова. Читано в Имп. Российской академии 29 октября 1838 г. 2-е изд. СПб., 1853 С. 37.

² Кроме чрезвычайной популярности этого православного подвижника косвенно о том, что речь должна идти о князе Ширинском-Шихматове, свидетельствует и большая редкость в русском монашестве полученного им в постриге имени. Избрание имени св. мученика Аникиты, по-видимому, было обусловлено его своеобразной «парностью» с именем другого св. мученика — Фотия: день памяти обоих этих христианских святых, родственников, принявших мученический венец при императоре Диоклетиане, отмечается одновременно — 12 августа. Настоятелем Юрьева монастыря, где, как уже сказано, был пострижен С. А. Ширинский-Шихматов, в эти годы (с 1822 по 1838) являлся знаменитый архимандрит Фотий (Спасский). Само решение стать монахом князь Сергей принял во многом под влиянием Фотия, близкие отношения с которым связывали его еще с середины 1810-х гг. Существует даже рассказ о некоем «откровении», бывшем юрьевскому архимандриту в связи с призыванием о. Аникиты к монашескому подвигу. Князь-схимник считался «одним из преданнейших учеников» Фотия; приняв постриг, он исполнял некоторое время при настоятеле «письменное послушание» — был его личным секретарем. По-видимому, чтобы закрепить эту духовную связь учителя и ученика, по «принципу взаимодополнительности» с именем Фотия, С. А. Ширинскому-Шихматову и было присвоено в монашестве имя Аникита. В дальнейшем я еще коснусь некоторых неординарных сторон во взаимоотношениях о. Аникиты и его духовного наставника.

³ См.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг., 1922. С. 44, 66. Экземпляр «Сказания», принадлежавший писателю (Ч. 1—2), с его пометой на с. 19, хранится в библиотеке ИРЛИ (шифр: I ⁷/₅₅).

⁴ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 298. (Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского. Т. 1).

к «Подростку» сохранились многочисленные выписки из «Сказания», использованные Достоевским в работе над образом странника Макара Ивановича; более 10 раз ссылаются на книгу Парфения комментаторы «Братьев Карамазовых» в Полном собрании сочинений и т. п. Этому вопросу посвящена даже особая статья Р. В. Плетнева, опубликованная в 1937 г. в Германии (на нем. яз.).⁵ Стало почти хрестоматийным признание самого писателя в письме к Н. А. Любимову от 7 (19) августа 1879 г. о прототипической основе поучений старца Зосимы: «(главка под рубрикой: «О Священном Писании в жизни отца Зосимы»)». «Эта глава, — писал он, — восторженная и поэтическая, прототип взят из некоторых поучений Тихона Задонского, а наивность изложения — из книги странствий инока Парфения» (30, 102).

Относительно контекста, в котором упоминается в книге Парфения имя о. Аникиты, отмечу, в частности, что одна из глав части четвертой посвящена паломничеству князя-инока в 1835—1836 гг. в Иерусалим в сопровождении афонских старцев о. Арсения и о. Николая. В аспекте нашей темы представляется совершенно замечательным, что оба эти спутника Аникиты получили отражение в творчестве Достоевского. В наброске из подготовительных материалов к «Бесам» (1870) Петруша Верховенский иронически сравнивает Степана Трофимовича с о. Николаем: «Только какая ты фразистая и слезливая баба, я тебе скажу. Ну, ты в слезах найдешь утешение. Читал я раз книгу инока Парфения о путешествии на Афон — что иннок Николай имел дар слезный — ну вот ты и есть иннок Николай, который имел дар слезный» (11, 76). В «Братьях Карамазовых» уже в авторском повествовании рассказывается о том, как «один из наших современных иноков спасался на Афоне, и вдруг старец его повелел ему оставить Афон, который он излюбил как святыню, как тихое пристанище, до глубины души своей, и идти сначала в Иерусалим на поклонение святым местам, а потом обратно в Россию, на север, в Сибирь: „Там тебе место, а не здесь”» (14, 27). Фрагмент этот чрезвычайно значим и, между прочим, авторитетно свидетельствует, что не вполне был прав митрополит Антоний (Храповицкий), когда по поводу слов старца Зосимы к Алеше: «Благословляю тебя на великое послушание в миру» (14, 71) категорически утверждал, что «Достоевский допустил здесь (по педагогическим соображениям) грех против художественной правды, ибо никогда монастырский старец не отошлет в мир ревностного послушника, и особенно такого, как Алеша Карамазов».⁶ В свою очередь полемическая реплика митрополита Антония обнаруживает,

⁵ Плетнев Р. В. Dostojevskij und der Hieromonach Parfeniy // Zeitschrift für slavische Philologie. 1937. Bd 14. H. 1—2. S. 30—46. Пользуюсь здесь возможностью дополнить комментарии к роману «Бесы» в ПСС указанием Р. В. Плетнева на книгу инока Парфения как источник рассказа Марии Тимофеевны Лебядиной о ее жизни в монастыре (см.: 10, 116—117): «В своем „Сказании” иннок Парфений рассказывает о подобном закате солнца, о тени, пересекающей остров Кассандру, и т. д. На это место в сказании обратил свое внимание и В. Л. Комарович (см.: Zeitschrift für slavische Philologie. 1926. Bd 3. H. 1—2. S. 222), но одного сходства мало, если б не подтверждали его и мелочи. А именно: как раз перед этим рассказом Лебядкина вспоминает, например, монашка афонского, поучавшего ее „так ласково”» (О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929. Т. 1. С. 155).

⁶ Антоний [А. Храповицкий], митрополит. Словарь к творениям Ф. М. Достоевского «Не должно отчаиваться». София, 1921. С. 152.

какую принципиальную роль играет приведенный, казалось бы вставной, эпизод в замысле «Братьев Карамазовых» в целом; вплоть до того, что этого старца, отправившего своего сына духовного из монастыря в мир, видимо, необходимо включить в число уже известных прообразов старца Зосимы.⁷ Для нашей же темы здесь важно, что вставной афонский эпизод в «Братьях Карамазовых» — своеобразный реальный прецедент по отношению к одному из ведущих мотивов романа — также восходит к книге инока Парфения, и старцем, отправляющим своего послушника с Афона «обратно в Россию, на север, в Сибирь», является второй из названных спутников о. Аникиты во время его паломничества в Палестину — иеросхимонах Арсений (см.: 15, 528).

Таким образом, можно говорить не только о широком использовании в творчестве Достоевского последнего десятилетия «Сказания о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святой горы Афонской...» вообще, но и конкретно — о внимании писателя к тому литературному контексту, в котором фигурирует в книге Парфения имя князя-инока Аникиты. А это в свою очередь делает гораздо более убедительным предположение о том, что в творческие рукописи Достоевского Аникита мог попасть прежде всего со страниц «Сказания {...} инока Парфения» и, следовательно, что в наброске к «Житию великого грешника» это не вымышленный персонаж, но наряду с Тихоном, Чаадаевым и другими — обозначение героя именем его реального исторического прототипа.

Впрочем, в свете приведенных наблюдений в пользу такого вывода в не меньшей степени свидетельствует и то, что книга Парфения оказывается в ряду литературных источников не только позднейших произведений Достоевского, но и самого «Жития великого грешника»: напомним, что в изложении замысла 2-й повести («Монастырь») в приведенном письме к А. Н. Майкову в числе героев-прототипов вслед за Павлом Прусским и Голубовым был назван и инок Парфений... Появление Аникиты в материалах замысла, где уже должен был действовать и Парфений, посвятивший несколько глав в своем «Сказании» монашествующему князю Аниките — Ширинскому-Шихматову, — это факт, сам по себе становящийся аргументом.

Чем в повествовании Парфения должен был привлечь Достоевского о. Аникита? Можно предположить, что в первую очередь писателя заинтересовал эпизод с пощечиной, которую князь-инок получает от привратника патриаршего монастыря в Иерусалиме. «...в самый Новый год пошел он поздравить митрополитов с Новым годом и пришел к патриаршему монастырю ко вратам, — рассказывает Парфений. — А

⁷ И прав Лев Зандер, когда, находя в образе Алеши Карамазова воплощение идеи «внутреннего, вернее, обращенного внутрь монашества», критически оценивает приведенное суждение митрополита Антония, видя в нем выражение «духовной установки, совершенно противоположной установке Достоевского» (*Зандер Л.* Монашество в творениях Достоевского: (Идеал и действительность) // Зап. Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 14. С. 172, 183). Действительно в «Братьях Карамазовых» имеет место не прегрешение писателя против «художественной правды», но именно — принципиально иная «духовная установка». Обнаружение же источника этого вставного эпизода в книге инока Парфения ставит в споре о «художественной правде» последнюю точку.

в Иерусалиме обычай такой, что в Новый год в патриархию никому не позволено входить, и врата не отворяют. Князь этого не знал и пошел во врата. Страж араб его не пускает, а языка друг друга не понимают, и страж ударил старца в ланиту, так, что он упал. Вставши же, сказал: „Брат, что ты меня бьешь?“. Потом подставил и другую ланиту. Архиереи, увидевши сие, испугались, выбежали все ко вратам, упали перед князем и просили прощения. А князь просил со слезами архиереев, чтобы простили стража, и дал ему денег. Все удивились такой кротости и смирению».⁸ Происшествие это произвело чрезвычайное впечатление на очевидцев и получило широкую известность в монашеской и околмонашеской среде. Кроме изложения Парфения, который передает здесь это событие с чужих слов, в литературе существует по крайней мере еще три варианта рассказа об инциденте между о. Аникитой и привратником-арабом. В них можно найти дополнительные существенные штрихи.

Первым по времени этот случай описал А. Ск. Стурдза в некрологической статье «Краткое известие о жизни и смерти иеромонаха Аникиты», опубликованной в № 65 «Одесского вестника» за 1837 г. Изображение смирения и незлобия подвижника здесь оттенено гневом его спутников и учеников: «Нетрезвый служитель, возбраняя Аниките вход к иерарху, ударил в лицо святого труженика. Шедший за ним послушник в порыве негодования бросился на дерзкого и безумного слугу. Но Аникита остановил его с жаром и, оборотясь к оскорбителю, сказал тихим голосом: „Что мя бьешь?“».

Этот же эпизод воспроизводит и младший брат князя Сергея Платон Александрович Ширинский-Шихматов (будущий министр народного просвещения) в брошюре «О жизни и трудах иеромонаха Аникиты», вышедшей двумя изданиями в 1838 и 1853 гг. Его изложение интересно тем, что некоторые штрихи в нем, возможно, восходят к письмам старшего брата из Иерусалима. Это обстоятельство позволяет рассматривать приводимые ниже строки не как проявление «литературного этикета», присущего житийному жанру, но как действительную внутреннюю, религиозно-нравственную мотивировку поведения о. Аникиты в описываемой ситуации. Изобразив, как у ворот резиденции митрополита Мисаила старец «был встречен с грубостью нетрезвым привратником, который осмелился даже нанести ему удар», Пл. А. Ширинский-Шихматов продолжает: «Вспомнив пророчество Исаии: „плещи мои вдах на раны и ланиты на заушения“ (Ис. 50:6), с такою точностью исполнившееся над Спасителем нашим в виду того самого места, где нанесено служителю Божию оскорбление, он *последовал примеру Божественного Учителя своего* и отвечал с незлобием: „Что мя бьешь?“».⁹ В отличие от малодоступного «Одесского вестника», брошюра «О жизни и трудах иеромонаха Аникиты» вполне могла быть известна Достоевскому. Тем более важно здесь подчеркнуть, что выде-

⁸ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святой горы Афонской инока Парфения. 2-е изд. М., 1856. Ч. 4. С. 244.

⁹ [Ширинский-Шихматов П. А.]. О жизни и трудах иеромонаха Аникиты... С. 56—57. (Курсив мой. — Б. Т.).

ленные мною слова, обнажая суть поступка Аникиты как последование Христу, открыто маркируют многократно встречающийся в творчестве Достоевского мотив оставленной без ответа пощечины как мотив евангельский, вернее, как мотив, заключающий в себе евангельские реминисценции. Впрочем, в менее явной форме это присутствует уже и у Парфения (ср.: «Потом подставил и другую ланиту»).

Не менее любопытно описание этого же происшествия послушником Алексеем Митрофановым (впоследствии иеромонах Арсений), который повествует о событии у ворот патриаршего монастыря как очевидец. «...случилось с о. Аникитою вновь неожиданное происшествие, — записывает Митрофанов в путевом дневнике, — очень нас всех огорчившее, старца же нашего приведшее в какую-то непонятную нам радость и довольство». После удара привратника «старец едва устоял на ногах и носом полилась у него кровь. На сей жестокий удар смиренный подвижник ответил лишь кротким вопросом: „За что, брат, меня бьешь?“ — и сейчас же воротился домой. Митрополит, узнав об этом происшествии, тотчас велел взять виновного под стражу, отца же Аникиту с великими извинениями просил пожаловать к себе в келью. Ни мало не медля, с веселым лицом и радостной улыбкой является наш старец на зов владыки {...} на все вопросы о случившемся отвечает уверениями, что ничего подобного не бывало {...} Но митрополит, осведомясь от достоверных свидетелей об этом происшествии, по возвращении старца домой, прислал к нему виновного сторожа со своим викарием архиереем и двумя караульными, прося о. Аникиту самому назначить ему наказание за обиду. Но подвижник Божий, исполняя евангельскую заповедь незлобия и прощения врагам, как милости и величайшего к себе одолжения просил у преосвященного митрополита, чтобы оставили этого человека без всякого наказания и отпустили на свободу». «Таковы были кротость и незлобие сего истинного инока, умевшего не только принимать почести, подобающие знатному его происхождению и заслугам, но и сносить величайшие оскорбления, не сносимые самими худородными», — заканчивает Алексей Митрофанов,¹⁰ рассказ которого тоже заслуживает самого пристального внимания, так как, опубликованный в апрельском номере «Душеполезного чтения» за 1869 г., т. е. незадолго до начала разработки Достоевским планов «Жития великого грешника», он также вполне мог оказаться в поле зрения писателя. Впрочем, стоит отметить, что образ князя, смиренно принимающего пощечину, появляется в творчестве Достоевского еще раньше — в романе «Идиот».

Но черта нравственного облика о. Аникиты, столь выразительно проявившаяся в эпизоде с монастырским привратником, — его христианское смирение, должна была привлечь особое внимание Достоевского именно в период обдумывания замысла «Жития», где, как позволяют судить сохранившиеся подготовительные материалы, мотив

¹⁰ См.: Ковалевский А. Из воспоминаний о приснопамятных старцах: иеромонахе Серафиме Саровском, иеромонахе Аниките (князе Ширинском-Шихматове) и других // Душеполезное чтение. 1869. Апр. С. 105—106. (А. Ковалевский частью пересказывает записки Митрофанова, частью цитирует в обширных выдержках.)

смирения, проблема смирения (истинного и ложного), пафос смирения должны были получить первостепенное значение, особенно начиная со 2-й повести — «Монастырь».

Так, в том самом наброске, в котором появляется имя Аникиты («Аникита идет к Чаадаеву усовещевать. Зовет Тихона...» и т. д.), читаем: «Тихон. О смирении (как могуче смирение). Всё о смирении и о свободной воле» (9, 138). И в другом наброске от 3 (15) мая 1870 г., который непосредственно продолжает предыдущий и намечает дальнейшую, после монастыря, перспективу романа, находим сюжетное развитие и осложнение мотива: «Но он (великий грешник. — Б. Т.) (и это главное) *через Тихона* овладел мыслью (убеждением): что, чтоб победить весь мир, надо победить только себя. Победи себя и победишь мир». И здесь же: «От гордости и от безмерной надменности к людям он становится до всех кроток и милостив — именно потому, что уже безмерно выше всех» (9, 139).

Если же допустить, что, вводя в замысел «Жития великого грешника» фигуру князя-инока Аникиты, Достоевский планировал (что более чем вероятно) использовать, в том или ином трансформированном виде, и столь устойчивый в биографической литературе о подвижнике мотив оставленной без ответа пощечины (заряженный, как уже отмечалось, евангельскими реминисценциями), то не может не броситься в глаза, что этот мотив вступает в замысле в напряженные контрапунктические отношения с другим, полярным мотивом, заявленным в черновых рукописях заготовкой характерной реликвии главного героя, «великого грешника»: «„Пощечина есть величайшая обида“. Кровью» (т. е. обида должна быть искуплена, смыта кровью) (9, 131). Причем контрапункт этот возникает на генеральном направлении развития проблематики «Жития», создавая впечатление, что гипотетически вводимый в замысел мотив неотомщенной пощечины идеально занимает как бы изначально существующее для него в художественной структуре «свое» место. Впрочем, здесь я уже вступаю на «зыбкую стезю» реконструкции неосуществленного замысла, что требует особых методов рассмотрения и далеко выходит за рамки настоящей статьи.

Важнее другое. Сказанное предварительно о духовном типе о. Аникиты пока еще не дает достаточных оснований говорить об особом месте, которое он должен был занять в замысле «Жития великого грешника» и вообще в творческих планах Достоевского. Действительно, тема смирения, как это давно установлено и как об этом можно судить в том числе и из приведенных выдержек, прежде всего была связана у Достоевского с образом Тихона Задонского. Тихон в планах «Жития» не только должен был учить о могучей силе смирения, но и сам совершать подвиги на этом поприще. Так, например, в подготовительных материалах есть набросок, разрабатывающий уникальную сюжетную ситуацию: сам Тихон идет в послушание к «волчонку и нигилисту-ребенку» «великому грешнику»: «„*Therèsè-philosophe*”¹¹ смутила Ти-

¹¹ Анонимный французский роман эротического содержания с предельно откровенными сценами. См. о нем: 5, 404.

хона. „А я думал, что уже закалился”. Пошел в послушание к мальчику; слушается его. №. (Высоко, сильно и трогательно.)» (9, 138).

Заслуживает внимания и финальный аккорд в развитии уже приведенной сюжетной ситуации: «Аникита идет к Чадаеву усовещевать. Зовет Тихона, тот идет, спорит и потом *прощения просит*» (Там же. Курсив мой. — Б. Т.). Комментаторы указывают, что в этом неожиданном повороте («прощения просит») нашел отражение реальный факт, «относящийся к последнему периоду жизни Тихона и отмечаемый во всех его биографиях: выйдя из себя, его противник в споре, богатый дворянин, знаток французской и английской философии, дал Тихону пощечину, тот в ответ низко поклонился и попросил прощения у своего врага» (9, 512). Особенно замечательно, что здесь вновь, и даже в усиленном варианте, — но теперь уже в биографии святителя Тихона, прототипа одной из главных фигур замысла, — мы встречаем мотив смиренно принимаемой пощечины. Казалось бы, в свете подобных наблюдений (а их легко можно умножить) всякое своеобразие личности Аникиты, а вместе с тем и необходимость его вхождения в творческие замыслы Достоевского, решительно устремляется к нулю: Аникита предстает лишь как повторение, еще одна вариация на темы Тихона. Однако на самом деле это далеко не так.

Рассматривая вопрос о прототипах старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», Г. В. Беловолов (Украинский) в очень содержательной статье «Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов» пишет, аргументируя своеобразие «приоритетную» выдвигаемого им нового прототипа: «Писателя принципиально не могли устроить „семинарские” биографии Тихона Задонского и старца Зосимы (Амвросия? — Б. Т.). Достаточно вспомнить многочисленные филиппики в статьях, рабочих тетрадях и записных книжках Достоевского против семинаристов. Писателю для „святой фигуры” „идеального христианина” в соответствии с его почвеннической концепцией была нужна биография, которая соединяла бы в себе начала дворянское и народное. Соединение того и другого есть в биографии Игнатия, дворянина, прошедшего сложный путь духовных исканий и пришедшего к народной, „почвенной” правде, ставшего ее носителем — старцем в монастыре, хранителем „лика Христа”, руководителем народной совести».¹² Г. В. Беловолов (Украинский) решает специальный вопрос (о прототипах), но формулирует при этом принципиальную точку зрения (впрочем, не свободную от некоторого полемического нажима). С этой точки зрения можно в новом свете увидеть и интересующую нас проблему.

Не столько различие духовных типов, но различие судеб (не в последнюю очередь и социальных); не духовный итог, но ведущие к нему пути, столь несхожие у Тихона Задонского и Аникиты, могли оказаться существенно значимыми для Достоевского в его житийном замысле. С одной стороны, выходец из беднейшего духовенства, дьячков сын, «лапотник»,¹³ вынужденный добывать себе в детстве средства

¹² Беловолов (Украинский) Г. В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1989. Т. 9. С. 177.

¹³ Один из современников передает в своих воспоминаниях такой рассказ святителя Тихона о годах его учебы в семинарии: «А я начал продолжать учение на казенном коште и

на пропитание, вскапывая огороды у соседей; с другой стороны, князь, представитель родовитой дворянской фамилии, офицер, вышедший в отставку с чином капитана второго ранга, наконец, — известный поэт, наиболее значительный в лагере «архаистов». Для одного монашество — достаточно естественный и чуть ли не единственный «исход», причем способствовавший в том числе и социальному восхождению (Тихон — архиерей в 37 лет); для другого — полный разрыв со своим кругом, конец блестящей карьеры, уход из литературы. Причем в аспекте нашей темы в наибольшей степени своеобразии ситуации Аникиты Ширинского-Шихматова раскрывается в плоскости нравственно-психологической.

Остро почувствовать, чем в первую очередь должна была привлечь Достоевского ситуация князя-инока, позволяет признание самого о. Аникиты, сделанное им Алексею Митрофанову и приводимое последним в его уже цитированном путевом дневнике. «Много говорил он мне тогда, — записывает Митрофанов, — про начало иноческого своего подвига: как презрел знатность рода княжеского и почести, проходя послушание в Юрьеве новгородском монастыре под руководством знаменитого старца архимандрита Фотия, и как Фотий с ним поступал во время семилетнего его искуса. „Вот, брат Алексей, — сказал он мне однажды вечером, — никто у меня столько слез не достал, как старец мой архимандрит Фотий. Спаси его Господи: всю барскую мою песью он из меня выжал. О, много пролил я за нее слез, а теперь вот почитаю его и благодарю”». ¹⁴ Что стоит за этим признанием, выразительно иллюстрирует рассказ, приводимый биографом о. Аникиты священником Вас. Жмакиным и восходящий к семейному преданию. Рассказ этот настолько замечателен, что привожу его в обширной выдержке.

«Архимандрит Фотий, как известно, был благочинным многих новгородских монастырей. О. Аникита состоял при нем в качестве секретаря или письмоводителя. Исполняя письменное послушание, о. Аникита часто сидел и переписывал разные бумаги в кельях о. настоятеля. Раз приходят к о. Фотию две монахини одного из новых женских монастырей и начинают ему, как благочинному, излагать разные жалобы на строгие меры и разные притеснения своей настоятельницы и проч. Фотий выслушивал жалобы монахинь, сидя у себя в зале на диване. В стороне от него за особым столом сидел и переписывал бумаги о. Аникита. Когда монахини начали перечислять неудовольствия на настоятельницу, о. Фотий, обращаясь к о. Аниките, сказал: „Святой (так Фотий называл всегда о. Аникиту), поди сюда”»; о. Аникита тотчас же встал из-за своего стола, подошел к настоятелю и,

терпел великую нужду, по недостатку потребного содержания себе, и так бывало: когда получу казенный хлеб, то из одного половину оставляю себе, а другую половину продам: куплю свечу, с нею сяду на печку и читаю книжку; но богатых отцов дети, соученики мои, играют или найдут отопки, то есть осметки лаптей, и начнут смеяться надо мною и оными махать на меня, говоря: *величаем тя*» (Записки о святителе Тихоне его келейников Василия Ивановича Чеботарева и Ивана Ефимова // Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. 5-е изд. М., 1889. Т. 5 [Приложения]. С. 4 (отд. паг.)).

¹⁴ См.: Ковалевский А. Из воспоминаний о приснопамятных старцах... С. 107—108

сделав ему низкий поклон, стал перед ним. Фотий встал с дивана и ударил о. Аникиту по щеке, о. Аникита ответил на это глубоким поклоном; раздалась другая пощечина, и новый глубокий поклон о. Аникиты. „Полезай под диван”, — сказал ему Фотий, после того как наградил его двумя пощечинами. О. Аникита беспрекословно повиновался и полез под диван. Сидя на том же самом диване, о. Фотий продолжал выслушивать жалобы монахинь...».¹⁵

Какой искус, какая нравственно-психологическая коллизия! Ведь перед нами природный князь, вчерашний офицер и поэт!

Конечно, скорее всего, этого эпизода из биографии о. Аникиты Достоевский знать не мог: рассказ о нем появился в печати уже после смерти писателя. Но Достоевский не мог не почувствовать (особенно, если он был знаком с признанием князя Шихматова Алексею Митрофанову об их взаимоотношениях с Фотием: «... всю барскую мою спесь он из меня выжал. О, много пролил я за нее слез») ту коллизию, тот взрывной потенциал, который был заключен в самой ситуации, в самом феномене князя-инока, князя-послушника. Тут невольно вспоминаются обращенные в «Бесах» к князю Ставрогину слова Кириллова: «Если мне легко бремя, потому что от природы, то, может быть, вам труднее бремя, потому что такая природа» (10, 228. Курсив мой. — Б. Т.). Если воспользоваться здесь сравнением, сделанным В. В. Виноградовым (впрочем, применительно к совсем иной ситуации), можно сказать, что первый компонент сочетания «князь-инок», «как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением», существенно трансформирует, перестраивает нравственно-психологическое содержание явления по сравнению с обычным иночеством. КНЯЗЬ-ИНОК: с одной стороны — князь, с другой стороны — инок. Две диаметрально нравственно-психологические тенденции. Самой жизнью рожденная вариация типа героев Достоевского. Писатель был исключительно чуток к таким «фантастическим» (по его собственной характеристике) явлениям в действительности. Сталкиваясь с ними, он начинал их творчески «проращивать» в своем воображении, ему начинало «мерещиться»...

О том, что все сказанное далеко не беспочвенно, свидетельствует тот факт, что «след» этой коллизии в творчестве Достоевского, конечно же в преобразенном виде, находим в не вошедшей в окончательный текст главе «У Тихона» (из романа «Бесы»), как известно, генетически связанной с замыслом «Жития великого грешника». В финале исповеди Ставрогина (в подготовительных материалах он чаще именуется просто «Князь») между ним и Тихоном происходит такой диалог:

« — Нет, не та эпитимья, я другую готовлю! — с жаром продолжал Тихон, не обращая ни малейшего внимания на смех и замечание Ставрогина. — Я знаю одного старца не здесь, но и недалеко отсюда, отшельника и схимника, и такой христианской премудрости, что нам с вами и не понять того (...) *Подите к нему в послушание*, под начало его лет на пять, на семь, сколько сами найдете потребным впоследст-

¹⁵ К истории русской богословской мысли тридцатых годов текущего столетия: из переписки братьев князей Ш[иринских]-Шихматовых / Публикация, вступ. статья и коммент. свящ. В. Жмакина // Христианское чтение. 1890. Ч. 2. № 7—8 С. 30.

вии. Дайте себе обет, и сею великою жертвой купите всё, чего жаждете и даже чего не ожидаете, ибо и понять теперь не можете, что получите!

Ставрогин выслушал очень, даже очень серьезно его последнее предложение.

— Просто-запросто вы предлагаете мне вступить в монахи в тот монастырь? Как ни уважаю я вас, а я совершенно того должен был ожидать. Ну, так я вам даже признаюсь, что в минуты малодушия во мне уже мелькала мысль: раз заявив эти листки всенародно, спрятаться от людей в монастырь хоть на время. Но я тут же краснел за эту низость. Но чтобы постричься в монахи — это мне даже в минуту самого малодушного страха не приходило в голову.

— Вам не надо быть в монастыре, не надо постригаться, будьте только послушником тайным, неявным, можно так, что и совсем в свете живя...

— Оставьте, отец Тихон, — брезгливо прервал Ставрогин...» (11, 29—30. Курсив мой. — Б. Т.).

Конечно же, ситуация Ставрогина у Достоевского получает свое особое, во многом уникальное, нравственное и идеологическое наполнение. В придачу в «Бесах» это не реализовавшееся сюжетное положение, а только идея, намеченный пунктиром и отвергнутый проект. И все-таки нельзя не признать, что определенное соприкосновение с ситуацией «Аникита—Фотий» (пусть на уровне внешнефабульного) здесь налицо. И невольно возникает вопрос: не подсказана ли Достоевскому-художнику сама идея предлагаемой Тихоном Ставрогину «эпитимьи» (*Князь в послушании у старца*) размышлениями писателя над фактами биографии князя-инока Ширинского-Шихматова? Замечательно, что в правке на гранках «Русского вестника» Тихон в дополнение к приведенным словам апеллирует еще и к историческим прецедентам: «Смиренью нужно долго учиться (...) Неужто не знаете, что сия историческим опытом выжитая искра смирения приносила великие плоды — великих светлых людей, доставляла праведников и победителей. О, и не знаете, чего достигли бы» (12, 133).

Еще Р. В. Плетнев заметил,¹⁶ что впервые именно в этом диалоге упомянутые в творчестве Достоевского старчество и послушание старцу предваряют глубокую разработку этой проблематики в романе «Братья Карамазовы», где уже на самых первых страницах читаем: «Итак, что же такое старец? Старец — это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя (...) Правда, пожалуй, и то, что это испытанное и уже тысячелетнее орудие для нравственного перерождения человека от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию может обратиться в обоюдоострое

¹⁶ Плетнев Р. В. Сердцем мудрые: (О «старцах» у Достоевского) // О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933. Т. 2. С. 77.

орудие, так что иного, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе» (14, 26—27). Нельзя не согласиться, что взаимоотношения о. Аникиты с его духовным наставником, старцем Фотием, более чем органично входят в круг обозначенной здесь религиозно-нравственной проблематики, являя собою по-своему предельный случай и по обстоятельствам и характеру «искуса», и по достигнутой в результате высоте смирения.

И надо полагать, все-таки не случайно в контексте замысла «Жития великого грешника», где Достоевский-художник, как уже отмечалось, впервые открывает для себя русский монастырь, где исследователи небезосновательно находят первые ростки замысла будущих «Братьев Карамазовых», — появляется имя князя-инока Аникиты. Имя, за которым для писателя, видимо, вставал целый комплекс многообразных и своеобразных коллизий, проблем, ситуаций. Причем в принципе отличных от тех, что входили в замысел «Жития», в творческую лабораторию Достоевского в целом, с личностью Тихона Задонского, простонародное происхождение и «семинарская» биография которого давали художнику существенно иной нравственно-психологический материал.

И наконец, в связи с теми нитями, что тянутся от замысла «Жития великого грешника» к «Братьям Карамазовым», коснусь еще одного обстоятельства в биографии о. Аникиты, о котором до сих пор упоминалось лишь вскользь. Г. В. Беловолов (Украинский) в названной статье, аргументируя устанавливаемую им прототипическую связь Зосимы и Игнатия Брянчанинова, указывает общую для обоих старцев (вымышленного и реального) биографическую черту, отсутствующую у других известных прототипов, — «обращение военного в монахи». Это сильный аргумент. Но этот же факт мы находим и в жизнеописании иеромонаха Аникиты: летом 1827 г. капитан-лейтенант князь С. А. Ширинский-Шихматов подает прошение об отставке, чтобы удалиться в монастырь. Замечательно, что он делает этот шаг практически одновременно с инженер-подпоручиком Брянчаниновым, который получает отставку осенью 1827 г. Это совпадение оказывается очень существенным, так как в статье Г. В. Беловой (Украинского) хронологический параллелизм также расценивается как важная прототипическая черта: у Достоевского в «Братьях Карамазовых» переворот, произошедший с Зиновием-Зосимой, его выход из полка и решение постричься в монахи датируется 1826 г. (см.: 14, 269).¹⁷ Можно указать и такие факты из биографии князя Шихматова, которые точнее соответствуют предыстории Зосимы, чем аналогичные факты из жизни Брянчанинова. Например, после смерти старшего брата Маркела мать определяет Зиновия «в Петербург, в кадетский корпус» (14, 263) — князь Сергей Шихматов также заканчивает Морской кадетский корпус в Петербурге, куда его отдают после смерти отца.¹⁸ Дмитрий же

¹⁷ Беловолов (Украинский) Г. В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов. С. 171.

¹⁸ [Ширинский-Шихматов П. А.]. О жизни и трудах иеромонаха Аникиты... С. 8.

Брянчанинов, как известно, учился в Главном инженерном училище. И т. п.

Речь вовсе не идет о том, чтобы поставить под сомнение выводы очень серьезной и очень обстоятельно аргументированной статьи Г. В. Беловолова (Украинского) и *на место* Игнатия Брянчанинова в качестве прототипа Зосимы (в части биографической) поставить Аникиту Ширинского-Шихматова: в целом общей суммой прототипических черт о. Аникита значительно уступает о. Игнатию. Нет, речь идет о другом. Безусловно прав был М. С. Альтман, когда, завершая рассмотрение известных прообразов старца Зосимы, настаивал, что «каждый из них, той или иной чертой, мог войти и, вероятно, вошел в комплекс характера Зосимы, но ни одно из этих лиц — не преимущественно и, тем более — не исключительно».¹⁹ Это действительно так, ибо «русский инок» в изображении Достоевского — это в большей степени «задание и проект», нежели списанный с природы портрет, как охарактеризовал старца Зосиму Лев Зандер.²⁰ Но такое «задание» и такой «проект», почву для которых писатель находил в самой реальной русской действительности: и Тихон Задонский, и Зосима Тобольский, и Серафим Саровский,²¹ и Арсений Афонский,²² и Амвросий Оптинский, и Игнатий Брянчанинов — каждый из них той или иной стороной, чертой характера, биографической подробностью принял участие в творческом рождении гением писателя образа старца Зосимы. И этот список имен открыт, открыт в принципе... Не *вместо*, но *рядом* с названными именами необходимо поставить и офицера, монаха, старца Аникиту Ширинского-Шихматова. В отношении князя-инока такой вывод тем более правомочен, что — и теперь уже в отличие от Серафима Саровского, Зосимы Тобольского или Игнатия Брянчанинова — мы находим упоминание его имени в творческих рукописях Достоевского, больше того — в материалах «Жития великого грешника», «творческого лона», из которого вышли и «Бесы», и «Подросток», и «Братья Карамазовы», — с чего я и начал свою статью.²³

¹⁹ Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975. С. 125.

²⁰ «Это, так сказать, идеальные монахи „настоящего“, — пишет Л. Зандер об о. Паисии и о. Иосифе, — в отличие от Зосимы, который весь принадлежит „будущему“ и является скорее заданием и проектом, чем описанием осуществленного идеала» (Зандер Л. Монашество в творениях Достоевского... С. 182). Ср. также близкое суждение К. В. Мочульского: «Зосима — не представитель русского исторического монашества; он обращен к будущему, как провозвестник нового духовного сознания русского народа» (Мочульский К. Тоголь; Соловьев; Достоевский. М., 1995. С. 541).

²¹ О Серафиме Саровском как одном из прообразов Зосимы см.: Криволапов В. Н. Старец Зосима и Серафим Саровский // Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 133—155.

²² См. выше. С. 205—206.

²³ Настоящая статья была уже завершена, когда вышел в свет сб. 2 «Христианство и русская литература» (отв. ред. В. А. Котельников. СПб., 1996), где на с. 302—303 В. М. Лурье впервые в исследовательской литературе идентифицирует упоминание в черновой рукописи «Жития великого грешника» имени о. Аникиты с личностью князя-инока С. А. Ширинского-Шихматова.

ГОГОЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ДОСТОЕВСКОГО

«Поворот» от Гоголя к Достоевскому — одна из ключевых проблем истории русской литературы. Уже в критике 1840-х гг. сложились две противоположные точки зрения относительно зависимости молодого писателя от гениального предшественника. На творческой преемственности настаивал поначалу В. Г. Белинский: «В таланте г. Достоевского так много самостоятельности, что это теперь очевидное влияние на него Гоголя, вероятно, не будет продолжительно (...) хотя тем не менее Гоголь навсегда останется, так сказать, его отцом по творчеству».¹ Критики славянофильской ориентации (К. Аксаков, С. Шевырев, ранний Ап. Григорьев) убеждены были, напротив, в эпигонском характере подражания Гоголю в «Бедных людях», «Двойнике». После разрыва Достоевского с Белинским это мнение возобладало и в кружке «Современника». По свидетельству Д. В. Григоровича, у Достоевского искали и находили «на каждой странице влияние Гоголя».² Отчасти в полемике с этой точкой зрения В. Н. Майков выразил мысль о «высшей степени оригинальности» Достоевского и противопоставил молодого писателя его знаменитому современнику: «Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический».³

Впоследствии противопоставление Достоевского Гоголю было проведено почвеннической критикой. 19 октября 1861 г. Ап. Григорьев в письме Н. Н. Страхову сравнивал Гоголя с Достоевским не в пользу первого.⁴ В 1881 г. адресат этого письма заявит, что Достоевский первым сделал «смелую и решительную поправку Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе».⁵ Еще через десять лет сравнение Гоголя с Достоевским привело В. Розанова к окончательному «развенчанию» автора «Шинели». Традицию противопоставления Гоголя и Достоевского как художников слова Розанов перевел в русло духовно-философских ориентаций. Достоевский был объявлен родоначальником преодоления гоголевского «бездушия» в русской литературе.⁶

¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 128—129.

² Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М.; Л., 1961. С. 92.

³ Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 180.

⁴ А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 284.

⁵ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 62 (3-й пар.).

⁶ Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 53.

Точка зрения Розанова эстетически некорректна: условные формы сатирического искусства в его толковании приобретали не свойственную им экзистенциальную репрезентативность. Опасность иссушающего душу смеха действительно существовала (как известно, этого боялся и сам Гоголь, в поздние годы склонявшийся даже к самоосуждению), эту опасность замечал и Достоевский (см.: 19, 12; 20, 170), однако, в отличие от своего апологета (Розанова), Достоевский видел трагическое в подоплеке гоголевского юмора (18, 59). Розанов вычленил лишь одну сторону гоголевского гения, утратив то целостное восприятие, что было свойственно Достоевскому.⁷ В значительной мере это была реакция на предпочтении «социального» Гоголя в так называемой реальной критике.

Дуализм розановского прочтения Гоголя получил развитие в символистской и религиозно-философской критике (Д. Мережковский, В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, К. Мочульский). Акцент на «борьбе» Достоевского с Гоголем был сделан и в трудах литературоведов, предпочитавших «идеям» — художественно-словесную «материю» (Ю. Тынянов, А. Бем, до некоторой степени — М. Бахтин, В. Виноградов). В начале нового века так или иначе возобладали представления об истории культуры как череде «революций». В современной науке такой взгляд на «переход от Гоголя к Достоевскому» начинает изживать себя.⁸ Так, С. Г. Бочаров отмечал: «Этот акцент на „преодоление“, остро подчеркивая „новое слово“ Достоевского, заслонял в то же время другую сторону дела — глубокую подготовку этого слова в недрах гоголевского творчества...».⁹ Акцентирование «другой стороны дела», ранее убедительно представленной в лингвобилистических анализах В. В. Виноградова (большой материал, им собранный, противоречил общепринятой установке на «борьбу», от которой не свободен в своих конечных выводах и сам исследователь), заметно, в плане характерологии Гоголя и Достоевского, в работах Ю. В. Манна.¹⁰ Необходимость посмотреть на историю русской литературы XIX в. как «движение к синтезу (...) на основе творческого освоения и использования всех ее ценных и плодотворных национальных и художественных истоков» была заявлена также Г. М. Фридендером, предложившим возвратиться к вопросу об «органически усвоенной им (Достоевским. — В. В.) традиции Гоголя».¹¹

⁷ См.: *Jackson R. L. Two views of Gogol' and the critical synthesis: Belinskij, Rozanov and Dostoevskij: An essay in literary-historical criticism // Russian literature. 1984. Vol. 15, N 2.*

⁸ За некоторым, разумеется, исключением. Так, известный исследователь раннего Достоевского пришел к выводу, представляющему крайнее выражение концепции «борьбы»: первые произведения Достоевского были всего лишь «полемически-пародийным диалогом с Гоголем», критическими вариациями на литературные темы, а не оригинальными вымыслами (*Террас В. «Шинель» Гоголя в критике молодого Достоевского // Зап. Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1984. Т. 17. С. 75*).

⁹ *Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 210. Ср.: Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей М., 1974.*

¹⁰ См. особенно статью «Метаморфозы литературного героя» в кн.: *Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987.*

¹¹ *Фридендер Г. М. Достоевский и Гоголь // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 4. См.: Фридендер Г. М. От «Мертвых душ» к «Братьям Карамазовым» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 16—22.*

Принципиальное значение имеет с этой точки зрения давняя статья В. В. Зеньковского «Гоголь и Достоевский». Исследователь, расходясь с общим мнением, заявил, что «нет в русской литературе более близких между собой писателей и мыслителей, чем Гоголь и Достоевский», и что «в целом ряде самых важных своих идей Достоевский был уже предварен Гоголем».¹² В связи с этим В. В. Зеньковский призвал пересмотреть сложившиеся стереотипы (отчасти и послужившие благодатной почвой для «бунта» Розанова, в сущности, лишь поменявшего ценностные знаки): «В свете образов и идей, выдвинутых Достоевским, многое по-новому нужно истолковать и в Гоголе».¹³ Ученый предложил позаимствовать у естественных наук так называемый регрессивный метод исследования: «...в изучении организмов надо исходить из наиболее дифференцированных форм, чтобы в свете их понимать то, что в менее расчлененной форме с трудом поддается анализу».¹⁴ Достоевского в подобного рода исследовании следует трактовать как своеобразное дифференцирование интеграла (Гоголя). О чем, собственно, первым писал... сам Достоевский, передавая в письме к брату от 1 февраля 1846 г. мнение «Белинского и прочих» (как нетрудно предположить, давая это мнение в собственной интерпретации): «Во мне находят новую оригинальную струю {...} состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое...» (281, 118). Отстаивая собственную оригинальность, молодой Достоевский, как видим, представлял свой путь и путь Гоголя как разные, но ведущие к подразумеваемой общей цели.

* * *

Достоевский как критик, как мыслитель внес существенный вклад в разрешение вопроса о месте Гоголя в истории русской литературы, о природе его дарования.

Автор «Бедных людей» знал, конечно, о полемике Белинского и К. Аксакова вокруг «Мертвых душ», полемике, в которой обозначились два противоположных мировоззрения. Критик-славянофил видел в поэме Гоголя приятие жизни, выражение «субстанциального, вечного» в национальном бытии. К. Аксаков, следует отдать ему должное, глубоко проник в тайники творческого сознания писателя, сформулировав смысл его произведения как «акта творчества».¹⁵ Открытое им «созерцание» Аксаков перенес и на поэму как завершенное слово, явленное читателю. Этот перенос и был подвергнут резкой критике Белинским, оценившим сверхтекстовое видение Аксакова как всего лишь безжизненную абстракцию, теоретизм.

К. Аксаков имел свои основания утверждать: «...на какой бы низкой ступени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека,

¹² Зеньковский В. В. Гоголь и Достоевский // О Достоевском. Прага, 1929. Сб. 1. С. 65.

¹³ Там же. С. 75.

¹⁴ Там же. С. 76.

¹⁵ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 148.

своего брата, созданного по образу и подобию Божию», даже если это Иван Федорович Шпонька, Манилов, Плюшкин, везде у Гоголя «всесторонность, истина и вместе полнота жизни».¹⁶ Белинский, и сам когда-то писавший о полноте жизни у Гоголя (например, о сочувствии его старосветским помещикам), о «беспристрастии»,¹⁷ теперь осмелял Аксакова, отказавшись видеть в «дуре Коробочке», в «буйволе Собакевиче», в «сентиментальной размазне Манилове» участие к ним автора.¹⁸ Пафос поэмы Гоголя виделся Белинскому не в положительном созерцании, а в «беспощадном сдергивании покрыва с действительности», соединяющемся, правда, с «любовию к плодovitому зерну русской жизни».¹⁹

Какое из этих двух прочтений Гоголя было ближе Достоевскому, можно догадываться. Как реплика в споре о мере участливости Гоголя в отношении своих героев может быть воспринято все, что говорит Макар Девушкин о гоголевской «Шинели», выразившей как будто наибольшую степень сочувствия автора к герою, программно заявленного в знаменитом «гуманном месте». Пригласив участвовать в литературном споре самого «бедного человека», Достоевский с этой последней точки зрения не видит в фактуре художественного изображения человека у Гоголя того представления об «образе и подобии Божиим», которое прочел Аксаков. Макар Девушкин в качестве «критика» оказался в самом средостении полемики; он, по воле автора, наткнулся на глубинную коллизию художественного мира Гоголя. Положительное созерцание Божьего творения, о коем хлопотал Аксаков, несомненно вдохновляло Гоголя и входило в создаваемую им картину мира, но лишь в сфере автора, а не в сфере героя. Это образовывало весьма напряженный потенциал, вовлекающий в свое поле третьего участника — читателя. Последний испытывал негодование, досаду, как Макар Девушкин, или собственным творческим усилием восполнял прерванную гармонию бытия, как К. Аксаков.

Молодой Достоевский, таким образом, оказывался скорее сторонником Белинского, чем К. Аксакова, но сторонником далеко не абсолютным. Так, очевидно, что предпочтение, отданное Белинским «социальному» Гоголю перед «идеальным» Пушкиным, автором «Бедных людей» было дезавуировано — мягко, но решительно. О неполном согласии с Белинским свидетельствовало и сближение Достоевского с критиком В. Н. Майковым, занявшим в указанном споре промежуточную позицию.²⁰

Последователи Белинского (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. П. Милюков) значительно утрировали представление о гоголевском направлении как преимущественно «отрицательном». С другой стороны, критика «эстетическая» взяла под защиту от интервенции «дидактиков» Гоголя как выразителя «вечных истин». «Гоголь не есть

¹⁶ Там же. С. 147, 148.

¹⁷ Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 1. С. 169, 175.

¹⁸ Там же. Т. 5. С. 59.

¹⁹ Там же. Т. 1. С. 51.

²⁰ См.: Майков В. Н. Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Майков В. Н. Литературная критика. С. 312—314.

поэт отрицания», — утверждала она, отделяя Гоголя от гоголевской школы.²¹

В истории гоголевского вопроса, над которым билась русская критика, особенное место занимает А. А. Григорьев. Начав как апологет Гоголя, но не гоголевского направления, Григорьев во многом оказывался продолжателем идей, высказанных К. Аксаковым (хотя как ранний Достоевский не был однозначно сторонником Белинского, так и ранний Григорьев не был однозначно славянофилом). Решительный поворот в осмыслении Гоголя был сделан Григорьевым в статьях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году». Критик утверждал в них Гоголя с его «карающим смехом во имя вечной красоты и правды» как «исходную точку» всей русской литературы.²² В отличие от Белинского и его последователей, Григорьев тогда призывал увидеть многосторонность гоголевского таланта: «Разве он, этот беспощадный каратель, не призван был также рисовать Аннунциату и Тараса Бульбу...».²³ Отвергнув точку зрения Белинского, Григорьев не вполне сошелся и с воззрением К. Аксакова, обозначив пафос Гоголя не как положительное созерцание, а как «страшную силу юмора». «Все суровее и суровее смотрел он на жизнь, — все смелее и смелее разоблачал он человеческое во имя идеала».²⁴ В этих словах больше от Белинского, чем от Аксакова, и действительно: в критике Григорьева вызревало новое отношение к Гоголю, которое окончательно оформилось к концу 50-х гг., когда обрели законченность почвеннические убеждения критика. Он как бы вернулся к Белинскому и принял формулу «отрицательности» Гоголя, но не в социальном аспекте, а прежде всего как выражение исторически необходимого момента в развитии национального самосознания: «...явились новые художественные силы в лице Гоголя. Поэзия ответила живыми образами на требования жизни. Пусть эти образы были только отрицательные: в их отрицательности сказались новые силы жизни, силы отвергнуть все формы, оказавшиеся несостоятельными {...} Таков был ответ поэзии на требование успокоений и примирений. Это был протест...».²⁵

Вывод, к которому пришел Григорьев в свой почвеннический период, отозвался у Достоевского, заново входившего тогда в литературу. В 1864 г., т. е. через три года после публикации приведенного выше суждения Григорьева, Достоевский следующим образом выскажется об одном национальном русском свойстве: «...эта способность осуждения, самобичевания проявилась в Гоголе, Щедрина и всей этой отрицательной литературе, которая гораздо живучее, жизненней, чем положительнейшая литература времен очаковских и покоренья Крыма» (20, 22).

Совпадение с поздним Григорьевым в оценке «отрицательности» Гоголя не было случайным. Дело в том, что означенный поворот в

²¹ Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 168.

²² Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 43, 47. Ср. чуть более поздний замысел Достоевского критически рассмотреть «идею нашей литературы» начиная с Гоголя (20, 153), замысел, от которого автор вскоре отказался.

²³ Григорьев А. Литературная критика. С. 43.

²⁴ Там же С. 43—44.

²⁵ Там же. С. 239.

понятиях критика во многом протекал на глазах сблизившегося с ним в начале 60-х гг. Достоевского. Возможно, что Достоевский, один из руководителей журнала «Время», где тогда печатался Григорьев, был соучастником этого процесса нового осмысления Гоголя. Во всяком случае, имя Достоевского тогда же вовлекается Григорьевым в происходившую в его сознании переоценку ценностей.²⁶

Инициатором переоценки Гоголя в почвеннической критике, как нам представляется, был Григорьев, Достоевский подхватывал и возвращал брошенные соратником семена.

«Среди комиков новой истории, — писал Григорьев, — Гоголю нет равных по „страшной силе юмора“». ²⁷ Эта мысль, во многом идущая от Белинского, в то же время дезавуировала известные суждения критика, отказавшего Гоголю во «всемирно-историческом» значении.²⁸ Достоевский впоследствии с энтузиазмом подхватит мысль Григорьева о первенстве Гоголя-юмориста в мировой литературе (19, 12; 24, 305). Вслед за Григорьевым заявив о «страшном могуществе смеха» Гоголя, Достоевский еще более усилил мысль предшественника: формулируя свой парадокс о Гоголе («смеялся всю жизнь и над собой и над нами»), он назвал его «демоном» (18, 59). Слова эти были напечатаны в январском номере журнала «Время» 1861 г., а уже в апрельском выпуске «Светоча» за тот же год Григорьев в свою очередь подхватывает понравившийся ему образ: Гоголь, утверждает он, «был постоянно обладаем демоном юмора».²⁹

Приведенные факты свидетельствуют безусловно о сближении литературных позиций Достоевского и Григорьева в начале 60-х гг.: Достоевский принимает и развивает новый взгляд Ап. Григорьева на Гоголя,³⁰ своеобразно контаминирующий воззрения противоборствовавших толкователей великого писателя (К. Аксакова, Белинского, «эстетической» критики).

Достоевский следует за Григорьевым и в оценке Гоголя периода «Выбранных мест из переписки с друзьями».

В 1859 г. изобретатель органической критики писал: «Творец Акакия Акакиевича с тем вместе и жарко чувствует красоту Аннунциаты, хотя, по особенному свойству таланта, не в силах создать сам живого образа красоты».³¹ Критик тем самым порвал со славянофильствующими почитателями Гоголя, когда-то утверждавшими (и Григорьев тогда с ними соглашался) совершенно обратное: что у автора «Мертвых душ» не «односторонний талант комика», и он способен передать в художественном слове «все великое и прекрасное нашей русской жизни».³²

²⁶ См. упоминавшееся уже письмо к Н. Н. Страхову от 19 октября 1861 г. Ср.: *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 430.

²⁷ Там же. С. 44.

²⁸ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 5. С. 60—61.

²⁹ *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 429.

³⁰ Еще один пример варьирования Достоевским наблюдений Григорьева — его суждения о типичности Подколесина в «Идиоте» (8, 383); ср.: *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 45.

³¹ *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 191.

³² *Шевырев С. П.* Критический перечень произведений русской словесности за 1842 год // Москвитянин. 1843. № 1. С. 285.

Через два года Достоевский вторит своему соратнику: «Гоголь умирает (...) уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог не смеяться» (19, 12).

Еще через год к этой же мысли вновь возвращается Григорьев, печатая, теперь уже вслед за Достоевским, во «Времени»: «...великий отрицатель мог только сочинять, выдумывать положительные стороны быта и жизни».³³

Так, поддерживая друг друга, два ведущих критика «Времени» вырабатывали позицию почвеннического журнала в отношении к гоголевскому вопросу в русской литературе. Позднее, возвращаясь к нему, Достоевский скажет о попытках писателя «дать положительное»: «Гоголь ужасен» (24, 304). К этой теме Достоевский вернется в 70-е гг. в «Дневнике писателя», правда, соблюдая некоторую осторожность (оставляя в черновиках все резкие суждения, в том числе вышеприведенное). Самый жанр «Дневника писателя», исповедально-проповеднический, с его сверхзадачей выразить «положительную сторону русской самостоятельности» (Там же), как это осознавал и сам Достоевский, вел его к осмыслению опыта Гоголя.³⁴

Достоевского отталкивали некоторые человеческие качества автора «Выбранных мест...», невольно проявившиеся в его последних сочинениях, то, что Достоевский назвал «подпольем» Гоголя. Опять же — не можем не отметить — это отвращение к некоторым личностным качествам писателя Достоевский разделял с поздним Григорьевым, открывшим для себя «дьявольский эгоизм» Гоголя³⁵ после публикации переписки последнего в изданиях П. А. Кулиша.³⁶ Очевидно, тот же путь прошел тогда и Достоевский, его отношение к личности Гоголя нашло себе выход в «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859). Впервые отметивший этот факт Ю. Н. Тынянов³⁷ чрезмерно преувеличил момент пародирования «Выбранных мест из переписки с друзьями» в «Селе Степанчикове...». Точнее было бы сказать, что объектом пародии был не один Гоголь: объект этот в изображении Достоевского имел склонность к расширению смысла. Отмечено, что в Опискине однажды отозвались и литературные амбиции Н. А. Полевого (см.: 3, 511). В словах Фомы: «К вам теперь обращаюсь, домашние (...) любите господ ваших и исполняйте волю их подобострастно и с кротостью» (3, 137) — просвечивают узнаваемые формулы проповедей Христа.³⁸

³³ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 457.

³⁴ На это обратили внимание либеральные современники Достоевского, равно отвергнувшие и «Выбранные места...», и «Дневник писателя». См., например: Коломенский Кандид [Михневич В. О.]. Автор «Переписки с друзьями», воскресший в г. Достоевском: Литературно-патологическая параллель // Новости и Биржевая газета. 1880. 19 авг.

³⁵ См. письмо Григорьева Е. Н. Эдельсону от 16 ноября 1857 г.: А. А. Григорьев. Материалы для биографии. С. 187.

³⁶ Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856; Сочинения и письма Н. В. Гоголя. СПб., 1857. Т. 6.

³⁷ См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: К теории пародии. Пг., 1921.

³⁸ О другом библейском отзвуке в речах Фомы см. также: Лотман Л. М. О литературном подтексте одного из эпизодов повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 76—77.

Опискинские максимы иногда вполне созвучны и убеждениям самого Достоевского, например: «...несчастье есть, может быть, мать добродетели» (3, 153), — мысль, любимая Гоголем, идущая, очевидно, от «Подражания Христу» Ф. Кемпийского, а впоследствии многократно повторяемая самим Достоевским (необходимость страданий). Здесь пародируется уже не Гоголь, и не Христос, и не Достоевский, а проповедничество как таковое, в своем «чистом», отвлеченном от личности проповедника виде. Белые одежды мог натянуть на себя и Фома Опискин.

Очевидно, сильное впечатление на Достоевского, как и на Григорьева, во второй половине 1850-х гг. произвели публикации неизвестных ранее писем Гоголя и мемуаров о нем, из которых открылась личность писателя во всей ее противоречивости. Поэтому более вероятным первоисточником к созданию «гоголевских» черт Фомы Опискина следует считать знакомство Достоевского с этими новыми материалами (в основном вошедшими в издания П. А. Кулиша), а не известные ему и раньше «Выбранные места...». Вообще говоря, на творческий процесс писателя куда более сильное и непосредственное действие оказывали живые впечатления от только что прочитанного, чем воспоминания о когда-то читанном. Знал и Григорьев до 1857 г. «Выбранные места...» (и с восторгом их принимал), но только знакомство с *новыми* данными о Гоголе, а затем, возможно, перечитывание «Выбранных мест...» под новым углом зрения привели его к переоценке ценностей.

Позднее Достоевский запишет: «*М* *Гоголь*. И рядом с гениальным ореолом выставилась чрезвычайно противная фигурка» (24, 306). Это сказано, очевидно, о новом «открытии» Гоголя во второй половине 50-х гг. после кулишевских изданий и других публикаций. Не последнюю роль сыграли тогда «Воспоминания о Гоголе» П. В. Анненкова. Например, мемуарист рассказал, как однажды, проезжая через Москву, Гоголь «на заставе устроил дело так, чтобы прописаться и попасть в „Московские ведомости“ не „коллежским регистратором“, каковым был, а „коллежским ассессором“». ³⁹ Возможно, следы чтения Анненкова сказались в известных рассуждениях Достоевского о том, что Гоголь «ходил в золотом фраке (...). С „Мертвых душ“ он вынул давно сшитый фрак и надел его» (25, 240 и след.). ⁴⁰ Предположение Достоевского, что упоминаемая в «Завещании» Гоголя «Прошальная повесть» была всего лишь мистификацией, «враньем» (16, 330), возможно, опирается и на прецедент, сообщенный в тех же мемуарах. ⁴¹

Неприятие личности гениального писателя сохранялось у Достоевского до конца жизни, тем не менее в 1877 г., излив гнев на Гоголя, «не вынесшего величия», Достоевский нашел в себе силы сказать о «Выбранных местах...»: «Много искреннего в переписке. Много высшего было в этой натуре, и плох тот реалист, который подметит лишь уклонения» (25, 241).

³⁹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 57.

⁴⁰ Ср.: «Первые главы „Мертвых душ“ были уже им написаны, и однажды вечером явившись в голубом фраке с золотыми пуговицами, с какого-то обеда...» (Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 38).

⁴¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 95.

Что же «искреннего» и даже «высшего» мог найти Достоевский в последней книге Гоголя? Прежде всего, очевидно, рецепт спасения русского общества через духовное возрождение. Гоголь выделял три ключевых момента в возможном нравственном очищении нации: семья и в особенности нравственная красота русской женщины, искусство и сила эстетически выраженной красоты, церковь и проповедуемая ею духовная красота светлого облика Христа.⁴²

Одно из важнейших правил художника, сформулированных в «Выбранных местах...», нашло, на наш взгляд, прямой отклик у Достоевского. 3 ноября 1857 г. (т. е. именно в то время, когда перечитывался и переосеивался Гоголь автором будущего «Села Степанчикова...») Достоевский пишет брату: «...я положил и поклонялся, что теперь ничем необдуманного, ничего незрелого (...) не напечатаю, что художественным произведением шутить нельзя, что надобно работать честно...» (281, 288). Эти слова — возможно, парафраз на тему Гоголя, который в главе IV «Выбранных мест...» «О том, что такое слово» писал: «Обращаться с словом нужно честно (...) Беда произносить его писателю в те поры (...) когда не пришла еще в стройность его собственная душа...».⁴³ Позднее в «Братьях Карамазовых» в речи прокурора отчетливо всплывает гоголевская фраза: «...со словом, господа присяжные, надо обращаться честно...» (15, 169).⁴⁴

Еще один эпизод из «Выбранных мест...» можно прибавить к несомненно отозвавшимся у Достоевского. Это рассуждение в главе «О лиризме наших поэтов» в связи с призывом Пушкина «милости к падшим», «несчастливым»: «Черта истинно русская. Вспомни только то умилительное зрелище, какое представляет посещение всем народом ссыльных, отправляющихся в Сибирь, когда всяк несет от себя — кто пищу, кто деньги, кто христиански-утешительное слово. Ненависти нет к преступнику, нет также и донкихотского порыва сделать из него героя, собирать его факсимили, портреты (...) Здесь что-то более: не желание оправдать его или вырвать из рук правосудия, но воздвигнуть упавший дух его, утешить, как брат утешает брата, как повелел Христос нам утешать друг друга».⁴⁵

Очевидно, сколь важные для Достоевского мысли предупреждены в этом отрывке (ср.: 21, 17—18).⁴⁶ Число таковых можно умножить, но не в отдельных, пусть очень значительных совпадениях заключалось освоение Достоевским духовного опыта автора «Выбранных мест...». Пафос этой книги, ее внутренний сюжет — движение человека современного секуляризованного мира к идеалу Христа, как бы воз-

⁴² О воздействии религиозных идей «Выбранных мест...» на Достоевского см. цитируемые здесь работы В. В. Зеньковского, а также: *Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Гоголь: Материалы и исследования.* М., 1995. С. 217.

⁴³ *Гоголь Н. В. Собр. соч.:* В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 198. В 1862 г. во «Времени» это место также цитировал Григорьев (см.: *Григорьев А.* Литературная критика. С. 461. Ср.: А. А. Григорьев. Материалы для биографии. С. 106).

⁴⁴ Оба приведенных случая цитирования Достоевским Гоголя не отмечены в комментариях к Полному собранию сочинений Достоевского.

⁴⁵ *Гоголь Н. В. Собр. соч.* Т. 6. С. 226.

⁴⁶ Также обойденном вниманием комментаторов Достоевского.

вращение блудного сына.⁴⁷ Это движение несомненно составляло и духовную фабулу жизни Достоевского, однако путь Гоголя, взятый в конкретных его ориентирах, а не в конечной цели, представлялся Достоевскому ложным. Его настораживали «облака величия», в которые «заволакивался» писатель-моралист (30₁, 227). Дело было не в одном способе выражения, которое сам Гоголь признал причиной неудачи «Выбранных мест...».⁴⁸ Взяв на себя учительскую миссию, Гоголь неумеренно возвысился над читательской «паствой»; возомнив себя пророком, он впал в «прелесть». Вероятно, по этой причине Достоевский осудил предшественника: «Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство» (24, 303—304).

Поздний Гоголь был нужен Достоевскому как опыт преодоления раздвоенности русской культуры, перехода из секулярной ветви ее в христианскую.⁴⁹ Гоголь вслед за Пушкиным ощущал эту раздвоенность культуры, но, в отличие от Пушкина, весьма болезненно.⁵⁰ Пушкин нашел естественный путь преодоления разрыва: оставаясь человеком своей субкультуры, он примирил в себе секуляризованное искусство с христианской духовностью. Гоголь же, отрекшись от субкультуры, породившей его как художника, не стал в то же время органической частью той субкультуры (православие), к которой устремлены были волевые усилия его духа в последние годы жизни.

Достоевский, осмыслив духовный опыт автора «Выбранных мест...», продолжил его искания. Его вариации образа «положительно-прекрасного человека», а также формирование литературно-проповеднического жанра «Дневника писателя» — исполнение задач, поставленных перед русской литературой Гоголем. Тень Гоголя, его трагических усилий витает над следующими словами Достоевского о замысле образа Зосимы: «Если удастся, то сделаю дело хорошее: *заставлю сознаться*, что чистый, идеальный христианин — дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоящее...» (30₁, 68).

* * *

Художественный мир Достоевского с самого начала складывался как мир трагический. Семнадцатилетний автор страдает от мысли о раздвоенности человеческой природы, являющейся «слияньем неба с

⁴⁷ Ср.: «Гоголь — первый у нас пророк возврата к целостной религиозной культуре, — пророк православной культуры» (Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Париж, 1955. С. 55).

⁴⁸ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 6. С. 422.

⁴⁹ См.: Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь. Париж, б. г. (переизд.: Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994).

⁵⁰ Ср. наблюдение современного исследователя: «Гоголь тем более дидактичен в книге («Выбранные места...». — В. В.), чем больше внутренней смуты, душевного нестроения ощущает в себе» (Анненкова Е. Православие в историко-культурной концепции А. С. Хомякова и в творческом сознании Н. В. Гоголя // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 98). См. также работы К. А. Степаняна, например: Гоголь в «Дневнике писателя» Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах № 7. М., 1996.

землю» при побеждающем втором начале, разрушающем чистоту «духовной природы»: «Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (28₁, 50). Выраженное в этих словах движение от «романтического» к «реальному» характерно вообще для литературной эпохи.⁵¹

Соотношение эстетических полюсов «романтизма» и «натурализма» в гоголевском творчестве присутствовало не только в диахроническом аспекте. В синхроническом плане его зрелая проза находится в поле напряжения между полюсами. Так, каждая из петербургских повестей тяготеет к одному из них (например, «Шинель» — «Портрет», «Колыска» — «Рим»), но напряжение между полюсами есть и внутри каждой. Точно так же произведения молодого Достоевского можно классифицировать по степени тяготения к одному из названных начал, причем его эволюция протекает в направлении, обратном гоголевскому: от «Бедных людей» к «Хозяйке», т. е. от позднего Гоголя («Шинель») к раннему («Страшная месть»). Создается впечатление, что Достоевский шел по всем кругам, пройденным уже Гоголем, но только в обратном направлении: его «романтизм» вышел из его «реализма».

Литературный дебют Достоевского был воспринят некоторыми современниками как явление «нового Гоголя» (25, 30). Заставить героя типа Вырина и Башмачкина писать письма к возлюбленной — в этом заключалась «смелость изобретения». Данная художественная идея в свернутом виде содержалась уже у Гоголя в его «Записках сумасшедшего» (наибольшую близость этой повести Достоевскому заметили еще Майков и Белинский) — в самой форме записок Поприщина и в сочиненной им же собачьей переписке. Переписчик чужих бумаг пытался стать автором, сочинителем; у Гоголя этот факт — гротескное предположение, столь же вероятное, как приключения Носа. Повествовательная форма «Записок сумасшедшего», скорее, ироническая фантастика, впрочем, в какой-то момент переходящая в фантастику трагическую — когда, чуть не с небес, раздается голос героя, его страдающего Я («Матушка, спаси твоего бедного сына! (...) ему нет места на свете!»). Этот-то прорвавшийся субстанциальный голос и «доставил» Достоевского: из одного гоголевского эпизода вышел целый роман (близость пронзительных финалов «Записок сумасшедшего» и «Бедных людей» заметил еще Ап. Григорьев). Достоевский в данном случае не просто заимствовал — он *развернул* мотив, заданный Гоголем, переведя его в иную плоскость (из гротесково-фантастической в «реальную»).

Наиболее очевидна в «Бедных людях» творческая преемственность с повестью «Шинель». Многих писавших на эту тему заорожила полемика Макара Девушкина, которую он ведет с автором «Шинели». Между тем это лишь самый верхний слой соотношений художественных миров. В сюжетном плане «Бедные люди» скорее повторяли движение героя «Шинели» от приниженной покорности, стертости личности (как говорит герой Достоевского: «...я всегда делал так, как будто бы меня и на свете не было» — 1, 92) к возмущению против

⁵¹ См.: Fanger D. Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge (Mass.), 1965.

«злых людей» в защиту собственного человеческого достоинства. Фантастическое предположение Гоголя сбылось в «реальности», описанной Достоевским. Получалось, что Девушкин, оспаривая Гоголя, в то же время повторил, в иной плоскости, путь его героя. «Бедные люди» — это история пробуждения живой души, только не условно-фантастическая, а натуральная («...а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную (...) и узнал, что и я не хуже других (...) что сердцем и мыслями я человек» — 1, 82).

Достоевский по-своему подхватывает и тему овеществления души, всепроникающую у Гоголя, и в частности в «Шинели» (мотив «сапог», соотносенный с мотивом «шинели»). Вещность гоголевского мира Достоевским осмыслена, с одной стороны, как проявление трагической безысходности, униженности бедного человека, а с другой — как свободный выбор «богатейшего лица», но «злого», также оказывающегося «сапожником» (1, 89). Достоевский развивает тему, заданную Гоголем, переводя ее в план трагического или морального выбора (одним «идти некуда» — 1, 30, другие не находят в себе сил подняться над «сапогами»). Эта последняя тема — выбора — в «Шинели» лишь намечена в истории «значительного лица», а у Достоевского усилена и обнажена примерно так, как у Гоголя, но в других повестях — «Невском проспекте» и «Портрете». То, что у Гоголя существовало в разных, отчасти соотносенных художественных автономиях, Достоевский совмещал в пространстве одного произведения. Его «Бедные люди» — не парафраз на тему «Шинели», скорее уж, на темы петербургских повестей Гоголя вообще — всех вместе, сведенных в единое художественное измерение, в котором обнаруживается скрытый доселе потенциал. Поэтому первый роман Достоевского — это *продолжение* мира Гоголя *в целом*, а не одной только «Шинели»..

В «Двойнике» зависимость от Гоголя становится едва ли не чрезмерной и нарочитой, вызывая подозрение в «передразнивании». Сама по себе сказовая форма этой «петербургской поэмы» генетически восходит к гоголевской прозе с ее театром стилей, но при этом и гоголевская манера становится в свою очередь одним из объектов пародирования, стилиевой игры. «Двойник», взятый на лингвостилистическом уровне (что хорошо показал В. В. Виноградов), — это как бы игра в Гоголя. Переходя же на уровень сюжетный, эта игра дает неожиданно серьезный поворот. В сюжетном плане господин Голядкин разыгрывает фабульную партитуру «Записок сумасшедшего» (на мотив «он был титулярный советник, она генеральская дочь») и одновременно «Носа» (гротескная история двойничества). Две гоголевские повести у Достоевского, в присущей ему манере, стыкуются и в ходе этой операции обнаруживают скрытый доселе потенциал взаимодополнительности.

Начало повести, сюжетный дебют господина Голядкина, напоминает начало «Мертвых душ» (появление Чичикова в губернском городе) «тщательным описанием всех движений, всех форм моторной экспрессии героя — в их хронологической последовательности»⁵² и, добавим

⁵² Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 108.

от себя, в их таинственности, загадочности для читателя. И у Гоголя, и у Достоевского этот прием производит впечатление избыточной мелочности. Так, Чичиков, осуществляя разведывательную вылазку в город, в какой-то момент «посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности».⁵³ Подобная избыточность мелкой подробности у Гоголя многозначительна, она намекает на некий пока еще не проявленный смысл. Возможно, перед нами «репетиция» кульминационного эпизода встречи с губернаторской дочкой.

Достоевский столь же избыточно подробно описывает тщательные сборы господина Голядкина, выезд его в странном экипаже. Вот герой прохаживается по Гостиному двору, прицениваясь и даже заказывая товары, явно ему не по карману. Чичиковский элемент (тщательная подготовка к началу операции, рекогносцировка) неожиданно уступает место «носологическому»: Голядкин в этой сцене «рифмуется» с майором Ковалевым, важно покупающим ленточку не существующего у него ордена. Герой Достоевского в своем поведении объединяет Чичикова и Ковалева, а вместе с ними и Поприщина, если вспомнить фабульное задание этой сцены как репетиции перед завоеванием Клары Олсуфьевны. Достоевский наводит нас на мысль: есть нечто общее у всех трех героев Гоголя — желание играть чужую социальную роль (майора, миллионщика, испанского короля). Проход господина Голядкина по лавкам Гостиного — как бы проход по «гоголевским местам», открывающий глубинный и синтезирующий аспект в гоголевском *типе* героя.

Мелочность гоголевских описаний кажется читателям гиперболизированно-усредняющей, нивелирующей человеческую личность, «рассыпающуюся» в деталях и «скрепленную» лишь категорией типического. Именно так прочитали Гоголя В. В. Розанов и его последователи. Что же касается Достоевского, то он прочел в Гоголе мелочность, ведущую *внутрь* духовной экзистенции человека.

Мелочные описания в мире Достоевского — путь к философско-экзистенциальной генерализации, к постижению национального характера, что особенно очевидно в малых жанрах («Мужик Марей», «Столетняя», «маленькие картинки» в публицистике Достоевского типа описания картины Маковского «Любители соловьиного пения» — 21, 70—71) и как бы растворяется в глобальных пространствах романного мира Достоевского (например, описание выхода в народ Коли Красоткина — 14, 474—477). Достоевский в известном смысле прошел до конца путь мелочной генерализации, открытый Гоголем для русской литературы. М. Е. Салтыков-Щедрин, один из самых значительных учеников гоголевской школы, имел все основания в 1879 г. назвать Достоевского «одним из наиболее чутких последователей Гоголя».⁵⁴

По воспоминанию А. Е. Ризенкампа, молодой Достоевский «особенно охотно читал Гоголя и любил произносить наизусть целые страницы из „Мертвых душ“».⁵⁵ Об этом увлечении 40-х гг. позднее

⁵³ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 5. С. 11.

⁵⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 13. С. 776.

⁵⁵ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 1. С. 187.

не раз вспоминал и сам Достоевский. Так, о Тургеневе он скажет, что тот «понимал Гоголя, конечно, до тонкости; как все тогда, полагаю, любил его до восторга...» (21, 68). В этой любви-понимании тогда же у Достоевского наметился особенный поворот. С. Д. Яновский припомнил некую речь автора «Бедных людей» на одном дружеском обеде — «об эксплуатации литературного труда Павлом Ивановичем Чичиковым»,⁵⁶ под которым подразумевался издатель А. А. Краевский. Оратор вызвал тогда восторг слушателей своим умением тонко применить гоголевский образ к иным обстоятельствам. Это была не просто пародия, но проявление своеобразного литературного протезизма Достоевского, впоследствии неоднократно им продемонстрированного.

Пример такого рода *применения* мы обнаруживаем в романе «Идиот», где автор заводит речь об «удивительном типе поручика Пирогова» из «Невского проспекта»: «Я всегда горевал, что великий Пирогов взят Гоголем в таком маленьком чине, потому что Пирогов до того самоудовлетворим, что ему нет ничего легче, как вообразить себя (...) полководцем; даже и не вообразить, а просто не сомневаться в этом: произвели в генералы, как же не полководец? (...) А сколько было пироговых между нашими литераторами, учеными, пропагандистами?» (8, 385). Далее в романе Ганечка Иволгин обнаруживает Пирогова в Ипполите, в его «наивности наглости» (8, 393), а впрочем, как может догадаться читатель, и сам Ганя подпадает под этот тип в прочтении его Достоевским. На наших глазах происходит своеобразное *расширение* семантики гоголевского образа путем применения его к новым обстоятельствам и характерам. Достоевский поначалу глубоко вживается в «удивительный тип», а затем, исходя из обретенного видения, *дописывает* первоисточник, привносит в него нечто новое, но органичное для его сути.

К типу Пирогова Достоевский вернется в «Дневнике писателя» 1873 г. в главе «Нечто о вранье». Рассуждение о Пирогове заключает эту главу, в целом же она составляет одну из самых замечательных парафраз Достоевского на гоголевские темы. Вопрос — почему и зачем так часто лжет русский человек — варьирует мотив, не раз возникавший у Гоголя. При чтении Достоевского прежде всего вспоминается Хлестаков: «...у нас могут лгать совершенно даром (...) русский лгун сплошь да рядом лжет совсем для себя неприметно (...) и действует совершенно совестливо, потому что сам вполне тому верит...» (21, 117—119). Мелькает тень Ноздрева, когда, скажем, среди излюбленных русским лгуном тем называются «охотничьи собаки». Ассоциация более сложная и опосредованная — с Пифагором Чертокуцким («Коляска»), чье «неприметное» вранье привело к оглушительному конфузу. Достоевский описывает «пассаж», случающийся с русским вруном: «...не передавали ли вы анекдота, будто бы с вами случившегося, тому же самому лицу, которое вам же его про себя и рассказывало?». Реакция слушателя, становящегося невольным соучастником такого вранья («страдающий взгляд», «нервно-утропленные учтивости» и т. п.), напоминает знаменитый финал «Коляски»: «А, вы здесь!.. — сказал

⁵⁶ Там же. С. 238.

изумившийся генерал (...) тут же захлопнул дверцы, закрыл опять Чертокуцкого фартуком...».⁵⁷ Алогичное поведение Чертокуцкого как бы заражает «изумившегося генерала» и невольно им подхвачено, а в результате — взаимный алогизм доходит до размеров едва ли не inferнальных. Очевидно, подобного рода гоголевские «развязки» имел в виду Достоевский: «...от которых и теперь (...) заляешься вдруг самым неудержимым смехом...» (21, 69). Финал «Коляски» отозвался у Достоевского еще в «Двойнике» (Голядкин в карете: «...не я, не я, да и только!» — 1, 113), а затем в «Бесах», в сцене самоубийства Кириллова, когда не выполнивший обещания, «совравший» Кириллов и Петр Верховенский долго и бессмысленно смотрят друг на друга. В главе же «Нечто о вранье» «Дневника писателя» 1873 г. варьирование гоголевской конфузной ситуации более широкое и свободное. Вранье в целом Достоевский трактует как пагубное свойство национального характера, исторически выработавшееся за последние 200 лет. Глубинная причина его — «подлое самоотрицание себя» (21, 120). В этом обобщении Достоевский опирается не только на собственные наблюдения, но и на художественный опыт Гоголя в его целостном выражении, как бы *собирая вместе*, в один национально-психологический тип героев разных произведений: Хлестакова, Ноздрева, Чертокуцкого, Пирогова.

Пироговым, разбором его характера, Достоевский естественным образом завершает свой очерк «Нечто о вранье»: русскому вруну «не стыдно». «Роковую безбрежность» «русской совести» увидел Достоевский в гоголевском герое и с этих позиций позволил себе написать «продолжение»: будучи высечен, Пирогов, по предположению автора «Дневника писателя», «в тот же вечер своей даме в мазурке, старшей дочери хозяина, объяснился в любви и сделал формальное предложение». Гоголевского «соавтора» при этом заняла и фигура придуманной им же «старшей дочери хозяина», принявшей предложение Пирогова: «Бесконечно *трагичен* образ этой барышни...» (21, 124—125). Внутренний механизм дописывания «за Гоголя» очевиден: Достоевский исходит из характеров, намеченных Гоголем, а затем продлевает их, т. е. вводит в новые, предлагаемые им обстоятельства, тем самым реализует доселе не востребованные их качества. За смешным у Гоголя Достоевский *угадывает* трагическое.

Подобным же образом в майско-июньском «Дневнике писателя» 1877 г. Достоевский дорисовывает гоголевского Поприщина. Поначалу дается тонкое проникновение в обстоятельства, заданные «Записками сумасшедшего»: «И Поприщин у Гоголя начал ведь с того, что отличился чинкою перьев и был вытребован для сей цели в квартиру его превосходительства, где и увидел директорскую дочку, для которой очинил два пера (...) в самый короткий срок, он уже убежден, что пленил директорскую дочку и что та по нем изнывает (...) Поприщин поступил по своему характеру: он сошел с ума на мечте о том, что он испанский король. И так натурально!» (25, 133). Далее без нажима, почти незаметно Достоевский вписывает в это изложение гоголевской

⁵⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 3. С. 156.

повести свою мотивацию:⁵⁸ «Что могло оставаться приниженному Поприщину, без связей, без карьеры, без смелости и без всякой инициативы, да еще в то петербургское время, как не броситься в самое отчаянное мечтание и поверить ему?». Прочтение Достоевского в принципе не противоречит гоголевскому сюжету, но предлагаемых им нюансов (безынициативность, т. е. качество, переносящее акцент со «среды» на личность, «петербургское время», т. е., по Достоевскому, начавшаяся с Петра I эпоха беспочвенности) у Гоголя все же не было. Эта плавная переакцентировка образа позволяет Достоевскому перейти затем к описанию «современного Поприщина», который «ни за что в мире не в состоянии поверить, что он такой же самый Поприщин, как и первоначальный, только повторившийся тридцать лет спустя». В отличие от «первоначального» Поприщина, его современного двойника увлекает «гаденький мираж (...) хуже даже, чем мечта об испанском престоле» (25, 133), — мечта о всемогуществе анонимщика. Забытый гоголевский Поприщин вырастает под пером Достоевского в агрессивного монстра, «раздраженное самолюбие» расцветает пугающими ядовитыми цветами. Этот пассаж в «Дневнике писателя», вообще говоря, позволяет понять суть метаморфозы, происшедшей с маленьким человеком Гоголя в контексте творчества Достоевского (Девушкин — Голыдкин — Опискин — «подпольный»): «раздраженное самолюбие», намеченное у Гоголя на периферии его художественного мира, Достоевский сделал сердцевиной разрабатываемого им литературного типа «подпольного» героя. Художественный акцент перенесен был с несовершенной «среды» на качество личности.

Любопытные свидетельства о литературных «играх» молодого Достоевского оставили мемуаристы. К. А. Трутовский: «Яснее всего сохранилось у меня в памяти то, что он говорил о произведениях Гоголя. Он просто открывал мне глаза и объяснял глубину и значение произведений Гоголя».⁵⁹ С. Д. Яновский: «Гоголя Федор Михайлович никогда не уставал читать и нередко читал его вслух, объясняя и толкуя до мелочей».⁶⁰ «Очень тонкие замечания» о гоголевских характерах, по свидетельству Н. Н. Страхова, Достоевский делал и в 60-е гг.⁶¹

Какими были эти замечания, можно представить, исходя из данных, приведенных выше. Это были творческие истолкования. Из них, из своеобразного *сотворчества* с Гоголем выросал его собственный гений. Его дар, обнаруживший себя еще в 40-е гг., был даром *развертывания*, проращивания имеющегося зерна. Благодаря этому Достоевский действительно оказался «новым Гоголем», продленным в новые условия исторического бытия русской культуры. Обновление происходило в согласии с имманентной сущностью писателя-предшественника.

Коллекция гоголевских мотивов, оригинально проросших у Достоевского, очевидно, пока не собрана до конца. Добавим в нее одно

⁵⁸ Ср. подмену, произведенную Достоевским ранее, в 1861 г.: Поприщин однажды «вдруг поднял голову и проговорил (...) что он — Гарибальди!» (19, 72).

⁵⁹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников Т. 1. С. 173.

⁶⁰ Там же С. 238.

⁶¹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. С. 176.

наблюдение, довольно показательное. В «Мертвых душах» описана следующая реакция общества на «миллионера» Чичикова: «Миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость, совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах: многие очень хорошо знают, что ничего не получают от него и не имеют никакого права получить, но непременно хоть забегут ему вперед, хоть засмеются, хоть снимут шляпу, хоть попросятся насильно на тот обед, куда узнают, что приглашен миллионщик».⁶²

Гоголевский мотив разыгран в лицах в начальном эпизоде романа «Идиот»:

« — Да... как же это? — удивился до столбняка и чуть не выпучил глаза чиновник, у которого всё лицо тотчас же стало складываться во что-то благоговейное и подобострастное, даже испуганное, — это того самого Семена Парфеновича Рогожина (...) что с месяц назад тому помре и два с половиной миллиона капиталу оставил? (...)»

— Ну чего ему, скажите, пожалуйста! — раздражительно и злобно кивнул на него опять Рогожин, — ведь я тебе ни копейки не дам, хоть ты тут вверх ногами предо мной ходи.

— И буду, и буду ходить.

— Вишь! Да ведь не дам, не дам, хошь целую неделю пляши!

— И не давай! Так мне и надо; не давай! А я буду плясать. Жену, детей малых брошу, а пред тобой буду плясать. Польсти, польсти!» (8, 9—10).

Достоевский как бы иллюстрирует гоголевское наблюдение и вместе с тем переступает границы мотива, обозначенные у предшественника: он утрирует, доводит до алогизма момент «бескорыстной, чистой подлости» заискивания перед денежным мешком («Жену, детей малых брошу...»). Однако в дописывании Гоголя Достоевский следует за предшественником: «миллион» инфернален, своим преклонением перед ним человек обнаруживает, насколько глубоко овладело его сознанием демоническое обольщение богатством.⁶³

Так из гоголевского источника является в романе добровольный служитель зла Лебедев. Человек, тонко чувствующий границу между добром и злом и сознательно ее переступающий. Поклонение золотому тельцу у Лебедева явно перерастает грань житейской необходимости (он, впрочем, не так уж и беден), он поэт, в равной степени благоговейный перед «идеалом мадонны» и «идеалом содомским», мелкотравчатый предтеча Ставрогина. Подобострастное служение злой силе совмещается в Лебедеве с горячечно-суетливым почитанием идеала. Он с энтузиазмом толкует Апокалипсис и с тем же энтузиазмом «претворяет» его, он горячо предан князю-Христу и с не меньшим азартом предает его. Он позволяет злу внедриться в собственную душу, хорошо осознавая, что есть зло.

Наблюдение Гоголя, из которого «вырос» Лебедев, у Достоевского перестает быть только «типовым», тип как бы обретает лицо и

⁶² Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 5. С. 151—152.

⁶³ Ср. суждение В. Зеньковского о Чичикове: «Эта зачарованность богатством, эта вера, что нет других реальных сил, реальных точек опоры в жизни, и есть типическая черта современности, ее движущая сила» (Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н. В. Гоголь. С. 237).

личность. Добровольное служение мамоне уже не просто распространенное свойство современного человека, но его сознательный выбор, жизненная позиция.

Человек в мире Гоголя безответствен, он часть космоса с его «однообразными жизненными рядами». Он — *natura naturata*, т. е. не он созидает мир, но мир созидает его. Но вместе с тем у Гоголя живет недовольство таковым положением вещей, потребность в ином статусе человеческой личности. Из этой-то *потребности*, напряженно-трагического потенциала художественного мира Гоголя является впоследствии *реальность* художественного мира Достоевского. Человек у Достоевского всегда и прежде всего *natura naturans*, он, даже «маленький», несет на себе великую ответственность. Как моралист Гоголь прокламировал христианскую философию ответственности («Страшная месть», «Вечер накануне Ивана Купалы», вторая редакция «Портрета», планы продолжения «Мертвых душ»), но как художник он призван был к созданию «отрицательной» эпопеи, изнаночной «Илиады».

Его назначение в русской культуре — стать закваской, будоражить, вызывать встречное движение мысли. Об этом, в силу известной соприродности дарований, лучше всех сказал Достоевский: создания Гоголя «почти дают ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?» (22, 106).

Гоголь в духовном своем развитии двигался в том направлении, где неминуемо должна была состояться «встреча» с Достоевским. Это направление автор «Выбранных мест...» обозначил следующим образом: «...закон Христов можно внести с собой повсюду, даже в стены тюрьмы, и можно исполнять его, пребывая во всяком звании и сословии...».⁶⁴

Ранний Достоевский возрос и воспитался в гоголевской школе, но уже тогда, как мы видели, он не повторял своего учителя в его отдельных достижениях, а синтезировал их. Для него как бы не существовало Гоголя такой-то или такой-то повести, Гоголь был им воспринят во всей целостности его творчества. Впоследствии, когда Достоевский перерос рамки школы, такого рода коррелирующее восприятие позволило ему вновь исходить из целостного творческого опыта предшественника. Достоевский гениально почувствовал *потенциал* Гоголя и гениально им воспользовался. Если можно так выразиться, Достоевский продолжил не Гоголя как завершенную в себе самой художественную систему, но размыкавший ее *путь* Гоголя.⁶⁵

⁶⁴ Эту фразу из письма к о. Матвею Достоевский мог прочесть по изданию П. А. Кулиша: Записки о жизни Н. В. Гоголя... Т. 2. С. 140. Ср. у Достоевского: 5, 62; 8, 51.

⁶⁵ За рамками статьи остался важнейший аспект рассматриваемой темы — язык Гоголя у Достоевского не только раннего (см. работы В. В. Виноградова), но и позднего. Так, в повествовательном строе великих романов Достоевского расширяются возможности гоголевского сказа: характерный голос «коллективной пошлости» (Г. А. Гуковский), перемежаясь с разнообразными «словесными масками» автора (В. М. Маркович), создает специфический образ хроникера в «Идиоте», «Бесах», «Братьях Карамазовых». Эта проблема может быть рассмотрена в отдельной работе.

Е. И. КИЙКО

БЕЛИНСКИЙ И ДОСТОЕВСКИЙ ОБ УТОПИЧЕСКОМ СОЦИАЛИЗМЕ

Тема «Белинский и Достоевский» уже неоднократно привлекала к себе внимание историков литературы. Полнее всего идеологические и творческие взаимоотношения Белинского и Достоевского исследованы в книге В. Я. Кирпотина, второе издание которой, дополненное новыми исследованиями, вышло в 1976 г.¹

Выделим из этой обширной темы только одну проблему, а именно отношение Белинского и Достоевского к утопическому социализму, так как именно эта проблема, с моей точки зрения, определяла характер идейного притяжения и отталкивания критика и писателя. В последние годы тема особой привлекательности для Достоевского христианской окраски западных утопий рассмотрена в ряде работ В. Е. Ветловской.²

* * *

В мае 1845 г. Белинский прочитал роман «Бедные люди», вызвавший у него восторженную оценку, и познакомился с его автором — Достоевским, который сразу же был введен в кружок литераторов, группировавшихся вокруг «Отечественных записок». Все это свидетельствовало о том, что первое произведение молодого писателя соответствовало идейно-художественным требованиям, которые предъявлял в это время к литературе Белинский.

Действительно, «Бедные люди» создавались в период, когда сам Белинский и его ближайшие единомышленники увлекались идеями утопического социализма. Еще 8 сентября 1841 г. критик писал В. П. Боткину: «...я теперь в новой крайности, — это идея *социализма*, которая стала для меня идеєю идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой веры и знания». В том же письме Белинский выражал уверенность, что придет время, когда «не будет богатых, не будет бедных, ни царей и подданных, но будут братья, будут люди».³

¹ Кирпотин В. Я. Достоевский и Белинский. 2-е изд., доп. М., 1976.

² См.: Ветловская В. Е. 1) Идеи Великой французской революции в социальных воззрениях молодого Достоевского // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 282—317; 2) Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф. М. Достоевский // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 224—269, и др.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1956. Т. 12. С. 66, 71. Далее цитируется это издание с указанием в тексте тома (римскими цифрами) и страницы.

Одним из источников идей утопического социализма в России были произведения Жорж Санд.⁴ Впоследствии Достоевский иронически заметил, что тогдашние правители поступили недальновидно, допустив в 1830—1840-х гг. широкое распространение романов Жорж Санд, и это тогда, когда «остальное всё, чуть не всякая мысль, особенно из Франции, было строжайше запрещено», и «вот тут-то именно на Жорж Занде, оберегатели дали тогда большого маха» (23, 32).

В «Отечественных записках» печатались не только переводы романов Жорж Санд, но и ее сочинения литературно-критического жанра. Так, в 1843 г. в этом журнале была напечатана статья Жорж Санд об «Обермане» Сенанкура, в которой содержался призыв к писателям сосредоточить свое внимание на «раскрытии сокровенных страданий человеческой души (...) представить в сценическом воплощении загадочные трагедии тех вечных человеческих страданий, которые не замечает глаз, но обнаруживает мысль». Жорж Санд утверждала при этом, что человеческая душа «озлоблена и замкнута только перед лицом общества, в котором царит угнетение».⁵

Высоко оценив гуманизм Жорж Санд, сказав, что ее создания трепещутся «симпатиею к человечеству, любовью к истине» (VI, 279), Белинский писал: для Жорж Санд «существует только человек — и она находит человека во всех сословиях, во всех слоях общества, любит его, сострадает ему, гордится им и плачет о нем» (V, 175).

Достоевский также увлекался романами Жорж Санд. Определяя значение творчества Жорж Санд для эпохи своей юности, Достоевский утверждал: «...всё то, что в явлении этого поэта составляло „новое слово“, всё, что было „всечеловеческого“, — всё это тотчас же в свое время отозвалось у нас, в нашей России, сильным и глубоким впечатлением...» (23, 32).

Нет сомнения, что Достоевский читал все произведения Жорж Санд, печатавшиеся в «Отечественных записках», и все то, что там о ней говорилось.⁶ Нет сомнения также и в том, что общественно-литературная позиция этого журнала, во главе которого стоял Белинский, была ему близка. Именно поэтому он и показал Некрасову первому свой роман. В «Бедных людях» в художественной форме Достоевский воплотил те идеи, которые Белинский пропагандировал в своих статьях. Это обстоятельство Достоевский отметил дважды. Первый раз в письме к брату от 8 октября 1845 г.: «Я бываю весьма часто у Белинского, — писал автор «Бедных людей». — Он ко мне донельзя расположен и серьезно видит во мне *доказательство перед публикою* и оправдание мнений своих» (28₁, 113). И во второй раз много лет спустя в «Дневнике писателя» 1877 г., когда пересказывал отзыв Белинского о своем первом романе: «Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали. Мы, публицисты и критики, только рассуждаем,

⁴ См.: Комарович В. Л. Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3—43; Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Жизнь и творчество (1842—1848). М., 1967. С. 35—67; Идеи социализма в русской литературе. Л., 1969. С. 104—113.

⁵ Отечественные записки. 1843. № 6. Отд. VII. С. 26, 33.

⁶ См.: Кийко Е. И. Достоевский и Жорж Санд // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1982. Т. 24 (1—2). P. 65—85.

мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, разом в образе выставляете самую суть (...) чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг всё понятно!» (25, 30).

Под влиянием мыслей, навеянных чтением «Бедных людей», Белинский написал в одной из рецензий этого времени: «Люди — братья друг другу, хотя неразумность их отношений и делает их естественными врагами. Благородно, велико и свято призвание поэта, который хочет быть провозвестником братства людей!» (IX, 175).

Итак, можно утверждать, что в тот момент, когда Белинский и Достоевский познакомились, их объединяли общегуманистическая позиция и мечта о золотом веке человечества. Однако уже в начале 1840-х гг. Белинский не верил в то, что мечта эта осуществится мирным путем. Он утверждал: «Смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови» (XII, 71). Кроме того, ратуя за свободное, основанное на разумных началах человеческое общество, Белинский стремился найти для своей мечты историческое обоснование. Об этом он писал в том же письме к В. П. Боткину, в котором сообщал о своей приверженности к социализму: «Не думай, чтобы я мыслил рассудочно: нет, я не отвергаю прошедшего, не отвергаю истории — вижу в них необходимое и разумное развитие идеи; хочу золотого века (...) но приготовленного обществом, законами, браком, словом всем, что было в свое время необходимо, но что теперь глупо и пошло» (Там же).

Высказав мысль о необходимости нового, социалистического устройства общества, подготовленного объективной закономерностью исторического развития человечества и в результате революционного переворота, Белинский разошелся со всеми существовавшими в то время теориями утопического социализма.

Критическое отношение к слабым сторонам утопического социализма в значительной степени определялось движением мысли Белинского от идеализма к философскому материализму. Этому процессу способствовало знакомство критика с книгой Л. Фейербаха «Сущность христианства», с работами К. Маркса «К критике гегелевской философии права» и «К европейскому вопросу» и Ф. Энгельса «Очерки критики политической экономии». Под влиянием прочитанного Белинский писал Герцену 26 января 1845 г.: «Истину я взял себе — и в словах *Бог* и *религия* вижу тьму, мрак, цепи и кнут и люблю теперь эти два слова, как следующие за ними четыре» (XII, 250).

В последние годы жизни критика изменилось и его отношение к Жорж Санд, романы которой теперь, в 1847 г., он сравнивал с «Выбранными местами из переписки с друзьями» Гоголя, а взгляды французской писательницы на народ отождествлял со славянофильскими представлениями об идеальном крестьянине (XII, 462, 468). Достоевский, наоборот, от романов Жорж Санд перешел к чтению А. Сен-Симона, Э. Кабэ, Ш. Фурье и стал в конце 1846 г. петрашевцем. В показаниях по делу петрашевцев Достоевский писал: «Фурьеризм — система мирная; она очаровывает душу своею изящностью, обольщает сердце тою любовью к человечеству, которая воодушевляла Фурье, когда он создавал свою систему (...) Привлекает к себе она не

желчными нападкамии, а воодушевляя любовью к человечеству. В системе этой нет ненавистей. Реформы политической фурийеризм не полагает; его реформа — экономическая. Она не посягает ни на правительство, ни на собственность...» (18, 133).

То, что Достоевский был сторонником «мирного» социализма, обнаружилось и в «Бедных людях». Макар Девушкин — герой, который не протестует против общественного устройства; наоборот, существующий иерархический порядок кажется ему единственно возможным и справедливым. Достоевский стремился в первую очередь раскрыть в своих униженных и оскорбленных героях их нравственную красоту.

У Белинского пассивная покорность «бедных людей» вызвала протест. Критик писал, что гуманизм романа Достоевского окрашен в трагические тона, ибо эти «более хорошие нежели дурные» люди, попадая в «ложные, неразумные» общественные условия, становятся «ограниченными и смешными» и, что самое страшное, перестают замечать унижительность своего положения. Трагический элемент романа, утверждал критик, «тем поразительнее, что он передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеича» (IX, 554).

Исходя из реалистического изображения действительности и психологии героев, исходя из гуманизма, которым был проникнут роман Достоевского, Белинский дал «Бедным людям» революционно-демократическое истолкование. Однако он понимал, что его истолкование, призывающее к активной борьбе за переустройство общества, не совпадает с авторским замыслом.

В этой связи интересно привести воспоминание самого Достоевского о том, что говорил по этому поводу Белинский: «„Да вы понимаете ли сами-то, — повторял он мне несколько раз (...) что это вы такое написали!“ (...) „Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали“» (25, 30).

Обогатив своим первым романом натуральную школу новым художественным открытием — изображением сложного мира психологических переживаний *демократического* героя, Достоевский в дальнейшем разошелся с общим направлением творчества писателей, группировавшихся вокруг Белинского, и с самим критиком — революционным демократом.

Основа расхождений Достоевского с Белинским заключалась в различном понимании тем и другим социальной роли личности. Белинский считал, что христианская мораль с ее проповедью рабской покорности мешала пробуждению активности человеческой личности, без чего невозможно социальное переустройство общества. Об этом Достоевский писал впоследствии, в 1873 г., в «Дневнике писателя»: Белинскому «как социалисту (...) прежде всего следовало низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начинать с атеизма. Ему надо было низложить ту религию, из которой вышли нравственные основания отрицаемого им общества» (21, 10).

Начав спор с Белинским по этому поводу в период создания «Бедных людей», Достоевский продолжал его всю жизнь.

Следует отметить, однако, что некоторые исследователи, в том числе и В. Я. Кирпотин, считают, что Белинскому удалось сделать Достоевского атеистом и приверженцем идеи революции. При этом В. Я. Кирпотин ссылается на заявление самого Достоевского, сделанное им в «Дневнике писателя» 1873 г.: «...я страстно принял всё учение его» (т. е. Белинского) (21, 12).⁷

При всем том это категорическое заявление противоречит идейной направленности «Бедных людей» и произведений Достоевского, написанных после этого романа.

Так, например, один из рассказов Достоевского 1848 г. «Честный вор» заканчивается словами повествователя, призвавшего читателей следовать заветам Христа, который «нас всех больше себя возлюбил» (2, 427).

О том, что творчество Достоевского после «Бедных людей» шло в русле идей утопического «мирного» социализма, отметил в 1849 г. и П. В. Анненков. К такому выводу он пришел, сопоставив рассказы Достоевского с «деревенскими повестями» Жорж Санд и найдя в них много общего.⁸

Арест, каторга, ссылка, пережитая в эти годы духовная эволюция не поколебали гуманистическую основу мировоззрения Достоевского и его веру в возможное братство людей. Новое в мировоззрении Достоевского заключалось в том, что теперь он нашел, как ему казалось, в самой действительности носителя христианско-социалистического идеала. Это, с его точки зрения, русский народ, для которого чувство братской солидарности является естественной основой нравственности, а воспитывалось это чувство веками, подкрепляясь примером подвижнической миссии Христа, православием.⁹ В «Дневнике писателя» 1881 г. он писал: «Я не про здания церковные теперь говорю (<...> Я говорю про неустанную жажду в народе русском, всегда в нем присутую, великого, всеобщего, всенародного, всебратского единения во имя Христово» (27, 18—19).

Так, отмечая заслуги Жорж Санд перед человечеством, то, что «она (<...> не хотела признать в буржуазии идеала» (24, 224) и была одной «из самых ясновидящих предчувственниц (<...> более счастливого будущего, ожидающего человечество» (23, 36), Достоевский объяснял это тем, что французская писательница, не сознавая того, была «одною из самых полных исповедниц Христовых» (23, 37).

Достоевский воспринимал Христа как Бога. В то же время перво-степенное значение для него имела недостижимо идеальная нравственная красота личности Христа и суть Его проповеди. Об этом Достоевский говорил в известном письме Н. Д. Фонвизиной: «...нет ничего прекраснее, глубже, симпа(ти)чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа (<...> Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то

⁷ См.: Кирпотин В. Я. Достоевский и Белинский. С. 32, 51—57.

⁸ Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 5.

⁹ Об этом см.: Пруцков Н. И. Достоевский и христианский социализм // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 58—82.

мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (281, 176).

Белинский также считал Христа «идеалом красоты», но человеческой, а не божественной. Христос был для критика-демократа историческим деятелем, который, как сказано в его письме к Гоголю, «первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения» (X, 214).

Кроме того, Белинский, в отличие от Достоевского, противопоставил проповедь Христа церковным ее истолкованиям, в том числе и православным. В письме к Гоголю Белинский утверждал, что учение Христа «только до тех пор и было спасением людей, пока не организовалось в церковь» (X, 214). Противопоставив Христа церкви, критик-демократ сблизил его учение с духовными исканиями просветителей XVIII в. и в первую очередь — Вольтера. Он писал, что «смысл учения Христова открыт философским движением прошлого века», что Вольтер — «сын Христа, плоть от плоти Его» (X, 214).

Достоевский был знаком и следил за развитием социалистических теорий, основывающихся на познании законов исторического прогресса, т. е. за тем направлением общественной мысли, которое обозначилось еще в 1840-х гг. и которому сочувствовал Белинский. В «Дневнике писателя» 1873 г. Достоевский отметил даже связь воззрений Белинского с идеями, которые пропагандировали представители I Интернационала, подчеркнув при этом «удивительное чутье его (Белинского. — Е. К.) и необыкновенную способность глубочайшим образом проникаться идеей» (21, 10). Достоевский готов был согласиться, что «логика» истории может привести западноевропейские страны после борьбы и пролития крови к атеистическому социализму. Однако, в отличие от Белинского, не выделявшего Россию из общего хода европейского развития, Достоевский считал, что его родине уготована иная судьба. Важно отметить, что над этими проблемами Достоевский задумывался еще в 1840-х гг. Так, в показаниях по делу петрашевцев он писал: «Я, может быть, еще объясню себе революцию западную и историческую необходимость тамошнего современного кризиса (речь идет о революции 1848 г. — Е. К.). Там несколько столетий, более тысячелетия, длилась упорнейшая борьба (...) А у нас? И земля-то наша сложилась не по-западному!». Там же Достоевский противопоставлял Запад, где «разрешается (...) пролетарский вопрос», России, у которой «нет пролетариев» (18, 123, 134).

Подводя некоторый итог своих размышлений о социализме, Достоевский писал в 1876 г.: «Коммунизм произошел из христианства, из высокого воззрения на человека, но вместо *самовольной любви* нелюбимые берутся за палки и хотят сами отнять то, что им не дали не любившие их» (24, 164).

Достоевский готов был признать «реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения». Но для того чтобы этот процесс закончился установлением социальной гармонии, «должны быть, — утверждал он, — открыты такие точные уже научные отношения между людьми и новый нравственный порядок». При этом, считал Достоевский, «новое построение

возьмет века. Века страшной смуты», и нет уверенности, что «массы», которые «рвутся раньше науки», не «ограбят». У Достоевского возникло опасение: «А ну как всё сведется лишь на деспотизм за кусок». Ему казалось, что существует более верный путь: «Если любить друг друга, то ведь сейчас достигнешь». Правда, Достоевский тут же добавлял: «Чтоб любить друг друга, нужно бороться с собой», т. е. нравственно совершенствоваться (Там же).

В «Подростке» Версиров нарисовал картину атеистического «золотого века» европейского человечества. Это свободное общество явилось результатом «логики истории», «науки», пролитой крови, однако Версиров сделал тут же заключение, что счастье этих людей, хотя они и возлюбили друг друга, не может быть полным, так как «люди остались одни (...) великая прежняя идея (идея Бога и бессмертия. — Е. К.) оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил», они «разом почувствовали великое сиротство», поэтому свою «фантазию» Версиров завершил тем, что вернул людям Бога. Христос приходил к ним, «и тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался великий восторженный гимн...» (13, 378, 379).

С точки зрения Достоевского, душевная гармония невозможна без идеи Бога и бессмертия, без «закона любви», ибо «единым хлебом не будет жив человек». Люди не могут удовлетвориться конечным земным бытием по «законам науки». Им нужно ощущение своего высшего назначения (24, 165).

Пропагандируя и в своем творчестве, и в публицистике эту идею, Достоевский опять-таки полемизировал с Белинским, который верил в исторический прогресс, затрагивающий все народы, в науку и призывал «у себя, в себе, вокруг себя» «искать и вопросов и их решения» (X, 32). О бессмертии и о смысле жизни Достоевский спорил с Белинским еще в 1840-е гг.: критик, очевидно, пытался разрушить религиозные убеждения Достоевского. Об этом свидетельствует шутливо-иронический намек в письме Белинского к автору «Бедных людей»: «Достоевский, душа моя (бессмертная) жаждет видеть Вас» (XII, 251).

Следует, однако, принять во внимание два обстоятельства. Во-первых, то, что сам Достоевский всю жизнь сомневался и искал «научных» доказательств существования Бога. В последние годы жизни он пытался даже опереться в этом смысле на теории неевклидовой геометрии,¹⁰ и, во-вторых, что религиозные представления Достоевского не укладывались в рамки официального православия, о чем неоднократно писал в своих статьях К. Леонтьев. Так, например, противопоставив в статье «О всемирной любви» «благородно-смирненную» речь К. П. Победоносцева, произнесенную им в Ярославской епархии, тому, что говорил на пушкинских торжествах в Москве Достоевский, К. Леонтьев писал: «В речи г. Победоносцева Христос познается не иначе, как *через церковь*: „любите прежде всего церковь“. В речи г. Достоевского Христос, по-видимому, по крайней мере, до того помимо церкви доступен всякому из нас, что мы считаем себя вправу, даже не справясь с

¹⁰ Об этом см.: *Кийко Е. И.* Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 120—128.

азбукою катехизиса, то есть с самыми *существенными* положениями и *безусловными* требованиями православного учения, приписывать Спасителю никогда не высказанные Им обещания „всеобщего братства народов”, „повсеместного мира” и „гармонии”». ¹¹

Во всех послекаторжных художественных произведениях и в публицистике Достоевский обращался к наследию Белинского, который был для писателя одновременно и союзником, и оппонентом. Полемизируя с Белинским — революционным демократом и атеистом, Достоевский преклонялся перед чистотой нравственного чувства критика и перед его неизменным стремлением прийти на помощь обездоленным. Так, наделяя героев романа «Униженные и оскорбленные» мечтой о «братстве людей», Достоевский напоминал читателям, что этой мечтой была овеяна вся жизнь и деятельность Белинского. ¹² В главах «Дневника писателя» 1877 г., рассказав о своем знакомстве с Белинским, Достоевский воскликнул: «Это была самая восхитительная минута во всей моей жизни. Я в каторге, вспоминая ее, укреплялся духом» (25, 31). Отголоски идей Белинского присутствуют во всех романах Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» и кончая «Братьями Карамазовыми». И «бунт» Ивана, и «человеколюбие» Алеши, при всей своей кажущейся противоположности, восходят к гуманизму автора «Письма к Гоголю». О том, что Достоевский воспринял историко-литературную и эстетическую концепцию Белинского, свидетельствует его речь о Пушкине (см. 26, 136—148, 495—503).

Отрица революцию и первостепенное значение экономического фактора в построении общества, в котором люди были бы братьями, Достоевский в социальной концепции Белинского также подчеркивал стремление критика к воплощению в обществе высоких нравственных идеалов. Он отмечал, что Белинский, «выше всего ценя разум, науку и реализм (...) в то же время понимал глубже всех, что одни разум, наука и реализм могут создать лишь муравейник, а не социальную „гармонию” (...) Он знал, что основа всему — начала нравственные», что «социализм не только не разрушает свободу личности, а, напротив, восстанавливает ее в неслыханном величии, но на новых и уже адамантовых основаниях» (21, 10).

Итог своих собственных размышлений на эту тему Достоевский подвел в январском выпуске «Дневника писателя» за 1881 г.: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!» (27, 19).

¹¹ *Леонтьев К.* Собр. соч. М., 1912. Т. 8. Критические статьи. С. 207. Об этом см. также комментарии Г. М. Фридендера к «Дневнику писателя» за 1880 г. Достоевского (26, 485).

¹² Об этом см.: *Кирпотин В. Я.* Достоевский и Белинский. С. 65—71.

И. А. БИТЮГОВА

ДОСТОЕВСКИЙ И ШАРЛЬ ПЕГИ (Типологические связи)

Шарль Пеге (1873—1914) — известный французский поэт, философ, публицист и издатель, уроженец предместья Орлеана, внук виноградарей, сын ремесленника-столяра и плетельщицы стульев, получивший высшее образование в Париже и поднявшийся до вершин культуры. В детстве и отрочестве Пеге наблюдал в Орлеане ежегодные майские торжества в честь Жанны д'Арк, ставшей позднее одной из основных героинь его художественного творчества. В коллеже Святой Варвары и высшей Нормальной школе сложились первые литературные и общественные связи Пеге, в частности образовался кружок гуманистически настроенных юношей, мечтавших о преобразовании Франции в республику справедливости. Входя в этот кружок, Пеге активно и глубоко своеобразно преломил его идеи. Творческий путь его можно разделить на два периода — ранний, с 1897 по 1907 г., когда Пеге, сосредоточив свое внимание на социальных бедах, исходил как бы из атеистических воззрений, и поздний, после возвращения его в 1908 г. к вере своего детства, католицизму, но не традиционному, а несущему на себе печать его неповторимой личности. 5 сентября 1914 г. Пеге героически погиб в первой битве с Германией на Марне. Имя его как поэта и гражданина пользовалось особой популярностью в годы второй мировой войны среди участников французского Сопротивления. Р. Роллан, бывший преподавателем Пеге в высшей Нормальной школе, а затем во многом обязанный ему своей писательской судьбой (первой публикацией своих главных произведений), несмотря на произошедшее между ними в 1910-х гг. расхождение, в начале 1940-х гг. (незадолго до своей смерти) в оккупированной Франции вновь мысленно вернулся к Пеге и создал о нем двухтомный мемуарно-биографический труд.¹ А. Моруа, обобщив рассказы о Пеге современников, посвятил ему один из своих «литературных портретов». Творческое наследие Пеге остается актуальным во Франции и других странах и в наши дни.

Русскоязычному читателю Пеге был представлен очень ограниченно: переведены лишь отдельные стихотворения и статьи, некоторые крупные произведения в цитации и переложениях даны в вышедших у нас

¹ *Rolland R. Péguy. Paris, 1944. Vol. 1—2; одна глава переведена на русский язык, см.: Роллан Р. Собр. соч. М., 1958. Т. 14. С. 644—705.*

работах о нем Р. Роллана и А. Моруа; в Лондоне в 1992 г. издана в отрывках на русском языке публицистика Пеги под названием «Фундаментальные истины». В советском литературоведении, например в «Истории французской литературы» (М., 1959) или в «Литературной энциклопедии» (М., 1968. Т. 5), творчество Пеги освещалось неполно и предвзято, часто сопровождалось ярлыками: «почвенник»-националист, бывший «социалист», перешедший на позиции «реакции» и «мистического католицизма». Эта тенденция начала пересматриваться в конце 1960-х гг. — например, в работе В. Е. Балахонова «Ромен Роллан и его время. „Жан Кристоф“» (Л., 1968). Целая и убедительная характеристика личности Пеги и основных этапов его творческой деятельности дается в защищенной при С.-Петербургском государственном университете в 1995 г. кандидатской диссертации Т. С. Таймановой «Шарль Пеги — поэт, литературный критик, публицист».

Нам остались неизвестными, скорее всего из-за отсутствия возможности обращения к публицистике и в особенности к эпистолярному наследию Пеги в их полном составе, отзывы Пеги о Достоевском. Отметим, однако, что в 1880-х—начале 1900-х гг. все крупнейшие произведения Достоевского были переведены на французский язык. Позднее Р. Роллан (в «Привете русскому читателю») вспоминал, «каким откровением» тогда во Франции явились для его и Пеги современников «творения Достоевского» и Л. Толстого, и об особом потрясении, испытанном ими от «Идиота» и «Братьев Карамазовых».² Внимание к проблематике творчества Достоевского и особенностям его психологизма привлекал и вышедший во Франции в 1886 г. труд М. де Вогюэ «Русский роман».³ Заметным явлением парижской театральной жизни стали спектакли по составленной французскими драматургами Ж. Копо и Ж. Круэ инсценировке «Братьев Карамазовых» в 1911 г. в «Театре искусств» и в 1913—1914 гг. в театре «Старая голубятня». Прямым свидетельством того, какое значение Пеги придавал творчеству Достоевского, служит перепечатка им в № 5 13-й серии его «Двухнедельных тетрадей» от 5 декабря 1911 г. (см. о них ниже) статьи А. Суареса о Достоевском, обращавшегося к нему, по словам чешского литературоведа Ф. Лайхтера, «вслед за Пеги», как к «„фонтану Надежды“, который бьет вечно».⁴ Не случайно некоторые французские исследователи (Ж. Бастэр, Ж. Брабан), отмечая широту философского диапазона Пеги, антиномичность постановки им проблем и внутреннюю органичность его развития, рассматривали его в одном

² См.: Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 531—532.

³ Vogüé E. M. Le roman russe. Paris, 1886.

⁴ Laichter F. Péguy et ses Cahiers de la Quinzaine. Paris, 1985. P. 226. Косвенным подтверждением значимости Достоевского для писателей, близких Пеги по духу, служит то, что в одном из частных январских писем 1910 г. Ален-Фурнье, младший собрат Пеги по перу, сотрудничавший в это время с ним в одном журнале, поставил Достоевского выше А. Жида и Ж. Ривьера по глубине разработки нравственных и религиозных вопросов, а в сентябре 1910 г. он начал переписываться с Пеги, обращаясь к нему как к своему учителю. См.: Charles Péguy — Alain-Fournier. Correspondance. Paysages d'une amitié par Yves Rey-Herme. [Paris], 1990. P. 41.

ряду с Б. Паскалем, С. Кьеркегором, Ф. М. Достоевским, Н. А. Бердяевым.⁵

Конечно, при сопоставлении Достоевского, обосновавшего в 1860-е гг. идеи почвенничества, и Пеги, которого причисляли к французским «почвенникам» начала нового века,⁶ выявляются не только типологические параллели, но также национальное и художественно-мировоззренческое своеобразие писателей. Объединяет их прежде всего масштабность, страстность исканий, начавшихся у обоих с причастности к социалистическим кружкам, утопическому социализму, а завершившихся исповеданием высоких христианско-гуманистических идеалов. Для Пеги характерна «ангажированность», одержимость в каждый данный момент своими убеждениями. Таким же был как личность и писатель Достоевский, который, по его признанию, во всем «до последнего предела» доходил (282, 207).

Можно провести аналогию между ранним произведением Пеги «Марсель, первый диалог о Граде Гармонии» (1898), плодом совместных раздумий Пеги и его друга Марселя Бодуэна, умершего за год до этого, и проходящим через «Преступление и наказание», «Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека», «Братья Карамазовы» мотивом «золотого века», который, как показывает А. С. Долинин, развиваясь и трансформируясь, получает и прямое авторское выражение в 1880 г. в Речи Достоевского о Пушкине, его «пророчествах» о будущей «мировой гармонии».⁷

В изложенной ритмизованной прозой программе Града Гармонии значится, что его будут населять «все живые, все, наделенные душой... ибо не должно людям с живой душой оставаться в нем чужими {...} все люди из всех семей, все люди из всех земель... все люди из всех званий... все люди из всех стран... все люди из всех племен (эллины и варвары, иудеи и арийцы, латиняны, германцы и славяне), все люди всех наречий... все люди всех культур... все люди всех верований... всех состояний... всех отечеств». Труд предполагается в Граде Гармонии «никогда не вредный», выбранный всеми «по нраву» и поддержанный «дарами земными». Женщины, старцы, отроки освобождаются от этих работ. Жизнь будет основана на законах свободы, разнообразия и красоты, прежде всего духовной: «Каждая душа наилучшим образом развивается в Граде присущую ей особую красоту». Искусство, науки и философия и люди, ими занятые, совершенно свободны, «никто не властен повелевать» ими. Не подобает омрачать труд художников и ученых заботой о существовании, в Граде они будут избавлены от нее. Вместе с людьми обитателями Града станут «все твари земные», и люди должны «относиться к ним, как старшие, ибо души животных пребывают в младенчестве».⁸

⁵ См.: *Bastaire J. Péguy. L'inchretien. Paris, 1991. P. 8; Brabant G. Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc. Extraits. Paris, 1956. P. 7.*

⁶ См.: *Великовский С. В скрещении лучей. М., 1987. С. 144.*

⁷ См. посмертную публикацию доклада-статьи А. С. Долинина 1956 г. с предисловием Г. А. Бялого: *Долинин А. С. Золотой век // Нева. 1971. № 11. С. 179—186.*

⁸ Цитируется Р. Ролланом, по-видимому, с обозначением ритма прозы Пеги, см.: *Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 662—664.*

Эта мечта о единстве всего человечества, живущего в согласии с природой и «братьями меньшими», будущем «рае на земле», близка к видению «золотого века», возникшему у героя романа Достоевского «Подросток» Версилова при воспоминании о картине Клода Лоррена «Асис и Галатей», сначала во сне, а потом как бы наяву, причем в первом случае гармоническое изображение «греческого архипелага», окаймленного «голубыми, ласковыми волнами» и озаренного лучами «заходящего зовущего солнца», вызывало у Версилова представление о «колыбели европейского человечества», «земном рае», когда люди были «счастливы и невинны» и «великий избыток непочатых сил уходил» у них «в любовь и в простодушную радость»; во втором же — это «последний день человечества», оставшегося после долгой борьбы в одиночестве, без «великой прежней идеи» о Боге и бессмертии: «...весь великий избыток прежней любви к тому, который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку», они возлюбили бы друг друга и «работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем всё свое и тем одним был бы счастлив» (13, 375, 378—379). В «Подростке» картина наступившего братского единения завершается «видением, как у Гейне, „Христа на Балтийском море”», т. е. явлением Христа, простирающего к людям руки. «И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового последнего воскресения...» (13, 379). Что касается Пеги, то он пытался строить свой Град на идеальных социалистических началах, удивительно одухотворенных и просветленных «мистическим» присутствием его любимого друга Марселя Бодуэна. «Граду Гармонии» Пеги, в отличие от одной из первых подобных утопий «Города Солнца» Т. Кампанеллы (1602), чужды строгая регламентация и обязательность. Как и в грезах Версилова о «золотом веке», в «Диалоге» Пеги им противостоят братская любовь и красота, оттененные и в романе, и в «Диалоге» поэтическим строем речи их авторов. Еще не обретя, как Достоевский, веры в «новое и последнее воскресение», Пеги и его единомышленник Марсель Бодуэн возлагали надежды на предопределенное самим Провидением стремление человека и человечества к внутреннему совершенствованию.⁹

Однако вскоре, непосредственно столкнувшись с трагическими противоречиями современной ему действительности, Пеги убеждается, сколь трудно они разрешимы. Но для него на всю жизнь остаются незабываемыми права каждой отдельной личности и свобода науки и искусства от общественного диктата. В очерке о Пеги А. Моруа писал: «Он был взращен на романах Виктора Гюго, и Гюго сделал из него республиканца. В двадцать лет он был социалистом, чей социализм, — говорит Таро (соученик Пеги по коллежу Св. Варвары. — *И. Б.*), — больше походил на социализм Франциска Ассизского, нежели Карла Маркса».¹⁰ В становлении Достоевского как писателя, судя по его переписке с братом М. М. Достоевским, В. Гюго также сыграл нема-

⁹ См.: *Burac R. Charles Péguy. La révolution et la grâce. Paris, 1994. P. 83—84, 243—244* (о более позднем периоде творчества Пеги с упоминанием Достоевского).

¹⁰ *Моруа А. Литературные портреты. М., 1970. С. 388.*

ловажную роль. Позднее, уже по возвращении с каторги, в предисловии к публиковавшемуся во «Времени» (1862. № 9) переводу романа Гюго «Собор Парижской Богоматери», Достоевский назвал Гюго «провозвестником» «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия» о восстановлении «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застою веков и общественных предрассудков» (20, 28). Эта, по определению Достоевского, «христианская и высоконравственная» мысль составляла и пафос литературной деятельности Пеги, выступавшего за всех «униженных и оскорбленных».

Первым испытанием для него явилось так называемое «дело» А. Дрейфуса, получившее в 1897 г. широкий резонанс и разделившее французское общество на дрейфусаров и антидрейфусаров. Пеги и его товарищи стали активными участниками дрейфусарского движения, противостоявшего политической реакции в стране в целом. 6 февраля 1898 г. Пеги выступил в газете «L'Essor» в поддержку статьи Э. Золя «Я обвиняю». В итоге годичной борьбы в сентябре 1899 г. Дрейфус был амнистирован. Пеги не был удовлетворен этим результатом (отсутствием оправдания) и протестовал против деформации, которую претерпела политическая деятельность части его бывших союзников. Для него это начало, по его собственной терминологии, воспроизводимой Моруа, вечного спора между «мистикой и политикой». Далее Моруа разъясняет со ссылкой на того же Ж. Таро: «В 1900 годах политик-социалист готовил выборную кампанию, считал голоса и места. Политик-антидрейфусар говорил: „Неважно, виновен Дрейфус или нет. Нечего тревожить великий народ из-за одного невинного“. Но Пеги не хотел (...) чтобы Франция погубила свою душу во имя временного спасения, принося в жертву безвинного».¹¹ Эту недопустимость для Пеги принесения «в жертву безвинного» даже ради спокойствия Франции и понимание, что она нарушит этим Высшую правду, можно сопоставить по этическому максимализму со «слезинкой» или «слезками» замученного ребенка, на которых в «Братьях Карамазовых» Иван (в этом случае в согласии с Алешей) отказывается возводить здание судьбы человеческой «с целью в финале осчастливить людей» (см.: 14, 223—224; 15, 229), тем более что к теме детских страданий Пеги позднее обращается непосредственно (см. примеч. 29).

В декабре 1899 г. состоялся Генеральный конгресс французских социалистов, оттолкнувший Пеги авторитарностью их политики. Пеги был особенно возмущен принятым по предложению Ж. Геда, Э. Вайана и Ж. Жореса решением о необходимости руководствоваться «партийной правдой» при издании социалистических книг, запрещающим помещать информацию, приносящую «вред пролетариату». Он покинул конгресс, «переполненный, — по его признанию, — отвращением к новой лжи и несправедливости, которую собирались утвердить во имя новой партии»,¹² и порвал с группой своего прежнего наставника Л. Эрра. Это навсегда поставило Пеги вне каких-либо партий.

Желая служить полной и всесторонней «правде», ведущей к «исти-

¹¹ Там же. С. 390.

¹² Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 693—694.

не», Пеги в начале 1900 г. предпринимает издание «Двухнедельных тетрадей», выходящих в двух сериях (общественно-политической и художественной) в течение 14 лет до самой его смерти и привлекавших внимание читателей как во Франции, так и за ее пределами. Вместе с небольшим кругом близких ему по взглядам людей Пеги решает честным словом, в действенность которого он верил, широкой информацией обо всем происходящем в мире побуждать к размышлению о перестройке общества на здоровой экономической и моральной основе. Вначале Пеги продолжает называть эту перестройку «революцией» (в своем особом высшем, «мистическом» ее понимании), но опыт прошлых революций и охватившие его «горькие сомнения» по поводу предстоящей заставляют Пеги вынести на обложку одной из «Тетрадей» 1901 г. предупреждение: «Социальная революция будет моральной или вовсе не произойдет».¹³

Не рассматривая всесторонне публицистическую деятельность Пеги, остановимся лишь на ее основных аспектах, соприкасающихся с Достоевским. Известно ироническое отношение Достоевского к лозунгу «Свобода, равенство, братство», провозглашенному в годы первой французской буржуазной революции. Пеги тоже пересматривает содержание компонентов этого лозунга. Без подлинной свободы он вообще не мыслит никакого развития. Главным же он считает «братство», возлагая надежды на тяготение к нему человечества и самовоспитание. Что касается «равенства», то из всей совокупности возникающих в связи с ним вопросов беспокойство Пеги прежде всего вызывало существование «нищеты». О ней он писал с гневом, тревогой, в трагических тонах, убеждая «в невозможности избавления от нравственного или умственного убожества без избавления от убожества экономического» («О Жане Косте», 1902).¹⁴ Гораздо меньшее значение он придавал расслоению общества, в какой-то мере неизбежному, по степени материального преуспевания. В его Граде равенство имеет значение только как самоощущение. Если «братство», по Пеги, — чувство древнее и глубокое, то равенство «зачастую заботит лишь любящих покрасоваться (...) политиков».¹⁵ Эти критические размышления перекликаются с Достоевским, высмеивавшим во многих произведениях («Зимние заметки о летних впечатлениях», «Идиот», «Бесы», «Дневник писателя» 1876 и 1880 гг. и др.) толки «западных социалистов» о «свободе», оказывающейся мнимой в обществе господства «миллиона», и скептически воспринимавшим их планы установления «равенства» путем принудительной регламентации человеческой жизни, превращения ее в «муравейник» (5, 78—81), «равенства», по которому «отрубят голову Шекспиру и Рафаэлю» (27, 54). Предчувствие Достоевским грядущего насилия во имя уравниательства предваряет неприятие Пеги любого диктаторства, в том числе и со стороны тех, с кем он недавно был в одном лагере. «И опять же, кто предвидел, кто мог предвидеть, что те же люди, которые некогда боролись против не-

¹³ Подробнее см.: Там же. С. 686—687.

¹⁴ Пеги Ш. Фундаментальные истины. Лондон, 1992. С. 27.

¹⁵ Там же. С. 21—24.

справедливости государства, станут сами, едва одержав победу, совершать те же несправедливости? кто мог предвидеть это вторжение варварства и это новое порабощение? — Кто мог предвидеть, что из такого зла выйдет такое благо и из такого блага — такое зло; из такого равнодушия — такой кризис, из такого кризиса — такое равнодушие; кто сегодня может ответить за человечество? кто может ответить за народ? кто может ответить за человека? — Кто ответит за завтрашний день?»¹⁶ — вопрошал Пеги в 1904 г. в статье «Зангвиль», размышляя над сложностью общественного бытия и невозможностью волюнтаристского управления ходом истории.

Несколько отличаются подходы Достоевского и Пеги к решению вопроса о братстве. Считая это чувство общечеловеческим, «живым», «нетленным», передающимся «из поколения в поколение, от одной культуры к другой», Пеги верил, что «это одно из тех главных чувств, которые создали человечество, сохранили его и, надо думать, приведут в будущем к его освобождению».¹⁷ Для Достоевского характерно осознание сложности этого пути. Известна насмешливая формула из «Зимних заметок о летних впечатлениях»: «Чтоб сделать рагу из зайца, надо прежде всего зайца» (5, 81), — отражающая одну из главных мыслей писателя о том, что, пока нет братьев, не будет и братства и что необходима выработка «натуры», способной к братству. Полагая, что в современных ему буржуазных индивидуалистических культурах Западной Европы такой «натуры» нет, Достоевский обнаруживал задатки ее в русском народе, его истории и культуре, гениальное воплощение которых видел в Пушкине с его «способностью всемирной отзывчивости», проникновения в «дух» других народов. В итоговой Пушкинской речи писатель предрекал «грядущим русским людям» ведущую роль в примирении «европейских противоречий», произнесении «окончательного слова великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону» (26, 145 и 148).

«Двухнедельные тетради» были периодическим изданием, включающим и статьи других авторов, но единство и тональность «Тетрадей» определял голос самого Пеги. По своему жанру «Двухнедельные тетради» представляют собой нечто среднее между журналом и дневником: это «журнал-исповедь», «журнал-дневник».¹⁸ По отражению в них своеобразной личности автора, по непосредственному контакту, беседе его с читателем (статьи часто называются «речами») они напоминают «Дневник писателя» Достоевского с его откровенной эмоциональной реакцией на все происходящее. Сближает их и прием диалогичности, обсуждение того или иного вопроса, события с реальным или воображаемым оппонентом. Оба писателя, начиная свои издания, специально декларируют этот прием: Достоевский предпосылает «Дневнику писателя» 1873 г. литературную «присказку» о пользе воспроизведения

¹⁶ Там же. С. 60.

¹⁷ Там же. С. 22.

¹⁸ См.: *Тайманова Т. С.* Шарль Пеги и духовная атмосфера его «Двухнедельных тетрадей» // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1989. № 871. Литературоведение. С. 92.

спора пусть с вымышленным, но умным «лицом»; первый же номер «Двухнедельных тетрадей» открывается «Письмом провинциала», школьного учителя, созданного Пеги персонажа, непринужденная переписка с которым «приближает их к атмосфере» популярных во Франции «Маленьких писем» Паскаля.¹⁹ Ориентация как на центр, так и на провинцию, живой разговор с широким читателем о событиях, происходящих не только во Франции, но и в России, Румынии и даже на Мадагаскаре, освещение их в духе единой концепции издателя «Тетрадей», несущей в себе начала его этической проповеди, — все это имеет свою аналогию и в «Дневнике писателя» Достоевского. И в «Дневнике», и в «Тетрадах» полемика ведется прямо и демонстративно, с предоставлением «слова» противнику (или обильным его цитированием) и горячим, порой убийственным опровержением (например, «разоблачение» Достоевским Н. С. Лескова в главе «Ряженный» «Дневника писателя» 1873 г. или «обращения» его к А. Д. Градовскому по поводу его статьи о Пушкинской речи; ср. подобные по степени накала возражения Пеги: «Краткий ответ Жану Жоресу» 1900 г., «Личные выпады» 1902 г., «Наша молодежь» 1910 г.). Достоевский в «Дневнике писателя» неоднократно вспоминает о своей молодости, первой встрече с Белинским, о петрашевцах, годах каторги и пережитом там духовном переломе, т. е. о главных вехах своей жизни. Пеги же в «Тетрадах» предстает во всей последовательности и внутренней взаимосвязанности своей эволюции: перехода от атеистического по форме, а по существу уже тогда, по определению Р. Роллана, «мистического», «героического» служения «истине»²⁰ к непосредственной защите христианских начал жизни. Созвучна у Достоевского и Пеги и поэтика предельно искреннего действенного публицистического слова, афористическую формулировку которого он дал на страницах своих «Тетрадей» в 1910 г.: «Одно и то же слово не то самое у одного писателя и у другого. Один вырывает его из собственной утробы. Другой вынимает из кармана пальто».²¹ И наконец, «Дневник писателя» Достоевского и «Двухнедельные тетради» Пеги объединяет их исповедальная направленность. И если раскрытие Достоевским своих задушевных убеждений и размышлений о судьбах России порождало ответный отклик в письмах к автору «Дневника» его корреспондентов, обращавшихся к нему со своими сомнениями и жаждающих очищения,²² то «Двухнедельные тетради» Пеги воспринимались, по свидетельству его соплеменника, как «трагический „Разговор с совестью“ (...) всеобъемлющий, публичный, беспощадно откровенный разговор. Говорил один человек (...) бесстрашно исповедовавшийся до конца, проникавший в самые глубины человеческой совести и потрясавший ее. Слово Пеги помогло освобождению совести мятущейся Франции, вопрошавшей себя».²³

¹⁹ Там же. С. 88.

²⁰ Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 672—674, 705; см. также: Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980. С. 174.

²¹ Пеги Ш. Фундаментальные истины. С. 14.

²² См.: Волгин И. Письма читателей к Ф. М. Достоевскому // Вопросы литературы. 1971. № 9. С. 173—196.

²³ Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 704.

В художественном наследии Пеги также намечаются тенденции внутреннего сопряжения с Достоевским. Одной из главных героинь Пеги является Жанна д'Арк, признанная Достоевским «величавым и чудесным историческим явлением», «светлое и, может быть, бесспорное разрешение» вопроса о которой он увидел в романе «Жанна» Ж. Санд, воскресившем «в современной крестьянской девушке (...) образ исторической Жанны д'Арк» и отразившем «чистый идеал невинной девушки — чистый и столь могущественный своей невинностью» (из отклика на смерть Ж. Санд: «Дневник писателя» 1876 г., июнь — см.: 23, 35). Героиня Пеги — также верная своему прообразу крестьянская девушка, могущественная своей невинностью, «мятежная святая» XV в., духовный облик которой близок, по словам Моруа, самому автору.²⁴ Творчески претворяя и углубляя в разные периоды те или иные родственные ему черты реальной Жанны, Пеги отражает в ее страстных эмоциональных реакциях, высказываниях, спорах с другими персонажами, внутренних монологах и свое отношение ко многим вопросам войны и мира, человеческого поведения, религии, мироздания. Образ ее присутствует так или иначе во многих произведениях Пеги. Наиболее крупным планом он выведен в созданной молодым Пеги в 1897 г. драме-трилогии «Жанна д'Арк» и его зрелой «мистерии» о ней 1910 г. Не касаясь всего исторического пласта драмы Пеги, которая была написана им в Орлеане на архивных материалах, рассчитана на представление и охватывала события, происходящие в течение 6 лет (от изображения тринадцатилетней Жанны в деревне Домреми до суда над ней в Руане), подчеркнем главное. Жанна в этой драме, как и историческая Жанна д'Арк, вдохновлена «святыми голосами», душой общается с Богом и в то же время выступает, подобно самому Пеги, как стихийная мистическая социалистка. Основная ее черта — неравнодушие: она не может пройти мимо больших или малых бед, обид и даже строго вопрошает небо о причинах существования боли и страданий «всех людей на земле». В то же время сама она полна чувства ответственности за пути, которыми вела, и перед смертью менее боится костра, нежели того, что «обманулась и обманула других». Победив сомнения, она вновь просит прощения за «зло», которое совершила, и обращается к Богу с мольбой «ниспослать» «спасение всем»: «Христос, спаси нас всех для жизни в небесах».²⁵ Эти внутренние колебания отражают и состояние самого Пеги, считавшего в эту пору «ад земной» не менее страшным, чем преисподняя, признававшего себя атеистом, но по сути своей являвшегося христианским социалистом. Последовательное рассмотрение его деятельности приводит американского ученого А. Дрю (в 1956 г.) к выводу, что «революция для Пеги никогда не была ни политическим переворотом, ни разрывом с традициями; она была „тропой, ведущей к Христу, а не к смерти“».²⁶

²⁴ Моруа А. Литературные портреты. С. 391—392.

²⁵ См.: Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 669.

²⁶ См. цитацию и ее перевод: Тайманова Т. С. Шарль Пеги — поэт, литературный критик, публицист: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 7.

Через 13 лет, когда Пеги мог бы повторить вслед за Достоевским, что «через большое горнило сомнений» его «осанна прошла» (27, 86), тема Жанны д'Арк получает у него иное жанрово-философское раскрытие в «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк» (1910). Обратившись к этому древнему жанру (распространенному во Франции в век самой героини и восходящему в еще более далеком прошлом к литургической драме), для которого характерны масштабное действо, сочетающее в себе мистическое и житейское, столкновение Бога и дьявола на небе, добра и зла на земле, Пеги переносит в русле литературы конца XIX—начала XX в. этот «сверхличный спор добра и зла (...) во внутренний мир человека» в соответствии со знаменитыми словами Достоевского из «Братьев Карамазовых»: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).²⁷ Обозначенная этой емкой формулой тенденция получает масштабное воплощение в «романах-трагедиях» (В. И. Иванов) Достоевского, особенно последнем, с проблематикой которого в чем-то соприкасается «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» Пеги. В ней сюжетное действие заменено напряженным диалогом между глубоко верующей и вместе с тем наделенной бесстрашием мысли и бесконечной любовью к людям Жанной и монахиней Жервезой, смиренно исповедующей ортодоксальные догматы католической церкви. По антиномичности и остроте постановки вопросов о соотношении земного бытия и божественного Промысла этот диалог можно сопоставить с беседой Алеши и Ивана в книге пятой «Рго и сонга» романа «Братья Карамазовы». Хотя в целом содержание контроверзы и тем более фигуры спорящих различны, но общее, что сближает оба спора, — тема о пределах земных и посмертных страданий. Если Иван, возвращающий свой «билет» от Божьего мира, не может осмыслить допустимость страдания невинных детей, то Жанна, будучи не в состоянии смириться с небытием без воскрешения для отвергнутых грешников, возражает против догмата о «вечном аде». Не понимая Жервезу, молящуюся лишь о спасении своей души, она хочет спасти души всех христиан, грешных и праведных: «И если, чтоб спасти от вечного небытия Души проклятых, обезумевших от небытия, Нужно предать мою душу вечному небытию, Да уйдет душа моя в вечное небытие».²⁸ Тезис «современного отрицателя» (30₁, 68) в «Братьях Карамазовых»: «Если Бога нет, то все дозволено» (14, 64—65) — соотносится с несколько иным аспектом мистерии Пеги — спором о степени допустимости человеческой свободы рядом с божественным Провидением.²⁹

²⁷ См. об этом: *Тайманова Т. С.* Мистерия о милосердии Жанны д'Арк (современная мистерия: к вопросу о жанре) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. № 792. С. 103.

²⁸ Там же. С. 103—105. Здесь и далее перевод Т. С. Таймановой.

²⁹ Взаимосвязь между теми же дилеммами бытия в «Братьях Карамазовых» и этой мистерии Пеги независимо устанавливает современный немецкий философ Р. Лаут, отмечая развитие Пеги в «Мистерии о святом Иннокентии» (1912) поднятого Достоевским вопроса о «слезинке» ребенка, страданиях детей, которые, по Пеги, наряду с «болями», невозможностью устранить «насилие» и «другими бедами» на земле, «вряд ли может (...) облегчить вся святость мира» (*Лаут Р.* Философия Достоевского в систематическом изложении. М., 1996. С. 239—240).

Прямое отношение к центральной проблематике «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк» имеет упоминаемый Иваном в «Братях Карамазовых» апокриф «Хождение Богородицы по мукам». В нем просительницей за особый «разряд» грешников, которые не могут выплыть и погружаются в горящее озеро и которых затем «забывает Бог» (выражение, поразившее героя Достоевского), выступает посетившая ад Богоматерь. Бог указывает ей на «пригвожденные руки и ноги ее сына». Тогда «она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с нею и молить о помиловании всех без разбора» и «вымаливает у Бога остановку мук на всякий год от великой пятницы до троицына дня», а благодарные грешники вопиют: «Прав ты, Господи, что так судил» (14, 225; см. также: 15, 556). Пересказ Ивана, до этого отрицавшего возможность прощения матерью страданий своего ребенка, кое-где окрашен иронией, но дальнейшее осмысление тема прощения получает в устах Зосимы, связывающего его с необходимостью всеобщего искупления греха.³⁰ С решением вопроса о конечном прощении в русле традиции, идущей от Франциска Ассизского, соотнесено и безграничное милосердие героини Пеги.

Христианство Жанны, являющееся для Пеги в значительной мере отражением его собственного alter ego, активно. Перед ней постоянно встает вопрос: «Кого спасти и как спасти?». Такой же активной была христианская позиция Достоевского. Его «положительно прекрасный» герой князь Мышкин стремится спасти хотя бы одну оскорбленную душу, откликается на переживания каждого. Известна ироническая запись Достоевского по поводу критики в его адрес К. Н. Леонтьева в статье «О всемирной любви...», посвященной его Речи о Пушкине (1880): «*Леонтьеву (не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он погибнет)*. В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? (Живи в свое пузо)» (27, 51).³¹

Вслед за «Мистерией о милосердии Жанны д'Арк» Пеги, охваченный религиозно-поэтическим вдохновением, создает в 1911—1913 гг. одну за другой ряд мистерий, посвященных темам Нового и Ветхого Заветов, «святым праведникам» и снова Жанне д'Арк; одна из них «Представление Босии Шартрской Богоматери» (1913) была следствием его паломничества в Шартр в связи с опасной болезнью сына Пьера (вспоминается поездка Достоевского в Оптину Пустынь после смерти сына Алеши). Несмотря на это, отношения Пеги с католической церковью по-прежнему сложны. Защищая рядовых священников, «чис-

³⁰ О развитии мотивов этого апокрифа, а также Апокалипсиса и русских народных духовных стихов в романе см.: Бузина Т. Мотивы духовных стихов в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая литература. СПб., 1996. Вып. 6. С. 62—71.

³¹ Убедительное объяснение этого спора расхождением между «светлой апокалиптикой» Достоевского, «начинающейся уже сейчас и всегда, на этой земле», и «катастрофической эсхатологией» К. Н. Леонтьева, эстетизировавшего трагизм жизни, с его точки зрения «на этой земле» неразрешимый, см.: Бочаров С. Г. Леонтьев и Достоевский. Статья первая // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 187—189.

тую» веру теперь уже от нападок атеистов, Пеги остается не в ладах с «политическими силами» церкви тех лет и некоторыми ее установлениями,³² продолжает ее критиковать, стремится как в художественных произведениях, так и в публицистике донести главное для него в учении Христа, отчасти сближаясь на этом пути с Достоевским. «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» в правоверных кругах была воспринята как еретическая и вызвала возражения католического критика Франсуа Ле Гри. Пеги отвечает ему статьей «Новый теолог» (1911). Еще ранее в статье «Наша молодежь» (1910) «растущую слабость Церкви в современном мире» он объясняет «не тем, как это принято думать, что Наука возвела против Религии какие-то якобы непобедимые системы», а тем, что ей «недостает милосердия».³³ Именно эта мысль была основной в противостоянии Жанны и монахини Жервезы. «Я признаю лишь одно христианское милосердие — то, которое непосредственно от Иисуса: это беспрестанное духовное и мирское единение с бедным, со слабым, с угнетенным»,³⁴ — уточняет Пеги в статье «Деньги» (1913).

Достоевского и Пеги связывают также размышления о соотношении материальных и духовных начал жизни человека, в частности вопрос о «хлебе» земном и небесном, при некоторой полемичности (скорее кажущейся) его решения. Любопытно, что на страницах издаваемого Ф. М. и М. М. Достоевскими «Времени» эта тема поверялась личностью Жанны д'Арк. В 1862 г. в № 8 постоянный сотрудник журнала М. В. Родевич высказывает тревогу по поводу печального состояния общественной нравственности в России; среди наиболее важных причин он называет невежество и нищету, ссылаясь на слова Гюго о том, «что даже дева орлеанская едва ли бы осталась девою орлеанскою, если бы была голодна» (см.: 20, 409—410). В № 10 «Времени» помещено возражение П. П. Сокальского, который не согласен со столь материальным взглядом на Россию и возлагает надежду на «укрепление в обществе идей правды и добра», защиту «честного труда и честного имени от голода и нищеты». Оскорбившись за орлеанскую деву, Сокальский приводит пример стойкости русской девушки «ценою смерти» (см.: 20, 410). В примечании к «Заметкам...» Сокальского Достоевский поясняет, что редакция сочла возможным поместить две противоречащие друг другу статьи, так как это служит «к дальнейшему разрешению вопроса» об общественной нравственности, «в котором окончательного слова еще долго ждать» (20, 226—227). Позднее к этому вопросу Достоевский возвращается неоднократно. В романе «Идиот» воспроизводится спор между «удалившимся мыслителем» (В. С. Печериным), жалующимся, что новый шумный «промышленный» век мало заботится о «спокойствии духовном», и другим «разъезжающим повсеместно мыслителем» (А. И. Герценом), возражающим: «Пусть, но стук телег, подвозящих хлеб голодному человечеству, может быть, лучше спокойствия духовного» (8, 311—312). Глубоко сочувствуя обездоленным, кого голод, как героя любимого им романа Гюго

³² См.: Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 674.

³³ Пеги Ш. Фундаментальные истины. С. 54.

³⁴ Там же. С. 89.

«Отверженные», мог довести до каторги, Достоевский изменение их положения связывал в первую очередь с этическими основами общества и его духовным преображением, что находит отражение в реплике одного из персонажей «Идиота»: «Не верю я, гнусный Лебедев, телегам, подвозящим хлеб человечеству! Ибо телеги, подвозящие хлеб всему человечеству, без нравственного основания поступку, могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества, что уже и было...» (8, 312; см. также: 9, 393). В письме к В. А. Алексееву от 7 июня 1876 г. Достоевский дает истолкование первого искушения дьяволом Христа возможностью превратить «камни в хлебы» применительно к «нынешнему социализму», который «устраняет Христа и хлопочет прежде всего о хлебе». Ответ Христа «не одним хлебом бывает жив человек» Достоевский назвал «аксиомой (...) о духовном происхождении человека», завещанным нам «идеалом Красоты», воплощенным в Христе, имея который «в душе, все станут один другому братьями и тогда, конечно, работая друг на друга, будут и богаты» (29₂, 84—85). Это не исключало понимания Достоевским сложности, длительности и трагичности пути человека и человечества к такому братству.

Этому же идеалу Пеги призывал служить в статье «Новый теолог»: «...христианство, погруженное в современный мир, христианство, идущее через современный мир, современную эпоху, обладает великой, чистой, трагической, одному ему присущей красотой»; церковь же должна хранить заветы Учителя не как «вдова», а как «жена»,³⁵ т. е. действительно. Этот идеал не вступал у него в противоречие с постоянной мыслью о том, что и «небо» не может быть спокойным, пока есть обездоленные и угнетенные. «Недостаточно, к сожалению, быть католиком. Необходимо трудиться в мирском, если хочешь вырвать будущее у мирской тирании»,³⁶ — писал он в статье «Деньги». Пеги внушал чувство ответственности за состояние мира всем: верующим и неверующим, грешным и святым. В «Новом теологе» он так излагал свое понимание христианства: «Грешник протягивает руку святому (...) потому что святой подает руку грешнику. И все вместе, один с помощью другого, один подтягивая другого, восходят к Иисусу, образуют цепь, восходящую к Иисусу, цепь из пальцев, которых нельзя разнять. Не христианин тот, кто не подает руки».³⁷ Представление о взаимосвязанности людей, осознанной христианством, характерно и для Достоевского. Наиболее кратко и выразительно оно сформулировано в набросках к «Идиоту»: «Сострадание — всё христианство. Цепь» (9, 270; см. также о «цепи»: 9, 241, 269 и 465).

Исследователи отмечали близость изображаемых Пеги святых к земле, к природе, крестьянские черты в некоторых из них и в праматери человечества Еве.³⁸ «Почвенничество» Пеги и состояло прежде всего в гордости своими предками — ремесленниками и

³⁵ Там же. С. 93.

³⁶ Там же. С. 90.

³⁷ Там же. С. 96.

³⁸ Великовский С. В скрещении лучей. С. 150—151.

крестьянами средневековья, радостно и искусно трудившимися над плетением стульев, строительством соборов, выращиванием винограда. Он противопоставлял их общины состоянию раздираемой противоречиями Франции начала XX в., выступал с критикой иссушенных схоластикой интеллектуалов из Сорбонны, утративших, по его мнению, связь с народом. Известную аналогию этому можно усмотреть в почвенничестве Достоевского, который также придавал большое значение народным истокам русской жизни, призывая своих образованных современников вернуться к родной «почве», трудиться на «ниве» народной жизни (см., например: 26, 139). Каждый из писателей мечтал о вкладе своей родины и народа в историю будущего человечества.

Большую роль в формировании философских и эстетических понятий Ш. Пеги сыграл Анри Бергсон, читавший ему лекции в высшей Нормальной школе, один из основателей философии интуитивизма, с ее отказом от культа разума в постижении длящейся жизни и глубин реальности, признанием роли мифологии и откровения. В 1914 г. Пеги посвятил ему большую работу — «Заметки о Бергсоне и бергсониианской философии». Бергсон, по сути своей философ-поэт, помог Пеги, по мнению Моруа, дать «обоснованную защиту христианства от позитивизма и материализма».³⁹ В своем «Обращении к читателю» Пеги писал: «Сила гения — в его интуиции; дело гения — проникать мысленным взором в еще не осуществленную действительность».⁴⁰ И сам он стремился улавливать направление хода событий и во многом предсказал или «создал миф своей жизни»⁴¹ (предошущение войны с Германией и своей смерти в бою).⁴²

Некоторые положения философии Бергсона явились развитием антиметафизических постулатов Ф. Шеллинга и А. Шопенгауэра, философов, с которыми был знаком Достоевский; отклики на их идеи можно обнаружить в его творческом и эпистолярном наследии. В юности, отчасти под влиянием чтения Шеллинга, Достоевский писал брату Михаилу Михайловичу 31 октября 1838 г. о соотношении ума как «способности материальной» и «духа», постигающего «любовь и природу» сердцем. В заключение он подчеркнул: «Философию не надо полагать простой математической задачей, где неизвестное — природа... Заметь, что поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога, след(овательно), исполняет назначенье философии. След(овательно), поэтический восторг есть восторг философии... След(овательно), философия есть та же поэзия, только высший градус ее!..» (281, 54).

Как отмечалось, Пеги «воспринимает мир „по Бергсону“, как непрерывный, нераздельный поток, в котором прошлое сохраняется в настоящем и не может быть оторвано от настоящего вследствие „неделимости изменения“»,⁴³ таящего в себе и будущее. В представле-

³⁹ Моруа А. Литературные портреты. С. 397.

⁴⁰ См.: Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 685—686.

⁴¹ Тайманова Т. С. Шарль Пеги — поэт, литературный критик, публицист: Автореф. дисс... С. 14.

⁴² См. перевод отрывка из «Евы» — «Блажен, кто пал в бою за плоть земли родную»: Лившиц Б. Французские лирики XIX и XX веков. Л., 1937. С. 143.

⁴³ См.: Тайманова Т. С. Шарль Пеги — поэт, литературный критик, публицист. С. 14.

нии Достоевского для писателя также необходимо проникновение в поток событий, движение жизни. Сохранилось много его суждений о значении «текущего» для установления связи с прошедшим и выявления зачатков будущего. Отвечая 9 апреля 1876 г. Х. Д. Алчевской, педагогу из Харькова, Достоевский делился своими мыслями о необходимости для писателя знать «до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность» и сообщал, что, «готовясь написать один очень большой роман (...) задумал погрузиться специально в изучение — не действительности, собственно», с которой «и без того знаком, а подробностей текущего», а главное — изменений в «молодом поколении» и «русской семье» за 20 лет (29₂, 77—78). Известна полемика Достоевского с И. А. Гончаровым о понимании типического — утверждение недостаточности отражения только отстоявшегося и необходимости улавливать тенденции новой жизни.⁴⁴ В письмах к А. Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 г. и Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г. Достоевский в связи с завершением романа «Идиот» и претензиями к нему некоторых критиков противопоставляет привычному «реализму», который «мелко плавает», свой так называемый «идеализм» или «фантастический» реализм, позволяющий рассказать о пережитом всеми русскими «в последние 10 лет в нашем духовном развитии», выявить и в обыденных и в самых, казалось бы, исключительных фактах общие закономерности и даже «пророчить» (см.: 28₂, 329 и 29₁, 19). Сформулированные в этих письмах художественные установки были творческими открытиями Достоевского, но в них есть и некоторые точки соприкосновения с эстетической мыслью бергсонианца Пеги.

Как критик Ш. Пеги высоко ценил классицизм и особенно Корнеля с его этикой доблести и чести, что находит параллель в восторженных отзывах молодого Достоевского о Корнеле и Расине, не оцененных тогда Белинским (см.: 28₁, 70—71 и 413). Борясь как бы сам с собой, Пеги осуждал романтизм, но не мог постоянно не обращаться к поэзии и прозе Гюго, придавая большое значение, как и Достоевский, их внутреннему потенциалу.

Пеги ушел на фронт, написав свои «Заметки...» о Бергсоне и не окончив работу о Декарте, и погиб как воин, каким он был всю жизнь. Он действительно был одним из поздних и вернейших последователей Франциска Ассизского, «рыцаря или воина Христа», носителя начал активного сострадания и любви ко всему живому в Божьем мире. Уважение к этому католическому святому конца XII—начала XIII в. выразил и Достоевский, назвав его нарицательным именем Pater Seraphicus старца Зосиму в одной из глав «Братьев Карамазовых», именем, не только прозвучавшим в устах Ивана, но и принятым Алешей (см.: 14, 241).⁴⁵

Упомянутый нами выше Р. Лаут заключает: «Тот, кто приходит к Достоевскому, находит бесконечную полноту и свет, ибо он видит

⁴⁴ См.: Из архива Достоевского. Письма русских писателей. М.; Пг., 1923. С. 15—22.

⁴⁵ Подробнее о Франциске Ассизском см.: *Ветловская В. Е. Pater Seraphicus // Достоевский: Материалы и исследования.* Л., 1983. Т. 5. С. 163—178.

Христа. От Достоевского идут полные таинственности нити в развитии нашего времени — к Шарлю Пегги и к Антону Брукнеру. Ален-Фурнье — решился уже перед первой мировой войной сказать, что Достоевский и Пегги являются первыми „Божьими людьми” нашего времени, людьми, однозначно отмеченными Богом». ⁴⁶

⁴⁶ Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. С. 410. Об Алене-Фурнье см. выше, примеч. 4.

М. ГУРГ

ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЖОРЖА БЕРНАНОСА

В эпоху молодости Ж. Бернаноса (1888—1948) во Франции Достоевского много читали и комментировали. Он оказал прямое или косвенное влияние на целый ряд писателей того времени. Об этом свидетельствуют творчество и письма П. Клоделя, романы Андре Мальро, знаменитое эссе А. Жида о Достоевском (1923), в котором он кое-где перекликается с интерпретациями М. Бахтина, его же экспериментальный роман «Фальшивомонетки», во многом вдохновленный творческими поисками Достоевского.

Как вспоминает Бернанос в сборнике «Сумерки стариков», он прочел Достоевского уже после написания романа «Под солнцем Сатаны». Тем не менее он вряд ли не испытал на себе воздействия русского писателя, чей дух пропитывал культурную атмосферу времени. К тому же можно отметить некоторое сходство между личностями Бернаноса и Достоевского. И тот и другой принимали участие в политической борьбе своего времени, занимались журналистикой, публицистикой, неустанно соотносили свои религиозные убеждения с современными проблемами.

Еще в конце XIX в. (1886 г.) М. де Вогюз представил Достоевского французской публике в известном эссе «Русский роман». Судя по всему, в данной работе он, с одной стороны, учел замечания и вкусы Тургенева, с другой — тогдашнее увлечение натурализмом, и это привело его к воссозданию картины творчества Достоевского как сборища психопатов, одержимых страстью к страданию (недаром раздел, посвященный Достоевскому, носит название «Религия страдания»). Эта точка зрения во многом и надолго определила представления французов не только о Достоевском, но и о русских вообще, породила пресловутый миф о таинственной, непостижимой, непредсказуемой русской душе, склонной к эксцессам, надрывам, извращениям, противоречиям (то, что многие авторы определили как «достоевщина»). Эти понятия отразились на восприятии французами революции 1917 г. и первой волны русской эмиграции, истолкованных через призму идей Достоевского или, вернее, «достоевщины», что и подтверждают ныне полузабытые циклы Жозефа Кесселя «Ночи князей», «Круг несчастья» и некоторые аспекты творчества Бернаноса.

В чем заключается так называемая русскость у Бернаноса? В романе «Шерстяная нога», не имеющем прямого отношения к России, одна

из героинь своими странностями, страстностью, одержимостью, трагической гибелью напоминает роковых, «инфернальных» героинь Достоевского. Но лучше всего олицетворяет эту русскость шофер Федор в романе «Радость». Его имя как бы ведет непосредственно к самому Достоевскому и к Федьке Каторжному из «Бесов». По словам м-ль Шанталь, героини «Радости», он является «настоящим типом из русских балетов».¹ В его загадочном прошлом совмещены чуть ли не все шаблонные представления о «русской душе». Он якобы служил в пажеском корпусе, участвовал в гражданской войне, был расстрелян (что, возможно, является намеком на бурную событиями биографию самого Достоевского), продал бесценные драгоценности, чтобы выжить. Он является также воплощением душевной опустошенности и разнообразных пороков. Будучи морфинистом, он заражает этим пороком влюбленную в его лубочные рассказы о России прислугу Франсию. Он подвержен всякого рода эксцессам: гоняет на полной скорости вверенную ему машину, предается страсти к игре. Этот деклассированный экстравагантный персонаж находится в двусмысленных, пожалуй, гомосексуальных, в любом случае порочных, отношениях с психиатром Лаперузом. Являясь воплощением зла, откровенно заявляющий о своем безверии, Федор один чувствует зло, подрывающее внешне благопристойный дом историка, святость и благость м-ль Шанталь. По его словам, этот буржуазный, внешне достойный и благопристойный дом будет подкопан насекомыми.²

Тема насекомых часто появляется у Достоевского, в том числе в связи с образом Дмитрия Карамазова.

«Секрет этого дома не зло, а благодать, наши проклятые души ее пьют, как воду, не находят в ней никакого вкуса, никакого запаха, хотя она и есть тот огонь, который нас всех сжигает».³

Одному Федору дано застать м-ль Шанталь в состоянии мистического экстаза. «Сладкое чудо, детская сказка белее снега»,⁴ — говорит он, сравнивая ее с истязаемой красными русской монахиней. Он же в приступе иступления и безумия убьет ее, перед тем как покончить с собой.

Во многом шаблонный, этот персонаж восходит к Раскольникову, Свидригайлову, Дмитрию Карамазову. Здесь своеобразно сочетаются, как у последнего, преступность, с одной стороны, и чувство красоты и святости — с другой, идеал Содомы и Мадонны.

Помимо этого довольно трафаретного варианта «достоевских» злодеев, творчество Бернаноса изобилует разными масками зла, воплощениями самого сатаны. Этой теме М. Евдокимов посвятил содержательную статью, в которой он сопоставляет образ сатаны у Бернаноса, Достоевского и Святого Антония.⁵

¹ *Bernanos G. Oeuvres romanesques. Pléiade, Qallimard, 1961. P. 668.* Далее все цитаты из Бернаноса даются по этому изданию в переводе автора статьи.

² *Ibid. P. 542.*

³ *Ibid. P. 625.*

⁴ *Ibid. P. 573.*

⁵ *Evdokimov M. L'image du diable ches Saint-Antoine, Bernanos et Dostoïevski // L'Herne Dostoïevski — cahier / J. Catteau. 1973. P. 296—308.* См. также: *Митропольская Е. А. Бернанос и Достоевский // Тез. докл. на науч. конф. молодых ученых Горьковской обл. Горький, 1984. 16 с.*

Явление сатаны аббату Дониссану в обиденном облике прасола естественно напоминает знаменитую галлюцинацию Ивана Карамазова (хотя, когда Бернанос создал эту свою первую книгу, он Достоевского, по-видимому, еще не читал). В том и в другом случае дьявол является в образе заземленного двойника человека, с которым он заигрывает. В «Братьях Карамазовых» неизвестно, кому принадлежит речь сатаны. У Бернаноса проще: сходство физическое.

В следующих книгах Бернаноса тема двойничества, противоположных и одновременно схожих двойников чрезвычайно развита. Она тесно соприкасается с темой обмана и самозванства. Недаром дух отрицания заявляет Дониссану, что ему впредь невозможно будет отличить божественное от сатанинского: «Я держал тебя на своей груди, я качал тебя на своих руках. Сколько раз меня ты будешь ласкать, будучи уверенным, что ты того прижимаешь к сердцу. Таков ведь твой знак, такова печать моей ненависти к тебе».⁶

Мотив самозванства, значение которого в русской культуре и литературе общепризнанно, является осью романа «Обман». В центре книги находится разуверившийся священник Сенабр. Он попал во власть вселившегося в него сатаны. Внешне ничего не изменилось. Он продолжает по-прежнему исполнять свой долг священнослужителя. Этот образ вызывает известные аналогии с Великим Инквизитором и Ставрогиним.

После знаменитой сцены, когда Марья Тимофеевна разоблачает в Ставрогине самозванца, он вторично встречается с Федькой Каторжным, его преступным сниженным двойником, и безмолвно договаривается с ним об убийстве Лебядкина с сестрой. Таким же образом, по выходе из Национальной библиотеки, Сенабр сталкивается с клошаром-попрошайкой. Тот хромает, что является характерной особенностью одержимых сатаной (ср. Иван Карамазов, журналист Пернишон). Сенабр заставляет бродягу сопровождать себя до глубокой ночи, пока тот не падает в приступе эпилепсии. Бродяга как бы является зеркалом деградации самого Сенабра, его гротескным двойником. «Он хотел бы вновь схватить его, вновь держать его в своих сильных объятиях, вновь допрашивать его, как будто этот отверженный скрывал нарочно на дне своего позора, подобно устрашающему озорнику, самую полезную и редкую часть их общей тайны, ее магическую часть». «Твердый образ, им созданный, фальшивое и искусственное лицо, которое все, начиная с него, считали настоящим, живым человеком, мало-помалу распадался на куски, отходил от него клочками». «Он от этого сохранит одну горькую, ненавистную, ему одному известную, непередаваемую радость, что он достал до дна собственной совести, чудовищно злоупотребил собственной душой».⁷

Эта сцена перекликается также с эпизодом, когда Иван Карамазов, отправляясь в Москву, встречает пьяного, чья песенка открывает ему собственную преступность.

Как и Ставрогин, Сенабр пребывает в стихии холода и безразличия.

⁶ *Bernanos G. Oeuvres romanesques*. P. 184.

⁷ *Ibid.* P. 480, 462.

Эта стихия холода характерна также для г-на Уина, другого самозванца, одержимого сатаной. В «Братьях Карамазовых» мотив холода сопутствует Ивану и его сниженному двойнику, черту (15, 69, 75). Как и Ставрогин, раз попавший во власть сатаны, Сенабр совершает непонятные, дикие, животные действия: портит дорогое покрывало, красивую книгу. Это торжество низких, животных инстинктов — знак бесовской одержимости. В его душе появляется соблазн самоубийства. Смирный, всеми презираемый священник, которого он позвал к себе в минуту ужаса, говорит ему: «Было бы в тысячу раз лучше для вас предаваться бунту и богохульству (...) Ах, г-н аббат, в богохульстве есть некая доля любви к Богу, но тот ад, в котором пребываете вы, — самый холодный».⁸

Как и Ставрогина, Сенабра окружают мелкие бесы. Это в первую очередь Пернишон, подобострастный журналист, его духовный сын, от которого он отказывается и который кончает с собой.

Другими мелкими бесами и двойниками Сенабра являются разные представители католического истеблишмента: падший журналист, шантажист Геру, преданный тайным извращениям Катани, бездумный епископ Эспелетт, святоша и прелюбодейка госпожа Жером. Этой линии целиком посвящена вторая часть романа «Обман».

Самозванцем является и г-н Уин. Лжеучитель, который растлеивает своих близких, вверенную ему молодежь, окружающий его приход. Подобно пауку, он незримо стоит в центре событий, вдохновляет людей на преступления или совершает их сам. Об этом мы никогда не узнаем в точности, ибо вся поэтика романа строится на недосказанности. Тем не менее ясно, что, несмотря на непреодолимое влечение, вызываемое им, г-н Уин — призрак, наваждение, готовое раствориться.

«„Вы только что обратились с речью к моей тени“, — спокойно замечает преподаватель языков. — „Это весьма странно“».⁹ «Я — ничто»,¹⁰ — говорит он на смертном одре.

И еще: «Подобно этой живой студенистой массе, покоящейся на дне морском, я плаваю на поверхности и все впитываю в себя».¹¹ Эти слова перекликаются с тем, что говорит амбрикурский священник о природе зла в романе «Дневник деревенского священника»: «Так трудно нашему уму постичь царство зла! Впрочем, я никак не могу вообразить себе его как царство, вселенную. Оно есть и будет всегда лишь несостоявшейся попыткой сотворения безобразного, лишенного бытия мира».¹²

Аббат Шеванс, светлый двойник Сенабра, упоминает его на смертном одре. М-ль Шанталь — другой светлый двойник своей обезумевшей бабушки, бессильной выйти из плена старых грехов, настойчивых идей, прошлого. Физически они похожи. М-ль Шанталь удаётся отпустить ее душу на волю, что и символизировано возвращением ключей,

⁸ Ibid. P. 356.

⁹ Ibid. P. 1374.

¹⁰ Ibid. P. 1550.

¹¹ Ibid. P. 1368.

¹² Ibid. P. 1143.

с которыми старая грешница ни за что не хочет расстаться. (Отметим, что эти ключи ничего не открывают, и это лишний раз доказывает призрачный характер зла.)

Амбрикурский священник — двойник молодого врача, сообщающего ему о предстоящей смерти. Он же — двойник своего расстригшегося товарища, у которого он умирает и который, в силу обстоятельств, отпускает ему грехи перед смертью.

Эта система двойников несомненно восходит к Достоевскому. Как у Достоевского, она указывает на метафизическую связь, объединяющую людей в грехе и спасении, на соборность. У Достоевского система двойников во многом определяет повествовательную структуру, у Бернаноса она носит более дидактический характер: «Нам не уйти друг от друга, как нам не уйти от Бога. Единственное у нас общее — это грех».¹³

Стоит поэтому остановиться на образах святых у того и другого писателя. У Достоевского они в основном представлены образами Зосимы, Тихона, Макара, князя Мышкина, у Бернаноса к этому типологическому ряду относятся Дониссан, Шеванс, Шанталь, его духовная дочь, амбрикурский священник.

Известно, что, создавая эти положительные образы, Достоевский помимо образа Христа ориентировался и на знаменитых старцев своего времени. Бернанос же вдохновлялся не столь отдаленной от него фигурой священника из Арса Жана-Батиста-Мари Вианнея и почти современной для него Святой Терезой де Лизье (причислены к лику святых в 1925 г.). Оба писателя включают метафизическое начало в современность.

Для всех святых Бернаноса характерна сверхъестественная, беспричинная радость. Роман «Радость» является продолжением романа «Обман». Оба названия находятся в контрастной связи. Радость — знак божественного дара. Она противопоставляется душевной несобранности, опустошенности грешников. Своей радостью дарит м-ль Шанталь тяжело умирающего Шеванса.

Подобно Зосиме и Мышкину, все эти праведники обладают даром прозрения, непосредственного проникновения в чужие души, на что было указано Евдокимовым в упомянутой выше работе.

Они подвергаются внешним унижениям, выглядят неуклюжими, смешными. Этой чертой наделен князь Мышкин, он же «идиот». Шеванс умирает в страхе и ропоте в присутствии удивленной м-ль Шанталь. Узнав о своей близкой кончине, амбрикурский священник разражается рыданиями в присутствии ошеломленного доктора. Сама м-ль Шанталь погибает от руки Федора при обстоятельствах, которые могут быть истолкованы невыгодным для нее образом: «Завтра об этом будет написано в газетах, пойдут сплетни. Тьфу! Господин Сенабр, я уверена, что этой-то смерти она и захотела. Именно этой. Она все стремилась к унижениям, алкала презрения. Ей бы жить в пыли. Этот русский был всех злее, безусловно. Поэтому от него она и пожелала принять смерть. Никогда она, бедный ангел, не рассуждала

¹³ Ibid. P. 616.

так, как мы с вами... А теперь люди будут качать головой, судачить. Скажут, что она сумасшедшей была, а то и хуже. Она от всего отказалась, даже от своей смерти».¹⁴

Жертвуя собой, своей жизнью, своей славой, святые Бернаноса добиваются спасения грешников. В последние минуты своей жизни Мушетт (роман «Новая история Мушетты») признает Бога и требует, чтобы ее привезли умирать в церковь, за что будет наказан Дониссан. Последними словами отступника Сенабра являются «Отче наш». Его как бы искупила Шанталь своей позорной смертью. Благодаря ей же Шеванс принимает смерть умиротворенно. Накануне внезапной смерти и благодаря увещаниям скромного деревенского священника, графиня прекращает внутренний бунт и мирится с Богом. Заметим, что тема бунта перед лицом смерти невинного ребенка переключается с фило-софской линией Ивана Карамазова. Как и Зосима, дающий косвенный ответ на вопросы Ивана, амбрикурский священник убеждает графиню в том, что «ад есть отсутствие любви». Зосима же говорил: «Что есть ад? Страдание о том, что нельзя уже более любить» (14, 292).

В момент экстаза, незадолго до смерти, Шанталь переживает агонию Христа. В разговоре со своим другом, торсийским настоятелем, амбрикурский священник открывает, что ему «суждено быть в плену Святой Агонии». Процесс умирания, соотношенный со Страстями Господними, занимает чрезвычайно большое место в романах Бернаноса. У Достоевского этот мотив как таковой почти отсутствует, и это, наверное, объясняется тем, что католичество (особенно в конце XIX и в начале XX в.) делает упор на Страсти Христовы, тогда как православие уделяет большее внимание Воскресению (Кана Галилейская).

Тесно связанной с темой святости является у Бернаноса тема детства и детскости. По мнению Бернаноса, творческий процесс — это возвращение писателя к детству, встреча с тем мальчиком, которым он некогда был. В детстве заложены все зародыши будущего творчества. Это сокровищница, к которой неустанно обращается художник.

В романах Бернаноса немало детей, олицетворяющих чистоту, немало также и детей, истязаемых духовно или физически. Часто обращается к воспоминаниям детства амбрикурский священник. Буквально «алчет» детства падший г-н Уин.

Бернанос неустанно обыгрывает тематику Великого Инквизитора, перенося ее в современность. Мы видели, что образ Сенабра кое в чем переключается с образом Инквизитора. Полностью отрешившийся от Бога, он продолжает соблюдать внешние формы религиозного поведения. «Он ободрял себя мыслью, что в Церкви много подобных ему людей с крепкой, непреклонной душой, способных сохранить тайну».¹⁵

Подобно Инквизитору, Дониссан в приступе бесовского наваждения решает пожертвовать своим вечным спасением ради благополучия других. Он же поддается искушению совершить чудо — воскресить мертвого ребенка. В отличие от него, Шеванс отказывается занять

¹⁴ Ibid. P. 723.

¹⁵ Ibid. P. 460.

место Бога, как это внушает ему Сенабр: «Сам по себе — я никто. Разрешите мне уступить место Богу. Не такой уж я сумасшедший, чтобы доверяться собственному уму. Нет, на такое безумие я не пойду».¹⁶

Оставшись один на один с висящим на стене в луче света крестом, Сенабр ведет безмолвный диалог с распятым Христом. Этот диалог кончается тем, что он разбивает лампу, умерщвляя тем самым свет, и здесь можно усмотреть переключку с известным жестом Версилова, разбившего икону. «Если бы кто-нибудь на него смотрел в этот момент, он был бы поражен четкостью его взгляда. Это не был взгляд человека, ушедшего в свою мечту. Это был взгляд смелого и упорного спорщика, который сосредоточивает все свои силы против полупобежденного соперника (...) Невидимым его собеседником являлся, судя по всему, висящий на стене крест (...) Быстрым и точным жестом аббат Сенабр схватил лампу и разбил ее о плиты».¹⁷ Как и Федор, Сенабр всегда ненавидел себя. Разбивая лампу, он совершает символический акт саморазрушения. Недаром терзает его соблазн самоубийства. Точно так же обстоит дело с Федором, покончившим с собой после убийства Шанталь. Безмолвный, полный ярости скрытый диалог Сенабра с крестом строится подобно диалогу в Поэме о Великом Инквизиторе. Инквизитор спорит с немым Христом, опережает Его ответы, высказывается вместо Него.

В романе «Господин Уин» священник из Фенуя говорит: «Когда свершится та революция, по которой вздыхают инженеры и биологи, когда будет упразднена любая иерархия, нужда и разврат будут выглядеть потребностью, аналогичной остальным и регулируемой строгой гигиеной, тогда появятся повсюду люди, которые повернут против себя свою слепую злобу... (...) В то время, когда будете гордиться тем, что разрешено это фундаментальное противоречие и обеспечено внутреннее спокойствие ваших несчастных рабов, тогда я вам и предвещаю дикую эпидемию самоубийств».¹⁸

Здесь речь идет о попытке облегчить бремя человечества путем уничтожения чувства вины, греха, здесь же содержится намек на современную психиатрию и психоанализ. Размышления священника из Фенуя являются своеобразным ответом на аналогичную теорию Великого Инквизитора.

Особое место в «Дневнике деревенского священника» уделяется проблеме нищеты и ее искоренения тоталитарным режимом.

Ориентируясь уже не на Достоевского, а на М. Горького, священник из Амбрикура провозглашает своеобразную избранность русского народа, который, несмотря на пороки, олицетворяет самую суть духа нищеты: «А все-таки я верю, что подобная нищета, нищета, забывшая и о своем имени, нищета, которая не ищет ничего, не рассуждает, преклоняет куда попало свое обезумевшее лицо, что такая нищета должна когда-нибудь проснуться на плече Иисуса Христа».¹⁹

Далее речь идет о том, что Князь тьмы обещает богатство и власть

¹⁶ Ibid. P. 343.

¹⁷ Ibid. P. 325.

¹⁸ Ibid. P. 1523.

¹⁹ Ibid. P. 1071.

нищему, лишь бы тот преклонился перед ним. Размышляя, судя по всему, о русской революции, писатель ставит неразрешимую проблему: «Как бы восстановить нищего в своих правах, не превращая при этом его во власть предержавшего? И если вдруг, вопреки чаянию, удалось бы беспощадной диктатуре, опирающейся на армии чиновников, экспертов, стукачей и жандармов, замордовать одновременно, во всем мире, плотоядные умы хитрых и свирепых животных, созданных для наживы, ту расу людей, которая питается людьми, — ибо ее постоянная жажда денег является, наверное, всего лишь ехидной или бессознательной формой ужасного постыдного голода, пожирающего ее, то скоро бы наступило отвращение к *aurea mediocritas* (золотая середина, *лат.*), возведенной во всеобщее правило, и везде расцветала бы снова добродетельная нищета, как новая весна. Никакому обществу не одолеть нищего. Одни живут за счет чужой глупости, другие за счет чужой спеси, третьи на счет чужого порока. Нищий же живет любовью».²⁰

Бернанос переносит «искушение хлебом» в современную историю.

В заключение скажем несколько слов о художественной структуре романов Бернаноса, об их преемственной связи с творчеством Достоевского. В романах Бернаноса нет длительной эволюции, они не охватывают десятилетия. Он не интересуется биографией героев. Люди и ситуации схвачены в кризисных, из ряда вон выходящих экстремальных моментах и состояниях. К тому же абстрактные понятия принимают человеческие очертания, воплощаются в живых героях, которые их наделяют своим голосом, своими действиями. По мысли С. Е. Маньи, «суть зла слишком противоречива, чтобы ее объяснили, например, в эссе. Ее можно показать всего лишь в самых конкретных ее проявлениях».²¹

У героев Бернаноса прорывается иногда глубинная свобода человека в виде слов, которые сами выговариваются как бы помимо воли говорящих, нередко к их изумлению. Подобное, в частности, случается с амбрикурским священником («Дневник деревенского священника»). В романе «Обман» аббат Сенабр выпаливает Шевансу, провоцирующему его на правду своей праведностью: «Ведь я хотел только что покончить с собой». При этом самозванец сознательно думает, что он обманывает своего собеседника; на самом деле он действительно готов наложить на себя руки.

У Бернаноса метафизическая, философская проблематика неотделима от самой ткани романа, что и озадачило современников. Внешняя интрига — если только она есть — отходит на второй план. Описания уступают место повествованию (это характерно для романа «Господин Уин»). Ослабление событийной ткани порождает ряд пробелов, пустот. Трудно восстановить хронологический порядок, причинные связи, последовательность событий. Эта техника коренится в диалогизме Достоевского и предвосхищает эксперименты «нового романа».

²⁰ Ibid. P. 1104.

²¹ *Magny C. E.* «Monsieur Ouine» le dernier roman de Bernanos // *Etudes bernanosiennes* 5. La Revue des lettres modernes. 108—110. 1964 (5). P. 16.

Т. КИНОСИТА

ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЯПОНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ФТАБАТЭЯ СИМЭЯ И НАЦУМЭ СОСЭКИ

После 1868 г., когда окончилась трехвековая изоляция Японии, зародилась японская литература нового времени, на которую большое влияние оказала русская классическая литература XIX в.

В 1887 г. в журнальном мире появился писатель и переводчик русской литературы Фтабатэй Симэй (1864—1909). Его творческая деятельность имела огромное значение для дальнейшего развития японской литературы. Его первой попыткой перевода русской литературы был некий перевод Гоголя, оставшийся неопубликованным и несохранившийся (даже неизвестно, какое именно это было произведение, хотя существует версия, что Фтабатэй перевел «Нос»). Затем Фтабатэй перевел роман Тургенева «Отцы и дети», но и он по неизвестной причине опубликован не был.

Вслед за этим, в 1888 г., Фтабатэй опубликовал в собственном переводе два рассказа Тургенева — «Свидание» и «Три встречи». Публикация этих переводных работ Фтабатэя считается большим событием в истории японской литературы нового времени. Во-первых, в этих переводах он выступил стилистическим новатором, реформатором современного японского литературного языка. Во-вторых, русская природа, очарование которой было блестяще передано переводчиком, в частности, красота русского леса, пространства, игры света и тени на листве деревьев, открыла японцам глаза на красоту природы севера своей собственной страны.

Фтабатэй Симэй был не только замечательным переводчиком, но и великим писателем. Его повесть «Плывущее облако», написанная в 1889 г. и считающаяся крупным событием японской литературы, открыла новую эпоху в истории современной японской прозы. Рассказывая об истории создания повести, он признавал влияние Достоевского и Гончарова. В частности, Фтабатэй упоминал роман Гончарова «Обрыв», утверждая, что именно это произведение подсказало ему тему: идейное столкновение нового и старого.

Еще более глубокое влияние оказал на Фтабатэя Достоевский, у которого японский писатель позаимствовал авторский подход к изображению персонажей. О том, насколько глубоко Фтабатэй проникся сущностью поэтики Достоевского, свидетельствуют его слова о том,

что Достоевский и Тургенев придерживаются противоположных взглядов на описание человека: первый ассимилируется с героем, т. е. автор остается *внутри* персонажа; второй же находится *вне* персонажа и относится к нему более или менее критически. По признанию Фтабатэ, его как писателя более привлекает авторская ассимиляция с персонажем в духе Достоевского, однако при этом надо избегать чрезмерного лиризма.¹

Это мнение японского писателя о поэтике Достоевского созвучно словам академика Д. С. Лихачева. Относительно Тургенева он замечает: «Рассказчик как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барственное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец».² По мнению академика Лихачева, позиция повествователей Достоевского принципиально иная. «В голосах этих персонажей (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и мыслей-чувств (...) Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо».³

Итак, раз сам Фтабатэ признавал, что повесть «Плывущее облако» написана под влиянием Достоевского, попробуем установить, как проявился в этом произведении специфический авторский подход русского писателя.

«Плывущее облако» состоит из трех частей. Главный герой — молодой чиновник Бундзо, недавно уволенный из департамента в ходе административной реформы. Однако сокращению не подвергся его сослуживец Нобору. Молодые люди контрастны и по характеру, и по судьбе: Бундзо замкнут, погружен в себя; Нобору же весьма общителен и имеет задатки ловкого карьериста. Начинается роман с описания прогулки приятелей по людной улице. Вечер, они возвращаются со службы. Кстати, в этой сцене заметно влияние Гоголя — эпизода из «Невского проспекта», где толпа обрисована набросками отдельных внешних черт: «бакенбарды», «усы», «шляпа», «платье», «талия», «рукава» и т. п. Точно такое же описание облика толпы встречаем мы в начальном эпизоде повести Фтабатэ. Автор тоном репортера перечисляет различной формы усы, платья, ботинки, брюки и прочее. Далее «репортер» проникает в комнату Бундзо — он квартирует в семье дяди, живет с двоюродной сестрой О-Сэй и ее матерью. В О-Сэй влюблен Бундзо, и девушка отвечает ему симпатией. Однако, после

¹ См. также: *Киносита Т.* Идея воскресения в романе «Братья Карамазовы» и японский поэт Хагивара Сакутаро // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 260.

² *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 90.

³ Там же. С. 92.

того как молодой человек теряет место, корыстная О-Маса, мать девушки, прежде благосклонная к ухаживаниям Бундзо, начинает отдавать предпочтение карьеристу Нобору, который становится в доме частым гостем.

Замкнувшись в себе, Бундзо перестает покидать свою комнату, прислушивается к их разговорам и начинает терзаться сомнениями: так ли уж хорошо они к нему относятся? Карьерист Нобору теперь олицетворяет для Бундзо образ врага. Ему даже кажется, что Нобору пытается соблазнить его любимую. Когда же О-Маса советует Бундзо прибегнуть к помощи Нобору, чтобы подыскать место, ненависть Бундзо достигает наивысшей степени. Образ мыслей Бундзо, считающего себя человеком честным, удивительно схож с рассуждениями г-на Голядкина. Бундзо не желает униженно пресмыкаться перед карьеристом Нобору, которого в свою очередь можно сравнить с Голядкиным-младшим.

Действительно, отношения между Бундзо и Нобору напоминают взаимосвязь двойников Достоевского. Г-н Голядкин вызывающе смотрит на своих врагов — и Бундзо часто окидывает своего недруга злобным взглядом. Сначала повествователь находится как бы рядом со своим героем, комментирует (подчас иронически) его поступки; затем слова автора все чаще перемежаются монологами самого героя. Это происходит во второй половине повести. Автор сам утверждал, что именно в этой части влияние Достоевского ощущается особенно сильно. Бундзо идеализирует свою любимую О-Сэй, полагая, что столь умная и благородная девушка вряд ли сможет полюбить бесчестного и льстивого Нобору, но в то же время серьезно беспокоится, что она попадет в сети Нобору. Убеденный в том, что любящая его девушка мыслит и чувствует точно так же, как он, Бундзо заводит с О-Сэй разговор на эту тему. Однако оказывается, что, вопреки его мечтам, О-Сэй относится к нему весьма холодно. Молодой человек обвиняет девушку в измене, а она в свою очередь укоряет его в излишней мечтательности. Здесь ясно прослеживаются черты Бундзо, роднящие его с героями Достоевского: с одной стороны, в них чрезмерно развито самосознание, что становится источником постоянных мучений; с другой — они мечтательны и живут в мире грез, где все препятствия преодолеваются без труда. Именно такие сложные чувства владеют Бундзо после разрыва с О-Сэй. Он не разуверился в ней, напротив, он считает своим долгом спасти ее от Нобору. При описании внутреннего состояния героя в данный момент автор использует так называемую несобственно прямую речь. Например: «Нельзя оставлять ее в таком состоянии. Пока не поздно, надо пробудить ее спящую душу. Кто поможет О-Сэй в этом?.. Только он, Бундзо. Пусть он не так уж умен, но все-таки знаний и опыта у него побольше, чем у О-Сэй. Если уж необходимо, чтобы кто-то открыл ей глаза, то, кроме него, это сделать некому... Но дальше вздохов дело не идет, ибо при всем желании спасти О-Сэй Бундзо не знает, как ее спасти. „Что делать?“ — спрашивает он себя по многу раз на дню, но вопрос остается без ответа, и состояние Бундзо можно выразить одним-единственным словом: „неудовлетворенность“. Хочется поскорей от нее избавиться, но рассудок бездействует,

и вместо него распаляется безудержная фантазия: перед глазами предстает отрадная картина уже спасенной О-Сэй, хотя способ спасения так и не был определен».

Подобный стиль русские исследователи Достоевского считают типичным для этого писателя. О методе повествования от третьего лица у Достоевского М. Г. Гиголов пишет: «Слово автора и слово главного героя не отделены друг от друга резкой гранью и речевой поток свободно переносит читателя из русла общего повествования в душу героя и из нее вновь в колею внешних событий».⁴ А. Т. Ягодовская, анализируя начало романа «Преступление и наказание», пишет: «Голоса рассказчика и героя то раздвинуты полярно (...), то сближаются и, не сливаясь до конца, звучат в унисон».⁵

Автор «Плывущего облака» явно имитирует манеру письма «Преступления и наказания». Еще будучи студентом Токийского института иностранных языков, он прочел этот роман по-русски и впоследствии консультировал своего друга Утиду Роана, впервые переведшего «Преступление и наказание» на японский язык — с английского издания в 1892 г.

Таким образом, в творчестве Фтабатэя отразилось влияние поэтики Достоевского. Но в Японии традиционно принято считать повесть «Плывущее облако» неудачной, главным образом из-за открытого финала. Действительно, герой повести, Бундзо, так и не приходит ни к какому решению, попеременно то осознавая сложность реальной действительности, то впадая в крайнюю мечтательность. Но сама незавершенность, по нашему мнению, приобретает определенную многозначительность, если рассматривать ее в свете поэтики Достоевского.

Столь удачно найденную, опирающуюся на поэтику Достоевского манеру повествования Фтабатэя несомненно наследовал и писатель Нацумэ Сосэки (1867—1916). В эпоху, когда жили и творили два этих писателя, в японской литературе основным творческим методом считался натурализм. Однако ни Фтабатэя, ни Нацумэ натурализм не привлекал. Если воспользоваться словами М. М. Бахтина о Достоевском, их больше интересовало «самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя».⁶ И конечно же, оба писателя столкнулись с проблемой, как раскрыть характеры героев, не делая их объектами стороннего наблюдения. В этом направлении Нацумэ Сосэки действовал более целеустремленно, чем Фтабатэй.

Вряд ли можно говорить о прямом, непосредственном влиянии Достоевского на Нацумэ — слишком уж скупо высказывался японский писатель о Достоевском. Однако известно его сравнение своего собственного состояния после тяжелого приступа (Нацумэ страдал язвой желудка) с ощущениями во время припадка и накануне смертной казни на эшафоте, описанными Достоевским. Нацумэ хорошо ориентировался в английской литературе и даже написал о ней большой трактат. Нас

⁴ Гиголов М. Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845—1865 гг.) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 5.

⁵ Ягодовская А. Т. Образ и смысл предметного мира в романах Ф. М. Достоевского // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979. С. 138.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 67.

в этой работе интересуется та часть трактата, где писатель рассуждает о сокращении расстояния между персонажами и читателями. Это глава под названием «О расстоянии».

По мнению Нацумэ, существует два типа литературных произведений в зависимости от отношения автора к своим героям. Он называет эти типы: «критическое творчество» и «сострадательное творчество». По его утверждению, в «критическом творчестве» автор относится к героям своего произведения критически, сохраняя между собой и ими определенную дистанцию. Этот способ письма может быть оправдан лишь тогда, когда писатель представляет собой личность, является авторитетом в области знания, рассуждения и наблюдения, когда писатель силой своего мастерства может оказывать на читателя определенное воздействие. Напротив, в «сострадательном творчестве» автор словно полностью отказывается от собственного «я», точнее, выражает его, совершенно слившись с персонажем. Иначе говоря, между автором и его героями не существует никакого расстояния. Сострадав своим героям, автор как бы полностью с ними ассимилируется. Писатель не оценивает своего героя, он действует вместе с ним. Когда сострадание к герою столь же велико, как сострадание к самому себе, автор как бы исчезает, и это увеличивает эмоциональное воздействие произведения на читателя.

Подобную методологию Нацумэ не ограничивает рамками литературного творчества. Он полагает, что ее можно отнести и к взгляду писателя на человека вообще, на мир, иначе говоря — к мировоззрению. Авторский подход второго типа Нацумэ называет «философским толкованием о дистанции», в противоположность «формалистическому толкованию о дистанции» в подходе первого типа. Однако концепцию «философского толкования» Нацумэ не разворачивает, ссылаясь на неготовность.

Следует заметить, что японские писатели Фтабатэй и Нацумэ, так же как Достоевский, пытаются затушевать образ автора в произведении не из тактических, а из антропофилософских соображений, т. е. придерживаются идеи диалогического отношения к человеку и миру, отказываются подходить к людям, как к объектам стороннего наблюдения.

Анализируя творчество Нацумэ, можно заметить, что свою идею он воплотил на практике, в частности в трилогии «Перед праздником равноденствия» (1912), «Путник» (1913), «Сердце» (1914). Главных героев этих повестей роднит одна общая черта: все они терзаются сомнениями по поводу взаимности своей любви или же мучаются ревностью. В этих произведениях повествование ведется не от всеведущего автора, а от лица какого-нибудь персонажа — друга, младшего брата, почитателя главного героя. Всем им присущи те качества, которые отмечал у героев-рассказчиков Достоевского М. Г. Гиголов: они молоды, живут в большом городе, одиноки, лишены какого-либо общественного положения, склонны к мечтательности и т. д. Они только что окончили университет и понимают всю безнадежность попыток найти свое место в этом обществе. (Это отражает реальную ситуацию того времени.) Но внутренне эти герои свободны. Словно о

них сказал Гиголов: «...все они фланеры, ходоки, внимательные наблюдатели».⁷ И все героини-рассказчики, описывая страдания главного героя, вместе с тем непосредственно участвуют в развитии сюжета.

Возьмем, к примеру, повесть «Сердце» и подробнее объясним ее структуру. Повествование ведется от лица молодого человека, вспоминающего о встречах со старшим товарищем, который вызывал неподдельное восхищение рассказчика. В заключительной части повести читатель знакомится с предсмертным письмом-исповедью главного героя, написанным перед самоубийством. А начинается повесть так: «Я всегда звал этого человека „Сэнсэй“. Вот и здесь буду называть его так же, а не его настоящим именем (...) Так для меня естественной. Стоит мне вспомнить этого человека, и сразу хочется сказать „Сэнсэй“». По-японски «сэнсэй» означает «учитель», «наставник», просто уважаемый человек. Тем самым передается отношение рассказчика к главному герою, диалогическое доверительное обращение к нему на «ты». Молодой человек так описывает свое отношение к Сэнсэю: «Но я ходил к Сэнсэю не для того, чтобы его изучать (...) Сейчас мне кажется, что я никогда не вел себя более достойно, чем тогда. Потому-то и мои отношения с Сэнсэем сложились такими теплыми и добрыми. Если б я хоть в малой степени относился к нему с любопытством исследователя, связывавшая нас нить сострадания непременно прервалась бы (...) Сэнсэй очень боялся стать объектом холодного наблюдения».

У Сэнсэя была тайна, скрываемая им даже от любимой жены. В студенческие годы он снимал комнату у хозяйки, чья дочь впоследствии вышла за него замуж. Он предложил своему другу — бедному студенту — поселиться вместе. И тут возник сложный психологический конфликт вокруг дочери хозяйки. Друг Сэнсэя, человек религиозный, стоического склада, признался товарищу в том, что тайно и мучительно любит девушку, не замечая, что тот сам тоже в нее влюблен. Главный герой, скрывая свои истинные чувства, обошелся с другом жестоко, обвинил его в нарушении собственных моральных принципов и довел до психологического срыва. Не выдержав душевных мук, друг покончил с собой. Так главный герой одержал победу в любовном поединке.

Эта тайна раскрывается в предсмертном письме-исповеди, оставленном рассказчику. Повествование от лица рассказчика ведется в мемуарном стиле, обращено из настоящего в прошлое, как это часто бывает у Достоевского. Молодой человек впервые встречается с Сэнсэем летом на многолюдном морском пляже. Эта сцена напоминает встречу Раскольникова с Мармеладовым, начинающуюся словами: «Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово» (6, 12).

Молодому человеку и самому непонятно, почему его заинтересовал Сэнсэй (кстати, описание Сэнсэя отсутствует — нам неизвестно, сколько ему лет, как он выглядит). Их первая встреча произошла в море,

⁷ Гиголов М. Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845—1865 гг.). С. 15

когда оба плавали. По натуре человек недоверчивый и необщительный, Сэнсэй чувствовал себя более раскованно в свободной морской стихии и первый обратился к молодому человеку. Они разговорились. Так юноша стал навещать Сэнсэя, живущего вдвоем с женой.

Рассказчик, которому как мемуаристу уже известна причинно-следственная связь поступков Сэнсэя, в процессе повествования не использует свою компетентность всезнающего автора. Он остается лишь регистратором загадочных слов и поступков главного героя, который вызывает у него искреннее сочувствие и сострадание. Тайна Сэнсэя заключается в том, что каждый месяц в полном одиночестве он посещает могилу друга. Во многом поступки Сэнсэя кажутся рассказчику неожиданными. Именно поэтому в речи повествователя так часто появляются слова «вдруг», «внезапно», «неожиданно» и тому подобные. То же самое можно сказать и об исповеди главного героя. В его письме-исповеди поступки покойного друга предстают как череда неожиданностей. В речи рассказчика на 25 страницах небольшого формата слова, выражающие внезапность, встречаются 11 раз; а в исповеди главного героя на 35 страницах подобных слов 24. Здесь ясно прослеживается связь с романом «Преступление и наказание». Мне представляется, что и русский, и японский писатели воспринимали человека не существом, действия которого обусловлены причинно-следственной связью, а свободной, открытой личностью. Для повести японского писателя, так же как и для романа Достоевского, весьма характерно осмысление ситуации постфактум, например: «Теперь, когда Сэнсэй умер, стало ясно...»; «впоследствии это мое предчувствие полностью подтвердилось...»; «когда я теперь обо всем этом думаю, мне кажется...»; «по своей молодости и неопытности я не мог понять смысла, который крылся в его словах...» и прочее. В «Преступлении и наказании» мы читаем: «Впоследствии, когда он припоминал это время и всё, что случилось с ним в эти дни...» (6, 50), «Впоследствии Расколникову случилось как-то узнать...» (6, 52), «Потом уже, размышляя об этом, вспомнил он, что...» (6, 73), «Многое он потом припомнил» (6, 92) и т. д.

Сравнение повести Нацумэ и романа Достоевского позволяет сделать вывод о родственном характере антропофилософии у обоих писателей: ее основу составляет сострадание к человеку. Оба отдают предпочтение диалогической форме общения с персонажами, т. е. сочетают авторскую ассимиляцию с незримым дистанцированием от своих героев.

Нацумэ Сосэки считается самым популярным среди японских писателей нового времени, Достоевский же в Японии и поныне остается самым известным из классиков мировой литературы. Мир обоих этих писателей открыт читателю. Расстояние между читателем и героями сокращено до минимума, чему способствует введение фигуры рассказчика и самоустранение автора. Примечательно, что в Японии о Нацумэ и Достоевском пишут не только литературоведческие, но и публицистические, философские, религиозные, психиатрические и иные исследования. Художественные миры Нацумэ и Достоевского воздействуют на ум, сердце, воображение читателя, побуждают к деятельному участию в достижении единых нравственных целей.

Е. ЛОГИНОВСКАЯ

ДОСТОЕВСКИЙ И РУМЫНСКИЙ РОМАН ДЖИБА МИХЭЕСКУ «РУССКАЯ»

Среди авторов, чьи книги пострадали от румынского «пролеткульта» последних десятилетий, судьба Джиба Михэеску особенно печальна. Опубликованный в 1933 г. и выдержавший после этого шесть переизданий, его роман «Русская» был запрещен и фигурировал лишь в старых историях литературы, в числе забытых опытов межвоенной румынской прозы. Из временного забвения и закрытых хранилищ романы Михэеску извлекла критика 1980-х гг. С 1990 г. они не только усиленно переиздаются, но и получают все более глубокий и обширный научный комментарий. В последние годы, в ходе все более углубленного прочтения наследия Михэеску (Перпессичиус, Ал. Протопопеску, Н. Манолеску, М. Папахаджи, Ал. Андриеску), внимание критики все чаще привлекает и тема его соотношения с русской литературой, в частности — с Достоевским. От отдельных более или менее «случайных» параллелей ее исследователи идут к параллелизму существенных элементов типологии и художественной манеры Михэеску и Достоевского, намечая путь восхождения к основам сравнительной поэтики этих столь различных и — несомненно — связанных тесными узами художников. В этом последнем направлении движутся и поиски автора этой работы.

Отправной точкой для раскрытия интересующей нас проблемы является особая позиция в романе его главного героя капитана Рагайака. Герой и автор одновременно, Рагайак не только строит свою жизнь как литературный персонаж, но и записывает ее, выполняя роль героя-повествователя. Избранная писателем нарративная формула с несомненностью утверждает, что характер повествования определяет слово героя. Ситуация близка к таким произведениям Достоевского, как «Двойник», «Записки из подполья», «Записки из Мертвого дома», «Кроткая». Но налицо и та же трудность восприятия слова героя как такового, рождаемая той же непрозрачностью границы, отделяющей его от слова автора. Вот почему в процессе восприятия романа румынской публикой произошло явление, близкое к тому, что случилось с «Бедными людьми» Достоевского: не понимая, что речь ведется от лица героя, критики видели в нем «рожу сочинителя», в то время как Джиб Михэеску мог бы сказать словами Достоевского: «...я же моей не показывал» (28₁, 117).

Передавая герою некоторые из своих пристрастий, автор романа тем не менее ни на минуту не подменяет его. Первым доказательством этого служит язык персонажа, породивший у критиков немало недоумений. Разграничение слова автора и слова персонажа, проделанное в начале 1980-х гг. Николае Манолеску в исследовании «Солдат-фанфарон», открыло новую страницу в изучении романа. Однако категоричность этого разделения (слово персонажа — эмфаза, слово автора — ирония) является сегодня новым препятствием на пути к постижению смысла романа и загадки его героя. Этапом на этом пути может стать раскрытие функции в романе «слова» литературы.

В контексте не только русской, но и мировой литературы, как она проявляется в романе «Русская», творчество Достоевского занимает особое место. Оно фигурирует здесь как своеобразный текст, параллельный контексту жизни.

Присутствие мира Достоевского как текста, лежащего в основе романа «Русская», дается прежде всего прямым цитированием или, точнее, названием имени автора, его произведений и героев; следующим этапом оказываются постоянные ссылки на него героя как на некую реальность; наконец, по нему не только выверяются, но и строятся персонажи романа, прежде всего женские. Так, преображенный текстом романа Михэеску и внутри него — словом героя-повествователя, порождающим этот текст, мир произведений Достоевского — в зависимости от повествовательной перспективы — превращается в *архитект* (или претекст), определяющий прежде всего образ героя, и пронизывает весь роман как *интертекст*, высвечивающий «образ автора».

I

Обращение к Достоевскому вызвано идеальными устремлениями героя-повествователя, лейтенанта Рагайака, его намерением противопоставить пошлости гарнизонной жизни и грубости казармы идеал иного существования. Источник такого идеала герой предполагает прежде всего в литературе. Литература как очищающая сила упоминается им в широком контексте культуры, наряду с искусством (особенно музыкой), наукой (особенно математикой) и религией; к религиозной терминологии и образности прибегает герой и для выражения своей мечты об очищении — искуплении, воскресении — при помощи погружения в мир подлинной культуры. Но «заданная» идея: «Я звал литературу на помощь, чтобы она освободила меня от жажды жизни»¹ — с самого начала обнаруживает свою уязвимость. Об этом свидетельствуют блестящие по оригинальности страницы, посвященные мифам Гомера и затем — Священному Писанию, усиленному штудированию которых предается переведенный в глухой хутор на советско-румынской границе герой романа: вместо образов, обещающих

¹ Все цитаты из Дж. Михэеску приводятся в переводе автора статьи по изданию: *Mihăescu Gib I. Rusoaica. Boldeul de pe Nistru al locotenentului Ragaiaic. Cu o prefață de Cezar Petrescu. Craiova, 1990.*

«искупление души», Рагайак находит здесь разгул страстей, рождающий «цепь кровопролитий, насилий и святотатств».

Стремление Рагайака к «олитературиванию» своей жизни сказывается в том, что, ощутив себя «атаманом разбойников»-солдат пограничного взвода, которым он дает «самые широкие права» в преследовании своих жертв, молодой лейтенант начинает «внимательнее присматриваться к пленницам» — русским женщинам, перебежчицам с противоположного берега. Отсутствие среди них возможной героини («К счастью, женский улов моих богатырей был очень беден, а редкие экземпляры обескураживали с первого взгляда») оказывается первым толчком к поискам героини идеальной.

Параллельно идет превращение реального пейзажа: строго охраняемая граница между двумя государствами с разным социальным устройством и разными культурными традициями («По эту сторону царит мир и порядок, по ту — ужас и хаос») — в мифический хронотоп, с внеисторическими — космическими — координатами времени и пространства, с архетипическим образом реки — границы между двумя сказочными царствами, с природой, создающей два ментальных климата, резко противостоящих друг другу.

Такой широкий взгляд на вещи и явления определяется несомненно не только явно неординарными задатками героя, но и его страстью к чтению, что в свою очередь ведет к сопоставлению двух миров с точки зрения их культуры. Великой литературе древности — по сути, литературе *европейской* (интересно, что названный здесь же Коран не работает: ссылок на него в дальнейшем нет), в которой он обнаруживает все тот же разгул страстей, Рагайак противопоставляет другую — странную и экзотичную, тревожащую его сознание *русскую* литературу, с ее этической высотой и идеальным женским характером. Мечта о далеком, непознанном и манящем — *другом* — мире приводит к формированию идеала *другого*, для эмоционального героя — *другой*. Все глубже погружаясь в мир поэтической мечты, вплоть до сказки и мифа, он создает умозрительный, иллюзорный образ возлюбленной, который может воплотиться для него только в *Русской*. Русской, «которая должна прийти» из дали не только пространственной, но и временной, «существа, стоящего поверх всех границ». Существа из русской литературы, и в первую очередь — из Достоевского.

Названия произведений Достоевского и имена его героинь упоминаются в романе всякий раз, когда герой пытается уловить ускользающий от него внешний и особенно внутренний облик чаемой возлюбленной. Как правило, они называются попеременно, рядом с персонажами других авторов, причем нередко — неточно: «...и, чтобы лучше ее разглядеть, я придавал так страстно ожидаемой женщине то черты Авдотьи Александровны, сестры Раскольниковова, то Зины (Лизы? — *Ред.*) или Дарьи из „Бесов“, Наташи из „Войны и мира“, Анны (Настасьи? — *Ред.*) Филипповны из „Идиота“, Екатерины Ивановны или Грушеньки из „Братьев Карамазовых“, или Сони из „Преступления и наказания“ (...) Затем я думал о загадочных юных девушках Андреева и всей русской литературы, привлекаемых социальными эффектами нитроглицерина, как бабочки светом лампы. Мне хотелось, чтобы

тоненькая студентка-анархистка, испуганная плодами воплощения своего общественного идеала, ударила о мою дверь всей силой своего крупкого тела...».

Но черпаемые из литературы черты Русской испытывают воздействие представлений, вытекающих из личного опыта капитана Рагайака. Это, с одной стороны, встречи и события, переживаемые офицером пограничного батальона (под их влиянием идеальный образ становится смутным, противоречивым), с другой — контаминация с мифическим хронотопом (в силу которой он становится нежизненным, абстрактным). В обоих случаях идеал румынского офицера отделяется от литературы Достоевского. Во втором случае — потому что героини Достоевского отнюдь не идеальные, а реальные, земные, хотя и непростые, сложные натуры. В первом же случае — Рагайак далеко не всегда умеет их понять, позаимствовать то, что в самом деле близко к идеалу. Поэтому намечаемые параллели выявляют, скорее, различия между образом идеальной возлюбленной Михэеску и героинями Достоевского.

Характерна в этом смысле поэтика портрета. У Достоевского это один из опорных пунктов в создании женского образа: как правило, читатель, глазами героя романа, знакомится с портретом героини уже в его зачине. По портрету героини читается ее *душа*. Нечто подобное мы находим и у Михэеску: у Рагайака портрет идеальной возлюбленной также призван помочь герою уловить, ощутить душу героини. Но это портрет воображаемый — и ускользающий, как и сама героиня. Причиной является не только иллюзорность идеала, но и тот факт, что возвышенная душа идеальной героини недоступна пониманию ограниченного интеллектуально — и морально — героя. В румынской критике об этом сказано немало. Наиболее четко и в то же время пластично сформулировал эту идею Ал. Протопопеску в книге «Румынский психологический роман».² Эротическая мечта героя Михэеску — не красавица *без тела* (бестелесная красавица — персонаж знаменитой народной сказки, обработанной Эминеску), но красавица *с телом*. Не случайно поэтому символически повторяющейся деталью портрета, навязчиво маркирующей ограниченную компетентность поверхностного героя, оказывается, например, постоянно упоминаемая, наряду с глазами, «носом» и станом, нога — *ножка* героини. (Сам ощущая это как смешную ограниченность, когда видит себя со стороны, в сравнении с Илиадом, другим героем романа, Рагайак уверяет: «Речь идет не только о глазах, Илиад, или о ножках, или о чем ты еще думаешь...».) Наиболее далеко разводящий сравниваемых писателей, момент этот свидетельствует о своеобразии Михэеску не только как творческой индивидуальности, но и как представителя своей эпохи: мотив эротики, противостоящей духовности, определяет характер героя литературы XX в.

Другая навязчиво повторяющаяся характеристика портрета идеальной возлюбленной — наделение ее «азиатскими» чертами женщины-казачки, ассоциирующимися также с севером — зимой, снегом, шубой,

² *Protopopescu Al. Romanul psihologic românesc. București, 1978. P. 186—205.*

мерлушковой папахой, которые мыслятся — все — как элементы «русизма». Все это находит свой отголосок в вымышленном Рагайаком портрете перебежчицы Валентины Андреевны Грушиной «с ее казацкой поступью, казацким станом, с раскосыми казацкими глазами». У Достоевского, как правило, маркирован именно русский — скорее, северный, чем восточный — тип лица героини. Примером в этом отношении могли бы служить Грушенька или Соня Мармеладова. Но «ошибка» Рагайака закономерна: кроме поверхностного знакомства с романами Достоевского, она свидетельствует о широко распространенных в Румынии той поры штампах восприятия «русизма» (восходящих, может быть, и к западной, особенно французской, литературе).

Шаппы расхожего представления о Русской вляяют и на понимание героем-повествователем внутреннего портрета героини Достоевского. Отдельные моменты говорят, казалось бы, о противоположном: имена Сони Мармеладовой и Дуни Раскольниковой появляются в памяти Рагайака в связи с его размышлениями о положении женщины в современной России (падение Сони «оправдал бы сегодня сам строй — лучше, чем любая защитная речь Достоевского»). Героя волнует революционная судьба женщин из высшего сословия или, как он выражается, «из буржуазных семей», представительниц «очарования и поэзии святой Руси». Соня является для него символом моральной чистоты и человечности, Дуня — силы и цельности характера. Но в плане эротики превалирует представление о страстном темпераменте, странной, экзальтированной, даже дикой натуре. Происходит, по сути, абсолютизация такой природы как истинно русской, восприятие — как прекрасных — проявлений больного, искаленного действительностью характера Настасьи Филипповны, Катерины Ивановны или Грушеньки (имя которой откликается в фамилии идеальной героини). Отсюда — странный, экзотический, мало соответствующий характерам центральных героинь Достоевского внутренний портрет идеальной возлюбленной, который выглядит как очерк не столько ангелоподобной юной девушки, «ангела-спасителя», сколько «инфернальной», «фатальной» женщины: «...ее странная и дикая душа казачки, жаждущей степной свободы, дикого галопа по людским сердцам, лукавого перемигивания краешком миндалевидного глаза, раскосого и пронзительного, как татарская сабля».

Таково представление Рагайака об идеальной Русской. Поверкой этого идеала в жизни задана эпическая ткань романа. Румынская критика тонко отметила в пишущем Рагайаке черты Пигмалиона. В самом деле, героя, кажется, не удовлетворяет то, что уже существует, уже создано природой. «Настоящая Русская его мечты» не только живет рядом с ним в провинциальном городке, но и была уже его любовницей: приехавшая сюда пять лет тому назад Маруся — русская по происхождению (убеждая себя в этом, Рагайак приводит высший для него аргумент происхождения семьи девушки из «какой-то казачьей станицы»), что подтверждает ее портрет и окружение (образы отца, жениха); по сути, и в ее поведении нетрудно разглядеть черты русской героини — например, той же упомянутой Рагайаком Наташи Ростовской или не названной им княжны Мери. Но, не несущая тайны существа,

пришедшего издалека, Маруся воспринимается Рагайаком через очерченный выше штамп. Поэтому он приписывает ей «русское упрямство» и «русскую истерику». Поэтому не ценит самоотверженности и силы ее любви («эту ее улыбку полной самоотдачи, безграничного наслаждения»).

Сюжетная линия Рагайак—Маруся замыкает роман рамкой: в последней сцене, интуитивно постигая истину при виде свадебного костюма Маруси и исполняемого ею вместе с женихом старинного танца, восходящего к древнейшим этническим традициям русского народа, герой не может, однако, изменить своей натуре — откуда следующая затем сцена поругания ее свадебной ночи, так же как не может оценить ее чувства собственного достоинства и гордости, иногда болезненной, как у героинь Достоевского. Поэтому звучащий совсем «по-достоевски» вопрос увезенной из-под венца Маруси приехавшему за ней жениху: «Ты принимаешь меня такой?» кажется ему «неосторожным» и «странным».

Образ Маруси рисуется без конкретных ссылок на литературу, зато обрамлен, с одной стороны, размышлениями Рагайака о «настоящей русской», с другой — сценой русского свадебного танца. Пространные рассуждения о русской литературе ведет Рагайак с другой героиней романа, Никулиной, в отличие от Маруси, занимающей в его композиции центральное положение. Бессарабка, в чьем быту и сознании переплетаются элементы молдавской и русской культур: упоминаются русский костюм, русский танец (казачок!), портрет русского царя на стене, наконец, русский муж, Никулина — женщина красивая, сильная, загадочная. Это почти все основные измерения идеала нашего героя.

Женщина — значит, по Рагайаку, почти Русская. Это отмечено самим героем: «Никулина — совершенное физическое воплощение Русской». И все же идеал Рагайака не может воплотиться в Никулине так как ее душа, отданная мужу и господину, роковым образом недоступна любовнику. Раздраженный герой пытается противопоставить ей «настоящую русскую» — беженку Валентину Андреевну Грушину, случайно попавшую в землянку его друга и соперника Илиада и выданную этим последним советским властям. Так в романе возникает третий женский персонаж, максимально приближающийся к идеалу лейтенанта Рагайака. «Соперничество» между Никулиной и Валею в душе героя и составляет содержание центральных частей романа.

II

Как герой свою жизнь, автор строит роман с постоянной оглядкой на литературу, в частности на Достоевского. Но, в отличие от голоса героя, голос автора характеризуют *нелвые* ссылки на Достоевского. В этом мы видим один из способов разграничения интересующих нас инстанций: названные писатели (и их произведения) бросают ответ на характеры персонажей (и прежде всего центрального героя), неназванные — на «образ автора».

Характерен в этом отношении один из вводных эпизодов — свое-

образный *mise en abîme*, посвященный любви капитана Бэдеску к «русской еврейке» Гене Керсановой. Мотив раздвоенности (лицо Гени — с ее смеющимся ртом и страдающими глазами), символизируя загадочность и намекая на противоречивость ее характера, невольно отсылает к Печорину. Интересно, однако, что среди множества авторов, составляющих круг чтения Рагайака, имя Лермонтова не названо, как, впрочем, и имена Пушкина или Байрона, хотя параллелизм между Рагайаком и романтическим героем этих авторов сразу же бросается в глаза. Думается, можно воспринимать это как прямое указание на современное звучание романа — важный ключ, в котором должен читаться роман Михэеску. Игнорируя этот ключ, мы рискуем ничего не понять в романе; пользуясь им, мы начинаем замечать, как автор буквально подменяет на первый взгляд романтического героя более современным. Ощущение этого дается всем звучанием и контекстом разбираемого фрагмента.

Так, не просто выражение лица (как у Печорина), но *маска* Гени напоминает маску Ставрогина, а любовь капитана Бэдеску (разорванного волками во время одной из своих поездок к девушке) — самоотверженную, безумную любовь-страсть Мити Карамазова или Рогожина. Подобные параллели можно, конечно, умножить. Важнее, однако, то, что герой-повествователь, капитан Рагайак, как бы оговаривает неприемлемость для него этого параллелизма, решительно противопоставляя свое видение любви безумной страсти Бэдеску, которая представляется ему «болезненным отклонением», «странной частностью»: «Нет, для меня любовь — это песня и бокал вина».

Это сразу же маркирует типологическое своеобразие центрального героя романа по сравнению с героями Достоевского, подчеркивая его принадлежность к типу живого, веселого, открытого, но и поверхностного, эгоистичного южанина — типу, восходящему к героям Возрождения и увенчанному персонажами литературы XX в., века эротики.

И все же правомерность сопоставления его текста с текстами Достоевского подтверждается целым рядом других «невных» цитат и реминисценций из него. Причем творчество Достоевского явно интересует автора (и героя-повествователя) не просто как текст, но как текст *литературный* — отсюда переключки, касающиеся не только тематики и типологии, но и собственно поэтики. Так, анализируя приемы повествования, мы обнаруживаем в рассмотренном эпизоде с Геней Керсановой еще одну «ссылку» на Достоевского. Разобранный как своего рода «интекст» из романа «Бесы» мотив загадочности, странности героини (у Достоевского — героя) развивается с помощью характерного для этого романа приема умножения анонимных референтов. Сообщение о прошлом Гени и ее отношении к отцовскому запрету брака с Бэдеску дается посредством наслаивающихся и перебивающих друг друга слухов, домыслов, предположений; в результате соответствующие фрагменты могут восприниматься — на уровне поэтики повествования — как прямой *интекст* из романа Достоевского: «Одни говорили, что это простая игра (...) другие, напротив, знали наверное, что Гения Керсанова отказалась ради отца от многих очень хороших партий (...) потом узнали также (...) произносились имена

(...) во все это время ее видели в подозрительных компаниях, в странных местах» и пр.

В пространстве всего романа умножение анонимных референтов используется, однако, лишь окказионально, не приобретает столь же важной функции, как в последних романах Достоевского, в отличие от хроникеров и рассказчиков которого, Рагайак записывает происходящее по ходу дела, по горячим следам вызванных им самим к жизни событий. Отсюда — в целом линейное, последовательно хронологическое течение времени, лишь изредка перебиваемое отдельными отступлениями, специально оговариваемыми временными скачками.

Все это подчеркивает не только оригинальность *героя-повествователя*, но и оригинальность *героя-повествователя*, своеобразие художественной манеры автора «Русской» в сравнении с произведениями Достоевского. Тем любопытнее наблюдать несомненное присутствие упомянутого выше «архетекста» — не только как отправной точки и контрапункта, но и как постоянного термина сравнения — в центральном композиционно эпизоде любви Рагайака и Никулины. Архетекст превращается здесь в интертекст, в значительной мере определяя изображение в романе Михэеску *любви и женщины*. Об этом сигнализирует, в частности, атмосфера эпизода, вызывающая в памяти ассоциации с повестью Достоевского «Хозяйка». Параллели возможны здесь прежде всего по «авантюрной» или приключенческой линии сюжета, сближающей разбираемый эпизод с «Хозяйкой». Здесь не только тот же круг персонажей и событий (разбойники, контрабандисты, рискованное приключение), но и страсть, тайна и кровь. И тот же контрапункт — мотив книг, уединения и мечтательности (ср. признание героя в начале романа Михэеску: «...мне предназначен совсем иной жизненный путь, чем тот, по которому я было пошел»). Неявная, слабо маркированная, эта параллель, однако, просвечена тем фактом, что, подобно *Хозяйке* Катерине, Никулина — тоже *хозяйка* уединенного хутора (что подчеркивает и ее упоминания о муже Сергее как *хозяине*) и при этом — существо столь же загадочное, странное и непредсказуемое.

Повесть Достоевского не названа. Ощущение знакомства автора с ней может оказаться даже обманчивым.

Отголоски Достоевского возникают у Михэеску не только в ином контексте, но и в существенно ином романном мире, другой тип героя предполагает другую художественную манеру, принципы повествования и даже стиль. Это сказывается с несомненностью в художественном целом романа, приводя к ощущению отдаленности автора «Русской» от Достоевского. Тем более впечатляет как бы намеренное нарушение этого принципа в упомянутом эпизоде с Никулиной.

Невольно поражает прежде всего «достоевское» звучание его основных сюжетно-психологических мотивов. Составляющий одну из главных пружин поведения Рагайака, восходящий к романтизму, но сформулированный Достоевским, как «созерцание сразу двух бездн», мотив «идеал Мадонны или идеал содомский» — сказывается в параллелизме Никулина—Валя и доходит до кульминации в гротескном контрасте Русская—Мариука. Совершенно в духе Достоевского мотив «двух

бездн» связан с мотивом раздвоения человека в любви. Отсюда такие коллизии, как «странная» любовь Никуліны к Рагайаку и мужу, напоминающая в некоторой степени чувство Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне, или страсть Мити к Грушеньке и его привязанность к Катерине Ивановне. Воплощающая эти мотивы и широко распространенная также в творчестве Достоевского сюжетная коллизия любовного треугольника (определяющая для «Хозяйки», «Идиота», «Братьев Карамазовых») развивается в романе «Русская» как перерастание «достоевского» мотива одновременного созерцания двух бездн в «михэесковский» мотив разрыва между эротикой и духовностью и тщетной жажды ощущения полноты бытия. В контексте этих основных сюжетно-психологических мотивов приобретают значение и роль такие «локальные» психологические мотивы, как столкновение страстей и борьба самолюбий, соперничество, ревность, любовь и ненависть, добро и зло и пр.

Все эти мотивы развиваются с помощью часто близких поэтических приемов. Прежде всего это налет книжно-фольклорный, связанный особенно с образом Сергея (так, описание Никуліной бегства Сергея, его богатырская фигура в ее восприятии параллельны не только представлениям Катерины о ее муже, но, например, и Хромоножки из «Бесов» — о Ставрогине: сокол, змей-горыныч и пр.).

Параллель с Достоевским выявляют, далее, элементы мифологизма. Развиваемый Рагайаком «миф воскресения, преображения», образ возлюбленной как ангела-спасителя; мотив утренней звезды (напоминающий «Лучафэра» Эминеску, он, как всегда, дается здесь в сугубо современной трактовке, на грани цинизма) находит отклик в мечте Никуліны о возвращении мужа как искуплении. Элементы христианской мифологии причудливо сочетаются (и этим напоминая Достоевского) с отголосками мифов античных. Как бы параллельно широкой, космической мифологичности первых глав, в рассматриваемом эпизоде раскрывается «суженная мифология» Никуліны: муж (Хозяин, Господин) — всесильный христианский Бог, любовник — античный Эрот. Душа Сергея, как тень Бога — может быть, *genius loci*, тяготеет над любовниками, ставя под запрет чувство Никуліны к Рагайаку. Развивающие эту коллизию сцены дают особенно удачные, проникновенные экскурсы в психологию героя — анализ его сознания и под-ознания.

Все это определяет и своеобразный, во многом сходный у обоих писателей способ типизации: подобно Достоевскому, Михэеску типизирует не среднестатистическое, а странное, исключительное, крайний случай. Образная система романа пронизана символикой и граничит с фантастикой.

Неявные, неназванные литературные источники, и в первую очередь произведения Достоевского, чью память доносит авторский голос, звучащий, как эхо, в слове героя, в свою очередь усиливают таинственность атмосферы и загадочность персонажей. Вот почему ошибкой было бы говорить здесь о прямом влиянии (как рискованным представляется и прямой типологический параллелизм: все приведенные критиками параллели между героями Достоевского и Михэеску более

или менее натянуты), зато плодотворным оказывается понятие интертекста. Только и именно такой подход позволяет обнаружить нечто «от Достоевского» не только в героинях, но и в герое романа.

III

На первый взгляд, любое сближение Рагайака с героями Достоевского — нонсенс. Если сама одержимость идеей (идеалом) — независимо от его характера и ценности — напоминает композиционный принцип ряда романов русского писателя и их центральных персонажей, то интеллектуальный уровень ее носителя решительно различает их. Здесь наблюдается, скорее, прямой контраст героям Достоевского, чаще всего людям глубоким и «идеологам». Но важно, что контраст этот задан, составляет исходный момент поэтики романа. Его не просто учитывает, но обнаруживает и выявляет авторская точка зрения. Именно это и дает нам право на сопоставление Рагайака с персонажами Достоевского. Это сопоставление вряд ли правомерно, однако, по линии «карамазовщины», ибо она подразумевает зло извращенное и осознанное, злую волю, имеющую слишком мало общего с опирающимся на легкомыслие и эгоизм злом Рагайака. Зато возможно, кажется, сопоставление жизненной позиции нашего героя с основным принципом Раскольниковца и ряда других персонажей Достоевского: «*все позволено*» (недаром «Преступление и наказание» для Михэску — лучший роман мировой литературы). Разумеется, и здесь на первом плане — своеобразие героя Михэску: «преступления» Рагайака, по сути, не нарушают канонов уголовного права и не осознаются им как таковые. Но, подобно героям Достоевского, он также переступает — *преступает* — грань дозволенного, нарушая требования морали, что приводит не только к драме Маруси, но и к трагедии Никулины, вызванной ничем не оправданным убийством солдатами Рагайака ее мужа Сергея.

Мало того, поведение героя Михэску также отчасти идеологизированно, ориентировано на принцип безграничной свободы, ущемляющей чужую личность. Об этом говорит уже в начале романа трудно уловимая, почти гипотетическая переключка приведенного выше внутреннего монолога Рагайака с рассуждениями Раскольниковца во время исповеди Соне, неожиданное соответствие мысли о свободе и власти — в том числе о власти над слабым, «дрожащим существом» — знаменитому «тварь дрожащая». Здесь же вспоминается и настойчивое, эгоцентрическое противопоставление: *я — они*. Эти догадки подтверждаются далее сопоставлением рассуждений Рагайака о ходе истории и ее сильных, ни перед чем не останавливающихся героях с мыслями Раскольниковца о Наполеоне, развитыми в той же исповеди. Наваянный «духом времени» — философией и идеологией конца прошлого — начала нашего века, с модой на Ницше, но, может быть, и «памятью» произведений Достоевского, руководящий принцип всех его поступков находит себе оправдание и формулировку в заключении, к которому его приводит знакомство с огромным количеством философских и

исторических трудов: «Посмей — и сумеешь, и будешь оправдан во всем».

Несомненно, что поведением Рагайака руководит самонаблюдение, даже самоодергивание. Но для него не характерен глубокий самоанализ, свойственный героям Достоевского, угрызения совести, доходящие до самоедства. Правда, после убийства Сергея ощущение усталости и мрака, трагические ноты напоминают страницы некоторых романов русского писателя; это ощущение усиливает ряд характерных деталей, вплоть до мимолетного появления образа страдающего ребенка, сразу же отсылающего к Достоевскому. Эти страницы, по тону близкие к исповеди, свидетельствуют о прояснении сознания героя, пробуждении у него совести. Но все это не приводит ни к искреннему раскаянию, ни к подлинной жажде возрождения. Следующий эпизод — увоз Маруси со свадьбы — вскрывает все те же черты нераскаянного эгоиста и сластолюбца. Голос автора, его убеждение в том, что нельзя играть с такими вещами, как любовь и вражда, страсть и ревность, жизнь и смерть, слышится и в сценах, построенных на сатире и гротеске (например, в описании пьяной пирушки в избушке Мариуки или в грубом цинизме сцены соблазнения Маруси). Наконец, прямое звучание голоса автора ощущается в развитии темы — и образа — литературы: фанфаронство Рагайака, хвастающего своим знанием Достоевского, выявляется сопоставлением с Илиадам — в диалоге (с вопросом Рагайака: «Ты так до сих пор и не прочел Достоевского?» и ответом Илиада: «Но ведь для этого нужно хорошо знать язык») и репликой этого последнего: «Будто для любви нужно знать Достоевского?») и в монологе героя: «Но ты сказал ей, что здесь поблизости есть человек, который читал Достоевского всего, всего (...) может быть, даже больше, чем она сама (...) который только и ждет, чтобы судьба свела со страниц Достоевского и привела к нему Авдотью Александровну...».

Поверхностное восприятие Рагайаком идеализируемой им литературы, цитирование «всуе» разоблачается здесь явно, подчеркнуто, обнаруживая истинный смысл других, справедливо подмеченных критиками, но ошибочно приписанных ими автору неточностей и «фанфаронского» нагромождения имен и заглавий.

Так происходит развенчание героя.

Но развенчание не означает сведения к общему результату. Не означает полной демистификации (см. Н. Манолеску³). Отсутствие психологической глубины или духовной высоты в характере героя не подразумевает структурной примитивности и однолинейности персонажа. Напротив, все это свидетельствует как раз о сложности нарисованного Михэеску типа. И открытости, незавершенности образа, богатстве его измерений.

Прежде всего, Рагайак показан как очень молодой румынский офицер-интеллигент. Продиктованное жизнью (см. признание самого писателя о прототипе героя) редкое для Румынии имя становится в романе глубоко суггестивным, как бы маркируя его латинские корни

³ *Manolescu N. Arca lui Noe. București, 1984. Vol. 1. P. 224—269.*

(ср. Рагайак — Растиньяк — Бальзак и пр.). Литературные корни героя определяются оставленным в подтексте знакомством с французской и, несомненно, английской литературой — его родство с бальзаковским «покорителем» и английским денди; внесенное в текст, воздействие русской литературы оправдывает «идеальную» координату его натуры. И все же герой остается интеллигентом в балканском, «фанариотском» варианте. Этот момент блестяще раскрыл Ал. Андриеску, описав героя Михэеску как социально-этнический тип: «Врожденный скептицизм и благоприобретенное легкомыслие спасают подобных людей, обладающих большим практическим умом, но не слишком глубоким интеллектом (...) от трагической развязки, обрекая их на жалкое прозябание. Привыкая жить настоящей минутой, они устремляются мечтой в будущее, которое отдалится по мере того, как растет их способность ждать (...) Их склонность к мечте — знак отчаяния, пассивный протест против безмятежного существования, добытого путем приспособленчества. Избавительница Русская не приходит к ним и не может прийти. В этом весь поэтический смысл романа».⁴

Но, как и Достоевский и его последователи в XX в., Михэеску не сводит содержание своего персонажа к социально-исторической или этнической координате. Типизируя прежде всего *индивидуальность*, Михэеску зачерпывает дальше вглубь, рисуя тип общечеловеческий, угадывая в основе социально-очерченного характера *архетип* или — совсем по Достоевскому — накладывая друг на друга черты *нескольких архетипов*.

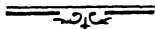
Широко распространенное в критике сравнение Рагайака с Дон Кихотом может быть оправдано одним из центральных мотивов романа: книжностью — и иллюзорностью — идеала героя. При этом интересно, что как раз современный характер персонажа, его отчужденность от подлинно человеческих ценностей, характерная для «героя» XX в., выявляется в сравнении с протагонистом великого романа Сервантеса, несущего такие недоступные Рагайаку черты, как доброта и человечность, определяющие — несмотря на явный комизм персонажа — его высокое благородство. В румынской критике сказано много интересного в пользу этой параллели. Есть, однако, и возражения, в частности — предложение заменить в ней Дон Кихота его alter ego Санчо Пансой. На наш взгляд, плодотворнее было бы привлечь другую пару архетипов, сблизив Рагайака не с Дон Кихотом, а с Дон Жуаном. В пользу этого говорят, кажется, и его преданность наслаждениям, и его поразительная свобода в отношениях с женщинами, и, наконец, его «латинизм», столь далекий от карамазовщины и столь красноречиво говорящий о донжуанстве — но не в его классической и не в романтической даже, гофмановско-пушкинской, а в современной ипостаси, определяющей разрыв и контраст двух основных сторон натуры героя: донжуанскую одержимость сексом и донкихотскую мечту об идеале.

Эта мечта о *другом* — тяга к Русской — тем более странна и прекрасна, что она возникает в романе, написанном в начале 1930-х гг.,

⁴ *Andriescu Al.* Postfata la : Gib I. Mihăiescu. Rusoica. București, 1990. P. 299—300.

в мире недоверия и вражды, в условиях нарастающей ксенофобии и страха. Сила выражения этой мечты достигается слиянием голосов героя и автора — энергией и глубиной воспроизведения мифологического хронотопа, возвеличением гуманизма русской литературы, наконец, сквозным звучанием целого ряда ключевых символических образов и мотивов романа.

Таков прежде всего мотив смеха. Возникая в завязке романа, где он вспыхивает как очищающая сила, сметающая препоны политических, расовых, социальных различий, противопоставляющих и разделяющих людей, смех как бы завершает кольцо его композиции, снова звуча в концовке эпизода о русской перебежнице — как издевка уходящей по льду Вали над слабостью Илиада, не способного перешагнуть, ради чаемого чувства, через покорность и страх. Символические образы-мотивы *страха* и *смеха* оказываются, таким образом, важнейшими составляющими поэтики романа, оттеняющими идеальные устремления героя, утверждающими его утопическую тягу к *другому* и, в конечном счете, выполняющими ту же функцию, которая лежала и в основе художественных поисков Достоевского, обнаруживающими *человека в человеке*.



А. Ю. БАЛАКИН

ДОСТОЕВСКИЙ — УЧАСТНИК СБОРНИКА «СКЛАДЧИНА» (Дополнения к т. 29₁ «Полного собрания сочинений» Ф. М. Достоевского)

Вопрос об участии Достоевского в сборнике «Складчина» достаточно подробно освещен как в комментариях к Полному собранию сочинений (21, 469—473), так и в «Летописи» жизни и творчества писателя. Известно, что 15 и 19 декабря 1873 г. он принимал участие в организационном собрании будущих участников сборника и поставил подпись под решением о его издании (30₂, 34—35); сохранились также его письма к И. А. Гончарову как одному из редакторов «Складчины» по поводу предназначавшегося для сборника очерка «Маленькие картинки. (В дороге)» и официальное письмо о председателю Комитета по изданию «Складчины» А. А. Краевскому.

Однако составителям комментария и «Летописи» остались неизвестны связанные со «Складчиной» документы, частично опубликованные в журнале «Русская старина» в 1875 г. и затем отложившиеся в его редакционном архиве:¹ отчет Комитета по изданию сборника, протокол общего собрания его участников, состоявшегося 23 марта 1874 г., и протоколы заседаний Комиссии по приему и рассылке «Складчины». Эти документы дают несколько дополнительных сведений для биографии Достоевского.

Отчет редакционной комиссии «Складчины» был написан в основном И. А. Гончаровым² и затем исправлен Н. А. Некрасовым, П. А. Ефремовым и А. А. Краевским.³ Под окончательным текстом отчета стоят подписи Гончарова, Некрасова, Краевского, Ефремова, а также А. В. Никитенко и В. П. Мещерского. 23 марта 1874 г. состоялось собрание участников «Складчины», на котором этот отчет был

¹ Русская старина. 1875. Т. 12, № 4. Приложение.

² См. его письмо к П. А. Ефремову от 19 марта 1874 (ОР ИРЛИ, ф. 357, оп. 4, ед. хр. 18, л. 13—14 об.)

³ См.: Лит. наследство. М., 1949. Т. 51/52. С. 265.

зачитан А. А. Краевским, а после его обнаружения участниками собрания был составлен специальный протокол. Как сообщает «Летопись», «об участии Достоевского в этом собрании сведений нет»,⁴ однако опубликованный в «Русской старине» под заглавием «Складчина русских писателей в пользу крестьян, пострадавших от неурожая в 1874 г.» общий отчет об издании и распространении сборника среди присутствовавших на заседании лиц упоминает и Достоевского. Подпись Достоевского стоит и под резолюцией, написанной рукой В. П. Гаевского:

«1874 года, марта 23, мы, нижеподписавшиеся, участники в литературном сборнике „Складчина“, выслушав отчет редакционного комитета по изданию сборника, избрали для расчетов по изданию, хранения и продажи сборника и для доставления по назначению выручаемых от продажи сумм, М. И. Семевского, Н. В. Гербеля и Н. С. Курочкина, и предоставили им воспользоваться услугами тех книгопродавцев, которые предложат их безвозмездно, а в случае надобности, уступать до 20%; о количестве же вырученных сумм сообщать ежемесячно сведения в газетах.

В. Гаевский	М. Семевский	Н. Курочкин
А. Краевский	Ф. Достоевский	М. Салтыков
А. Майков	Князь В. Мещерский	В. Курочкин
И. Гончаров	Н. Некрасов	В. Лесевич
Я. Грот	А. Градовский	Я. Полонский
Гр. В. Соллогуб	Николай Гербель	М. Стасюлевич». ⁵
Горбунов	А. Никитенко	

Резолюция эта была опубликована в «Русской старине», однако при публикации имена подписавшихся были сняты и заменены фразой: «(Следуют подписи присутствовавших лиц)».⁶

Имя Достоевского встречается и в протоколах заседаний Комиссии по рассылке «Складчины». Еще до выхода сборника «Комитет признал возможным допустить подписку по изготовленным кн. Мещерским книжкам, которые, в числе 39 (по 50 билетов в каждой), были розданы им и членами Комитета в Петербурге и разосланы известным Комитету лицам...».⁷ Такую книжку получил и Достоевский. В указанных документах упоминается о двух его письмах, связанных с этим. Так, в протоколе заседания 29 марта 1874 г. четвертым пунктом стоит: «...Ф. М. Достоевский письменно уведомил, что подписная Книжка № 7 взята им лишь на память и что он, принимая ее, заявлял кн. Мещерскому, что за неимением времени не будет собирать подписчиков. {...} *Постанов(или)*: {...} сообщение Ф. М. Достоевского принять к сведению» (л. 14 об.). На заседании, которое состоялось 2 апреля, было «доложено письмо Ф. М. Достоевского и предъявлена присланная при нем подписная книжка за № 7, без отрезанных в ней билетов. *Постанов(или)*. Принять к сведению» (л. 18 об.).

Материалы, связанные со «Складчиной», хранятся в различных

⁴ Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1994. Т. 2. С. 468.

⁵ ОР ИРЛИ, ф. 265, оп. 8, ед. хр. 10, л. 5.

⁶ Русская старина. 1875. Т. 12, № 4 Приложение. С. 6.

⁷ Там же. С. 3. Список лиц, кому были розданы книжки, см. там же. С. 7.

архивах и далеко не все детально изучены. Возможно, фронтальный их просмотр позволит найти указанные письма Достоевского и тем самым пополнить его эпистолярное наследие.

В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ДОСТОЕВСКОГО

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЛЕТОПИСЬ»

Т. 18. С. 13. *Всё, всё, какая ни есть внутри дрянь, как говорит Гоголь, всё летит с языка в дружеское сердце.*

В комментарии академического Полного собрания в связи с приведенной фразой дана отсылка к «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1847). «Гоголь, — сказано там, — пояснял, что, желая избавиться от „дурных качеств“ своей природы, начал „передавать“ их своим героям: „Я стал наделять своих героев, — писал он, — сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью” (Гоголь, т. VIII, стр. 294)» (18, 222). Между тем Достоевский в данном случае цитирует на память, и потому не вполне точно, не «Выбранные места из переписки с друзьями», а «Тяжбу» Гоголя (напечатана в изд.: Сочинения Николая Гоголя. СПб., 1842. Т. 4, раздел «Драматические отрывки и отдельные сцены»). Ср.: «Пролетов (в сторону). У этого уездного медведя, как видно, нет совсем обычая держать язык за зубами. Вся дрянь, какая ни есть на душе, — у него на языке» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 5. С. 111). «Этот уездный медведь» у Достоевского отзывается в ближайших к комментируемой фразе: «Обманут ли этот господин в жизни, обманут ли любовницей, проигрался ли в карты, немедленно, как медведь, ломится он, непрощеный, в дружескую душу и изливает в нее без удержу все свои пустяки...». Достоевский упоминает «Тяжбу» в письме к брату от 16 ноября 1845 г., говоря о своем «Романе в девяти письмах», который на чтениях у Тургенева «произвел фурор». «Напечатан он будет в 1-м номере „Зубоскала“. Я тебе пришлю книгу к 1-му декабря, и вот ты сам увидишь, хуже ли это, нап(ри)мер, „Тяжбы“ Гоголя?» (28₁, 116). «Роман в девяти письмах» впервые был опубликован в «Современнике» за 1847 г. (№ 1. Отд. IV). Некоторые мотивы гоголевской «Тяжбы» прямо и косвенно звучат в романе «Униженные и оскорбленные» (1861). См.: 3, 240 и 536 (коммент.), а также: Ветловская В. Мир «Униженных и оскорбленных» // Достоевский Ф. Униженные и оскорбленные. Л., 1981. С. 11—12.

Пассажа о человеке с «добрым сердцем», в который включена гоголевская цитата, соотносится с аналогичными рассуждениями Н. А. Некрасова в одной из его рецензий 1847 г. и В. Г. Белинского в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Эти переключки отмечены в издании: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1990. Т. 11, кн. 2. С. 306.

С. 14. *Куда это девались старинные злодеи старинных мелодрам и романов, господа? Как это было приятно, когда они жили на свете! И потому приятно, что сейчас, тут же под боком, был самый добродетельный человек, который, наконец, защищал невинность и наказывал зло. Этот злодей {...} так и рождался злодеем {...} Он был еще злодеем в чреве матери; мало того: предки его, вероятно предчувствуя его появление в мир, с намерением избирали фамилию, совершенно соответственную социальному положению будущего их потомка. И уж по одной фамилии вы слышали, что этот человек ходит с ножом и режет людей {...} А теперь Бог знает об чем говорят сочинители. Теперь, вдруг, как-то так выходит, что самый добродетельный человек, да еще какой, самый неспособный к злодейству, вдруг выходит совершенным злодеем, да еще сам не замечая того.*

Это рассуждение, помимо указанных в комментарии академического издания конкретных переключек, соотносится со словами Белинского в его «Вступлении» к «Физиологии Петербурга» (1845): «Не лучше этих так называемых „исторических” романов и так называемые нравоописательные романы: не знаем, что в них есть, но знаем, что в них нет нравов русского общества {...} В них нет ни сатиры, ни нравов, потому что нет взгляда на вещи, нет идеи, нет знания русского общества, а есть только мелочный сатиризм, школьное критиканство {...} В них фигурируют и рисуются герои добродетели и герои злодейства, которых имена напоминают собою пословицу: по шерсти собаке и кличка и которые заранее дают знать читателю, с кем предстоит ему иметь дело; но в них нет людей, нет характеров, которые, в своей простоте и действительности, иногда бывают гораздо лучше всевозможных бумажных героев добродетелей, а иногда, от доброты сердца и без всякой злобы, делают больше зла, чем все на свете неестественные изверги порока» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 376).

С. 27. *Другие говорили, что ведь есть же и без того добродетель, что она существует на свете, что существование ее уже подробно изложено и неоспоримо доказано во многих нравственных и назидательных сочинениях {...} следственно, зачем же об ней беспокоиться, искать ее и только напрасно употреблять ее священное имя всуе.*

Заключительные слова восходят к гоголевской «Шинели» (1842): «Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его прозносится решительно всуе» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 141).

«РЯД СТАТЕЙ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»

Т. 18. С. 48. *Ну что бы, например, могли сказать они человеку, приехавшему Бог знает откуда и который бы им вдруг объявил, что они отстали, что свет уже теперь на востоке...*

Заключительная фраза, которую и позднее в различных вариантах использует в своих произведениях Достоевский, восходит к латинской поговорке *ex oriente lux* (с востока свет). Христианская традиция связывает с этим выражением особый смысл. Восток в Священном Писании представляется «страною света, символом Царствия Христа, который называется *Востоком свыше*, тогда как запад является синонимом царства тьмы и мрака, царства сатаны» (Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четых-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1906. Кн. 7. Март. С. 537).

«ВСТУПЛЕНИЕ (К АЛЬМАНАХУ «1 АПРЕЛЯ»)»

Т. 18. С. 108. Конечно, спора нет, само ее заглавие невольно как-то заводит на разные дурные, неблагоприятные толки и клеветы; сами мы не раз об этом думали, да делать было нечего, такие обстоятельства встретились, что нельзя было дать другого имени.

Реминисценция из гоголевской «Шинели» (1842): «Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и высканнным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени...» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 142).

«ЖУРНАЛЬНАЯ ЗАМЕТКА О НОВЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОРГАНАХ И О НОВЫХ ТЕОРИЯХ»

Т. 20. С. 59. Издатели новых органов настойчиво заявляли о своем появлении к 1-му января 63 года и уверяли, что им что-то надо и даже необходимо сказать (...) Очевидно, одни из них чувствовали, что недоговорено какое-то слово и его надо договорить во что бы ни стало. Другие (из прежних деятелей) настойчиво хотели продолжать прерванное обстоятельствами. Третьи стремились явиться, так сказать, как плющ на развалинах, как новая жизнь на старом разоренном пепелище (...) и, кажется, были уверены, что пришло-таки наконец время и ихнему слову, что кончилось *l'abomination de la désolation*; что пора русскому миру услышать мужей трезвых, солидных, положительных, так сказать, практически понимающих глубину вещей...

Французская фраза «*l'abomination de la désolation*» в подстрочном примечании к академическому изданию переведена так: «распространение опустошения». На самом деле фраза «*l'abomination de la désolation*» на русском языке выражается словами «мерзость запустения» и требует комментария. Это цитата из Евангелия от Матфея, восходящая к словам пророка Даниила и напоминающая слова Христа о последних днях в судьбах мира: «*Quand donc vous verrez dans le lieu saint l'abomination qui cause la désolation (...)* Alors que ceux qui *seront* dans la judée senfuient aux montagnes...». В русском переводе: «Итак, когда увидите мерзость запустения (...) стоящую на святом месте (...) тогда

находящиеся в Иудее да бегут в горы...» и т. д. (Мф. 24:15—16). Французская фраза вместо русской служит способом иронической характеристики и компрометации этих «третьих» органов печати вместе с «ихним словом».

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Т. 6. С. 193. — *Извините, что такими пустяками беспокоил (...)* вещи мои стоят всего пять рублей, но они мне особенно дороги (...)

— *То-то ты так вспорхнулся вчера, когда я Зосимову сболтнул, что Порфирий закладчиков опрашивает!* — *ввернул Разумихин (...)*

Это уже было невыносимо. Раскольников не вытерпел (...) Тотчас же и опомнился.

— *Ты, брат, кажется надо мной подсмеиваешься?* — *обратился он к нему, с ловко выделанным раздражением. — Я согласен, что, может быть, уже слишком забочусь об этойкой дряни, на твои глаза; но нельзя же считать меня за это ни эгоистом, ни жадным, и, на мои глаза, эти две ничтожные вещицы могут быть вовсе не дрянь.*

Этот разговор отсылает к диалогу между Маниловым и Чичиковым в «Мертвых душах» (1842): «Неужели вы полагаете, что я стану брать деньги за души, которые в некотором роде окончили свое существование?». Обрадованный Чичиков «наговорил тут же столько благодарностей, что тот (Манилов. — В. В.) смешался (...) и наконец уже выразился, что это сущее ничего (...) умершие души в некотором роде совершенная дрянь.

— *Очень не дрянь, —* сказал Чичиков, пожав ему руку. Здесь был испущен очень глубокий вздох. Казалось, он был настроен к сердечным излияниям; не без чувства и выражения произнес он наконец следующие слова:

— *Если б вы знали, какую услугу оказали сей, по-видимому, дрянью человеку без племени и роду! Да и действительно, чего не потерпел я? как барка какая-нибудь среди свирепых волн... Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что соблюдал правду, что был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной и сироте горемыке!.. — Тут даже он отер платком выкатившуюся слезу!» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 36—37). Отсылка к Гоголю в данном случае многозначна. В частности, благодаря ей подчеркнута мысль, что вещи и «вещицы» для героя важнее загубленных им душ. Из дальнейшего разговора выясняется, что для Раскольникова «дрянь» не столько мертвые, сколько живые души. Именно поэтому они и оказываются мертвыми (совершенное героем преступление).*

С. 372. *...adieu, mon plaisir, до радостного свидания!*

Слова Свидригайлова при прощании с Раскольниковым напоминают эпитафию Н. М. Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра!» (1792). Ср. двусмысленно звучащие мотивы того же разговора героев:

« — Ну так и оставим меня в покое, — нахмурившись, пробормотал Раскольников.

— Хорошо, оставим вас в покое» (6, 357).

Эпитафия Карамзина не раз обыгрывается в произведениях Достоевского. См.: 8, 411; 21, 45. В свое время она была выбрана Михаилом и Федором Достоевскими для надписи на надгробии их покойной матери — Марии Федоровны Достоевской (урожд. Нечаевой). См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского (1821—1881): В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 36.

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» за 1876 г.

Февраль, гл. II, § II. Нечто об адвокатах вообще. Мои наивные и необразованные предположения. Нечто о талантах вообще и в особенности.

Т. 22. С. 52. *Вот человек совершил преступление, а законов не знает; он готов сознаться, но является адвокат и доказывает ему, что он не только прав, но и свят.*

Затем в другой раз тоже об адвокатах:

Октябрь, гл. II, § IV. О том же.

Т. 23. С. 159. *В самом деле, они (...) запросили сколь возможно больше, чтоб добиться наибольшего minimum'a: «не только правы — святы!».*

Заключение комментируемых фраз восходит к мотивам басни Крылова «Мор зверей» (1809):

За Львом Медведь, и Тигр, и Волки в свой черед
Во весь народ
Поведали свои смиренно погрешенья;
Но их безбожных самых дел
Никто и шевелить не смел.
И все, кто были тут богаты
Иль когтем, иль зубком, те вышли вон
Со всех сторон
Не только правы, чуть не святы.

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» за 1876 г. Подготовительные материалы

Февраль, гл. I—II.

Т. 22. С. 153. — *Порча будет, но валы только лизут могучего пятки. И далее с. 155: — Валы только лизут.*

Цитата (в первом варианте не вполне точная) из первой строфы знаменитого стихотворения В. Г. Бенедиктова «Утес» (1835):

Отсюда объятый равниною моря,
Утес гордо высится, — мрачен, суров,
Незыблем стоит он, в могуществе спора

С приборами волн и с напором веков.
Валы только лижут могучего пята,
От времени только бразды вдоль чела,
Мох серый ползет на широкие скаты,
Седая вершина — престол для орла...

(*Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 54. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.)). Опубликовано впервые в изд. «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (СПб., 1835), это произведение вызвало разноречивые, иногда восторженные, отклики и вместе с сонетом «Цветок» в свое время «послужило поводом для С. П. Шевырева провозгласить стихи Бенедиктова „поэзией мысли”» (см.: *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. С. 722—723 (коммент.)). Определение Шевырева в свою очередь дало повод для многочисленных иронических реплик В. Г. Белинского. Солидарность с Белинским в оценке поэзии Бенедиктова заявлена молодым Достоевским в «Бедных людях» (1846). Но комментируемая запись 1876 г. с цитатой из Бенедиктова идет в самом серьезном контексте.

Заметим кстати, что помимо отсылок к Некрасову, варьирующему мотивы стихотворения Бенедиктова (это указано в комментарии к новейшему изданию), следует назвать также В. А. Жуковского («Русскому великану», 1848) и Ф. И. Тютчева («Море и утес», 1848—1851).

⟨ЗАПИСНАЯ ТЕТРАДЬ 1876—1877 гг.⟩

Т. 24. С. 211. *Государству надо понять, что дети принадлежат не одним отцам. Проповедовать мысль о взаимных тяготах.* И далее с. 211—212: *Будь свободен, но неси тяготы всех.*

Достоевский имеет в виду слова апостола Павла: «Друг друга тяготы носите, и тако исполните закон Христов» (Гал. 6:2).

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» за 1877 г.

Декабрь, гл. I, § VI. *Враг ли я детей? О том, что значит иногда слово «счастливая».*

(Рассуждение о том, что все больны, даже те, которые думают, что они здоровы.)

Т. 26. С. 107. *Ну вот на таких-то мне и случалось много раз указывать моим читателям и даже, может быть, доказать, что эти здоровяки далеко не так здоровы, как думают, а, напротив, очень больны, и что им надо идти лечиться.*

«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

Т. 14. С. 197. *Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными как за больными в больницах...*

Авва Исаяя (отшельник) говорил: «Все мы находимся в земной жизни, как бы в больнице. Один недугует глазами, другой рукою, иной горлом, иной имеет глубокие раны...» и т. д. (Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). 3-е изд. Ч. 1. Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. СПб., 1891. С. 123). Авва Исаяя, как и Достоевский, имеет в виду недуги в прямом и переносном смысле.

Мысль о том, что люди, пораженные грехом, больны, нередко встречается в святоотеческой литературе. Об осторожности, с которой следует врачевать духовные недуги, свидетельствует рассказ об игумене, старце Антонии Оптинском (1795—1865): «Сердце его всегда принимало самое теплое участие в скорбях ближнего, а потому он особенно любил утешать приходящих к нему. Он не отчаивался ни в чьем исправлении и умел воздвигать людей нерадивых и малодушных (...) В советах же и наставлениях своих был крайне осторожен и указывал на слова св. Исаака Сирина, что надо с людьми обходиться, как с больными, и успокаивать их наиболее, а не обличать; ибо это больше их расстроивает, нежели приносит им пользы. „Больному, — говорил старец, — надо говорить: не хочешь ли тебе какой похлебки, или чего другого? а не следует говорить так: я тебе дам такую микстуру, что глаза выпучишь”. Незаметно и нечувствительно привлекал о. Антоний всех к сознанию душевных своих немощей» (Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков (с портретами). Август. Изд. Введенской Оптиной пустыни, 1994. С. 186—187).

Т. 14. С. 71. *Не здесь твое место пока. Благословляю тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать (...) Всё должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет.*

Ср.: «Сказали старцы: Если увидишь юношу, последующего своей воле и восходящего на небо, то возьми его за ногу и низвергни на землю, потому что такое восхождение на небо пагубно для него» (Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). 3-е изд. Ч. 1. Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. СПб., 1891. С. 363).

С. 300. *«Знать, суд-то Божий не то, что человеческий!» — слышал вдруг отец Паисий.*

Ср. рассказ о смерти аввы Агафона: «Братия толкнули его, сказав: авва! где ты? Он отвечал: предстою суду Божию. Братия сказали ему: отец! неужели и ты боишься? Он отвечал: хотя я старался всеусильно исполнять заповеди Божии, но я человек, — и не знаю, угодны ли дела мои Богу. Братия сказали: неужели ты не уверен, что дела твои благоугодны Богу? Старец сказал: невозможно удостовериться мне в этом прежде, нежели предстану Богу: потому что иной суд Божий и иной — человеческий» (Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). 3-е изд. Ч. 1. Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. СПб., 1891. С. 49. А также: Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных Отцов. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 33. Ср. также слова св. Феодора Студита:

«Если люди не сплетают похвал кончающимся в этом образе жизни (монашеском. — В. В.), чрез это нисколько не умаляется слава их; потому что не как человек смотрит, так и Бог. Но ин суд Божий, и ин человеческий...» (Добролюбие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 4. С. 622). Разница между человеческим судом и Божиим постигается, как ясно, не здесь, на земле, а только перед престолом Бога, поэтому любые земные догадки (в том или другом направлении) остаются судом вполне человеческим.

С. 370. ...*тройка летела, «пожирая пространство»*... Ср.: «А в это время м-р Пиквик и Сэм Уэллер, сидя на крыше пассажирской кареты, с каждой минутой поглощали пространство...» («Посмертные записки Пиквикского клуба», 1837) (см.: Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1957. Т. 2. С. 261).

Об отношении Достоевского к творчеству Диккенса и отражении в произведениях русского писателя некоторых мотивов английского романиста см., например: *Катарский И. М.* Достоевский и Диккенс (1860—1870-е годы) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 277—284 (публикация Ю. Д. Левина). Здесь же (с. 280) напоминает факт, отмеченный А. Г. Достоевской: «...мы в это время (речь идет о последних днях жизни Достоевского. — В. В.) сходили на полчаса к Кашпиревой и воротясь сели обедать. За обедом все время говорили о Пиквикс(ком) клубе, вспоминали все подробности, рассказывали ему, а затем я спросила, кто же был этот актер. Мистер Джингль, сказал Фед(ор) Мих(айлович)» (*Достоевская А. Г.* Записная книжка 1881 года // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 280).

Т. 15. С. 80. — *Шут! А искушал ты когда-нибудь вот таких-то, вот что акриды-то едят, да по семнадцати лет в голой пустыне молятся, мохом обросли?*

— *Голубчик мой, только это и делал. Весь мир и миры забудешь, а к одному такому прилепишься, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия — у нас ведь своя арифметика. Победа-то драгоценна!*

Достоевский опирается в данном случае на соответствующие повествования святых отцов. Например: «Сказывал о себе один из Фиваидских старцев, что он — сын жреца идольского. Быв дитятею, он сживал в храме и видел отца своего, приносящего жертвы идолам. Однажды (...) сын вошел тайно в храм и увидел там сатану. Сатана сидел на троне; многочисленное воинство предстояло ему. И вот! приходит один из князей его, поклоняется ему. Сатана спросил его: откуда ты? Князь отвечал: я был в такой-то стране, возбудил там войну и большое смятение, произвел кровопролитие и пришел возвестить тебе. Сатана спросил: во сколько времени сделал ты это? Он отвечал: в тридцать дней. Сатана велел бить его бичами, сказав: только-то сделал ты в такое продолжительное время! — И вот! другой пришел и поклонился ему. Сатана спросил: откуда ты? Демон отвечал: я был в море, воздвиг бурю, потопил корабли, умертвил множество людей и

пришел возвестить тебе. Сатана спросил: во сколько времени сделал ты это? Он отвечал: в двадцать дней. Сатана повелел и этого бить бичами, сказав: почему ты в столько дней сделал так мало? — И третий пришел и поклонился ему. И этому он сказал: ты откуда? Демон отвечал: я был в таком-то городе; там праздновалась свадьба: я возбудил ссоры и произвел большое кровопролитие; сверх того убил самого жениха и пришел возвестить тебе. Сатана спросил: во сколько дней ты сделал это? Демон отвечал: в десять. Сатана повелел и этого <...> бить бичами. И еще один демон пришел поклониться ему. Сатана спросил: откуда? Демон отвечал: из пустыни. Исполнилось сорок лет, как там борюсь с одним из монахов и едва одержал над ним победу <...> Сатана, услышав это, встал с трона, начал целовать демона, — сняв царский венец, который был на главе его, возложил на голову демона и посадил его возле себя на престоле, сказав: ты совершил великое и славное дело» (Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). М., 1992. Ч. 2. С. 446—447). Или: «Некоторый брат шел по пустыне. День склонялся уже к вечеру. На дороге случилась пещера; брат вошел в нее, чтоб провести ночь. По обычаю он занялся псалмопением; наступила полночь. По окончании бдения он присел, чтоб дать отдых телу: внезапно он начал видеть бесчисленные полки демонов, которые отсюда стекались в пещеру: густыми толпами шли они, одни впереди своего князя, другие сзади его. Князь был и выше всех ростом и страшнее взором. Он сел на возвышеннейшем троне и начал подвергать строгому рассмотрению дела каждого из демонов; повелевал изгонять с великим бесчестием от лица своего тех, которые не возмogli обольстить своих противников; называл их нерадивыми, упрекая с страшною яростию за то, что они растратили и продолжительное время и труд бесполезно. Напротив того, тех, которые успели обольстить порученных им человек, он превозносил величайшими похвалами, как храбрейших ратоборцев, служащих образом для всех, — и вторили все демоны князю общим восторгом и восклицаниями. Между прочими духами пришел в великом веселии некоторый злейший дух, возвещая с великим торжеством, называя монаха, коротко известного всем, и уверяя, что он его поверг эту ночь в блудное падение, боровшись с ним постоянно в течение пятнадцати лет. Собрание, выслушав эту весть, предалось необузданной радости, а князь превознес демона величайшими похвалами» (Там же. С. 502).

С. 81. *Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. А также ранее в «Бесах» (о Степане Трофимовиче Верховенском. Т. 10. С. 11): И вот теперь, уже с опаленными крыльями, он, естественно, вспомнил о предложении, которое еще и прежде колебало его решение.*

Ср. в переводе Пушкина отрывок из драмы В. Гюго «Кромвель» (1827) (слова одного из героев, обращенные к Мильтону, автору «Потерянного рая»): «Пусть Аминта и Тирсис гуляют у вас по лугам; пусть она ведет за собою барашка на голубой ленточке. Но Ева, Адам,

ад, огненное озеро! Сатана голый, с опаленными крыльями! Другое дело: кабы вы его прикрыли шегольским платьем...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 140. Статья Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»», включившая переведенный Пушкиным отрывок, была впервые опубликована в «Современнике» за 1837 г., кн. 5).

Ю. Д. ЛЕВИН

«ДВОЙНОЕ ВРЕМЯ» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(К проблеме художественного времени)

Одной из сложнейших проблем в создании сюжетной художественной литературы является проблема единства временного потока в произведении с несколькими сюжетными линиями. Как указал Д. С. Лихачев, сознание этого единства «приходит в фольклоре и литературе не сразу. События разных сюжетов в фольклоре и на начальных этапах развития литературы могут совершаться каждое в своем ряду времени, независимо от другого».¹ В этой связи можно упомянуть, например, английскую средневековую и возрожденческую драматургию, где встречается примитивная форма «двойного времени», когда две или более синхронно начавшиеся и завершающиеся сюжетные линии требуют разных отрезков времени для своего развития.² В дальнейшем подобные временные несообразности выявлялись как художественное несовершенство и даже осмеивались.³

На определенном этапе литературного развития, «когда сознание единства времени начинает преобладать (...) различия во времени различных сюжетов начинают восприниматься как нечто сверхъестественное, чудесное».⁴ Более того, на этом этапе события различной временной протяженности, видимо, уже специально сводились вместе для демонстрации чуда. Так, например, в итальянской новелле начала XIV в. «Фридрих Второй и маги» волшебники заставляют некоего рыцаря прожить целую жизнь, полную событий, за краткий миг, в течение которого император Фридрих не успевает вымыть руки.⁵

Подобное чудесное совмещение разных отрезков времени встречается и в переводной древнерусской литературе. Сошлемся хотя бы на апокриф греческого происхождения «Повесть о пленении Иерусалима»

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 217.

² Подробно об этом в кн.: Buland M. The presentation of time in the Elizabethan drama. New York, 1912.

³ См.: Левин Ю. Д. О композиции комедии Бомонта и Флетчера «Рыцарь Горящего Песка» // Philologica: Исследования по языку и литературе. Памяти акад. В. М. Жирмунского. Л., 1973. С. 297—298.

⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 217.

⁵ См.: Новеллы итальянского Возрождения. М., 1912. Ч. 1. С. 40—41.

(XII в.).⁶ В ней юноша Авимелех, ушедший из Иерусалима, засыпает под деревом и, проснувшись, решает, что он «в сласть посьпах мало». Он обнаруживает, что собранные им ранее смоквы еще свежи и с них капает сок («обрете от смъкъвъ млеко каплюще»). Между тем Иерусалим от ухода до возвращения Авимелеха просуществовал 66 (по другим версиям — 70) лет, подвергся вавилонскому пленению и пережил другие драматические события. Правда, в тексте апокрифа говорится, что сам Авимелех «спя 60 и 6 лет», но нам это представляется поздним добавлением: переписчик заменил «менее правдоподобное» на «более правдоподобное». Весь смысл заключался в том, что Авимелех спал недолго; недаром он совсем не изменился, не постарел, в отличие от жителей Иерусалима. И доказательством кратковременности сна служили смоквы; иначе их художественная функция утрачивается.

По-видимому, наиболее ярким примером чудесного совмещения разных по длительности событий может служить мусульманское предание о ночном путешествии и вознесении на небо основателя ислама Мухаммеда (Магомета). Согласно этому преданию, которое традиция связывает с первым стихом 17-й суры (главы) Корана,⁷ в 621 г. однажды ночью Мухаммед, разбуженный архангелом Гавриилом, совершил на волшебном коне Аль-Борак путешествие из Мексики в Иерусалим, а затем поднялся по лестнице Иакова, прошел и обозрел все семь небес, имел семьдесят тысяч бесед с Богом и вернулся обратно прежде, чем успела вытечь вода из кувшина, опрокинутого им при уходе из дома.⁸

Предание это, послужившее темой многочисленных поэтических обработок,⁹ стало в дальнейшем, в XVII—XVIII вв., известно и за пределами мусульманского Востока. То, что средневековое сознание считало чудом, в рационалистическом европейском мышлении превратилось в притчу, которой можно было иллюстрировать некое рациональное умозаключение. Именно так поступил английский писатель Джозеф Аддисон, который в одном из выпусков сатирико-нравоучительного журнала «Зритель» («The Spectator». 1711. June 18. N 94), посвященном рассуждению об относительности представлений человека о времени, приводил суждения Дж. Локка и Н. Мальбранша об этом, после чего замечал: «Известное место в Алькоране написано так, словно Магомет имел те же понятия, о каких мы говорим здесь».¹⁰ И

⁶ Тихомиров Н. С. Апокрифические сказания // Сб. Отд-ния русского языка и словесности АН СПб., 1894. Т. 58, № 4. С. 15—24. См. также: Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 145—146.

⁷ «Хвала тому, кто перенес ночью Своего раба из мечети неприкосновенной в мечеть отдаленнейшую, вокруг которой Мы благословили, чтобы показать ему из наших знамений» (Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 220, 557).

⁸ Мюллер А. История Ислама с основания до новейших времен. СПб., 1895. Т. 1. С. 95—96; см. также: The Life of Muhammad / A translation of Ishaq's «Sirat Rasul Allah». London; New York, 1955. P. 181—187.

⁹ См.: Крымский А. Источники для истории Мохаммеда и литература о нем. М., 1902. С. 93.

¹⁰ The Spectator. 8th ed. London, 1726. Vol. 2. P. 49. Дж. Аддисон ошибался: в Коране нет такого рассказа.

далее следовал рассказ о ночном путешествии и восхождении на небо, к которому автор добавлял еще турецкую сказку, «близкую к обсуждаемой теме». Некий маг уговорил египетского султана, сомневавшегося в истинности предания о Магомете, опустить голову в водоем. Сделав это, султан обнаружил, что находится на незнакомом берегу. Он пустился в странствия, пережил множество приключений, разбогател, женился, имел семь сыновей и семь дочерей, затем разорился и впал в нищету. Однажды, совершая омовение, он окунулся в море и, вынув голову из воды, увидел что стоит около водоема рядом с волшебником, и все, что с ним произошло, «было лишь сном и обманом чувств».¹¹

Мы остановились на «Зрителе» № 94, потому что, видимо, из него предание о Магомете узнал юноша М. Лермонтов, который контаминировал два сюжета. В первой сцене его «романтической драмы» «Станный человек» (1831) Дмитрий Белинский, друг протагониста Владимира Арбенина, говорит ему: «Магомет сказал, что он опустил голову в воду и вынул, и в это время 14-тью годами состарился; так и ты в короткое время ужасно переменялся».¹² Здесь не только Магомету приписаны события турецкой сказки, но и 14 детей султана превратились в 14 лет жизни. Подобный пример аберрации памяти у Лермонтова в эти годы встречается в известном его письме к М. А. Шан-Гирей, где, пересказывая шекспировского «Гамлета» (д. III, сц. 2), он заменил Полония Розенкранцем и Гилденстерном, спутал последовательность диалогов, произвольно передавая реплики действующих лиц.¹³

В реплике о Магомете из лермонтовской драмы то, что некогда считалось чудом, стало эффектным художественным образом для сравнения. Но важнее, пожалуй, другое: Лермонтов переосмыслил притчу из «Зрителя».¹⁴ Там султан, вынув голову из воды, вернулся к прежнему состоянию, хотя успел за мгновение пережить другую жизнь. У Лермонтова и его герой, и Магомет за краткий срок постарели на много лет, ибо возраст определяется не числом прожитых лет, а интенсивностью внутренней жизни, — представление весьма существенное для мировоззрения русского поэта.

Во второй половине XIX в. притча о Магомете вновь возникает в русской литературе — у Достоевского, писателя, для которого осмысление художественного времени являлось одной из наиболее существенных сторон его творчества, и сама проблема времени была весьма важной в его мировоззрении. Сведения о пророке он, возможно, почерпнул из популярного в свое время сочинения американского

¹¹ Ibid. P. 51.

¹² Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 211.

¹³ См.: Там же. Т. 6. С. 407—408, 698; Шекспир и русская культура. М., Л., 1965 С. 242.

¹⁴ Неизвестно, каким образом Лермонтов познакомился со «Зрителем» № 94. Помимо английского оригинала, а также немецкого и особенно французского переводов, которые имели хождение в России, существовали и русские переводы: О препровождении времени и распространении своих познаний // Зеркало света. СПб., 1786. Ч. 1, № 11. С. 240—246; О препровождении времени // Цветник, или Собрание рассуждений... / Изд П. Б[огдановича] СПб., 1788. С. 17—33. Ближайший по времени русский перевод (Н. Р. О препровождении времени // Дамский журнал. 1832. Ч. 39, № 33. С. 86—90) вышел в свет уже после написания «Странного человека».

писателя Уошингтона Ирвинга «Магомет и его последователи» («Mahomet and his successors», 1850), которое было переведено на русский язык¹⁵ и неоднократно переиздавалось. Подверженный припадкам падучей болезни, писатель истолковал предание как отражение переживаний эпилептика.¹⁶ По свидетельству С. В. Ковалевской он говорил: «Магомет уверяет в своем Коране, что видел рай и был в нем (...) Он действительно был в раю в припадке падучей, которою страдал, как и я».¹⁷

Г. М. Фридендер, комментируя «петербургскую поэму» Достоевского «Двойник» (1846), в которой, в частности, упоминается «турецкий пророк Мухаммед» (1, 158), создал сжатый, но достаточно содержательный обзор интерпретации этого образа в творчестве русского писателя и установил возможные источники полученных и использованных им сведений (см.: 1, 494—495). И завершая обзор, ученый писал: «...после того как у Достоевского в 1850-х годах обнаружилась эпилепсия, его интерес возбуждают рассказы о „священной болезни“ Магомета, вызванных ею видениях и галлюцинациях. О „секунде, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета“, говорится в романах „Идиот“ (1868), „Бесы“ (1871—1872)...».

Приводим соответствующие отрывки. Так, в «Идиоте» князь Мышкин объяснял Рогожину свои ощущения перед припадками: «...в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*. Вероятно (...) это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы» (8, 189). А в «Бесах» Шатов в ответ на рассказ Кириллова о чувстве вечной гармонии остерегает его: «Берегитесь, Кириллов, я слышал, что именно так падучая начинается (...) Помните Магометов кувшин, не успевший пролиться, пока он облетел на коне своем рай. Кувшин — это те же пять секунд; слишком напоминает вашу гармонию, а Магомет был эпилептик. Берегитесь, Кириллов, падучая!» (10, 451).

Под пером Достоевского загадочное предание о Магометовом «двойном времени» приобрело жизненное правдоподобие, не утратив своей поэтичности.

¹⁵ Ирвинг В. Жизнь Магомета / Пер. с англ. П. Киреевского. М., 1857. С. 80—91 (Гл. 12. Ночное путешествие пророка из Мекки в Иерусалим, а оттуда на седьмое небо). В библиотеке Достоевского сохранился французский перевод Корана (см.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922. С. 44).

¹⁶ Вопрос о припадках Магомета обсуждался в середине XIX в. в европейской литературе по истории Ислама (см.: Sprenger A. Das Leben und die Lehre des Mohammad nach bisher grosstentheils unbenutzten Quellen. Berlin, 1861. Bd 1. S. 207—240, 261—268).

¹⁷ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 347.

ОПТИНСКИЕ ПРЕДАНИЯ О ДОСТОЕВСКОМ

Поездка Достоевского в Оптину Пустынь в июне 1878 г. была одним из важнейших событий духовной жизни писателя.¹ Вызванная личным переживанием смерти младшего сына Алеши, эта поездка во многом определила творческие идеи и характер романа «Братья Карамазовы».

Знакомство с оптинским старцем Амвросием, этим живым воплощением русской святости, «хранителем образа Христова», носителем народной правды, подвело итог многолетним духовным и творческим исканиям писателя.

Встреча эта носит глубоко символический характер. В лице великого гения русской литературы и великого святого Русской Церкви после почти векового разрыва встретились Церковь и интеллигенция, Православие и культура, святость и гениальность, что во многом определило характер взаимоотношений русской культуры и Православия в последующее время.

I. Обстоятельства поездки

Об этой поездке сообщают все биографии и биографические очерки жизни Достоевского. Однако источниковедческая база этой темы ограничивается практически тремя источниками.

1. Письмо Достоевского

Первый — это письмо Достоевского своей жене от 29 июня 1878 г., написанное из Москвы сразу же после возвращения туда из Оптиной Пустыни, в котором писатель излагает подробности поездки в монастырь.

Как явствует из письма, Достоевский 23 июня 1878 г. вместе с В. С. Соловьевым выехал из Москвы по Московско-Курской железной дороге до станции Сергиево за Тулой. Далее спутники пересели на экипаж до Козельска. В пути выяснилось, что произошла ошибка в расчете расстояния: до Козельска было не 30 км, как предполагалось, а 120, к тому же дорога оказалась не почтовой и ехать пришлось «на долгих», т. е. на одной тройке с остановками на отдых и корм лошадей. Время в пути удлинилось более чем на сутки.

25 июня в воскресенье Достоевский приехал в Оптину Пустынь. О самом пребывании в монастыре в письме сказано чрезвычайно кратко: «В Опт(иной) Пустыни были двое суток. Затем поехали обратно на тех же лошадях...» (30₁, 35—36).

Возвращение в Москву, судя по всему, тем же путем заняло два дня. Все путешествие продлилось семь дней. Достоевский обещает жене: «Обо всем расскажу, когда приеду» (30₁, 36).

¹ См. также: Котельников В. А. Православная аскетика и русская литература. СПб., 1994.

Итак, Достоевский пробыл в Оптиной Пустыни три дня или двое суток, что подтверждается также записью в монастырской «Книге записей приезжающих посетителей», где пребывание писателя помечено 25, 26, 27 числами июня.

Письмо Достоевского как источниковедческий документ содержит протоколно подробный хронометраж поездки, однако, к сожалению, никак не раскрывает ее содержательную сторону. Самое важное — встречи и беседы со старцем Амвросием — осталось за рамками письма.

2. Престольный праздник скита Оптиной Пустыни

В письме Достоевского есть косвенное указание на причину поездки Достоевского в Оптину Пустынь именно в это время.

В письме очевидно явное неудовольствие писателя от изменения графика поездки, непредвиденной задержки в пути: «...узнали, что ехать не 35, а 60 верст. (Главное в том, что никто не знает, так что никак нельзя было узнать заранее.) {...} Мы решили ехать и ехали до Козельска, то есть до Опт(иной) Пустыни, ровно два дня, ночевали в деревнях, тряслись в ужасном экипаже» (Там же).

Чтобы понять неудовольствие писателя, нужно не только учесть трудности езды «на долгих». Заглянув в православный календарь на те дни, когда Достоевский стремился попасть в Оптину Пустынь, обнаружим удивительное совпадение: 24 июня празднуется праздник Рождества Иоанна Предтечи, известный в народе как день Ивана Купалы, который являлся престольным праздником скита Оптиной Пустыни.

Безусловно, что поездка Достоевского в Оптину Пустынь была *приурочена* именно к этой дате — главному празднику оптинского скита.

3. Сороковины Алеши Достоевского

С этим праздником совпала скорбная для писателя дата — сороковины памяти сына Алеши (умер 16 мая).

Сороковины являются важнейшей поминальной службой после отпевания, которая требует обязательного посещения храма и участия родных усопшего. По нашему мнению, Достоевский приезжал в Оптину, имея и более конкретную цель: совершить поминание сына на сороковой день его смерти. Выявление этого факта позволяет восполнить картину пребывания писателя в Оптиной Пустыни.

Достоевский должен был заказать панихиду, отстоять ее. Это, видимо, произошло 26 июня, в понедельник, в праздник Тихвинской иконы Божией Матери. Требным храмом в Оптиной служил Казанский храм.

В монастырях традиционно заказывалось не только разовое поминание, но составлялось также поминание на год, или на несколько лет, или так называемое «вечное». Можно предположить, что Достоевский оставил поминание на какой-то срок и имя «усопшего младенца Алексея» возносилось в Оптиной после Достоевского достаточно долго.

4. «Воспоминания» А. Г. Достоевской

Сведения, сообщаемые А. Г. Достоевской, опираются на письмо Достоевского от 29 июня 1878 г., а также являются пересказом рассказа писателя, обещанного в этом письме.

Очевидно, что за давностью лет многие подробности стерлись в памяти А. Г. Достоевской, и она ограничивается описанием общего впечатления писателя о старце Амвросии.

О встрече Достоевского и старца Амвросия А. Г. Достоевская вспоминала: «Вернулся Федор Михайлович из Оптиной Пустыни как бы умиротворенный и значительно успокоившийся и много рассказывал мне про обычаи Пустыни, где ему привелось пробыть двое суток. С тогдашним знаменитым „старцем“, о. Амвросием, Федор Михайлович виделся три раза: раз в толпе при народе и два раза наедине, и вынес из его бесед глубокое и проникновенное впечатление. Когда Федор Михайлович рассказал „старцу“ о постигшем нас несчастии и моем слишком бурно проявившемся горе, то старец спросил его, верующая ли я, и когда Федор Михайлович отвечал утвердительно, то просил его передать мне его благословение, а также те слова, которые потом в романе старец Зосима сказал опечаленной матери... Из рассказов Федора Михайловича видно было, каким глубоким сердцеведом и првидцем был этот всеми уважаемый „старец“».²

5. Заметки А. Г. Достоевской на полях романа «Братья Карамазовы»

Третьим — и самым содержательным — источником являются заметки А. Г. Достоевской на полях издания сочинений Достоевского 1906 г.

На полях главки «Верующие бабы» Анна Григорьевна сделала заметки, которые свидетельствуют, что диалог верующей бабы со старцем Зосимой в романе основывается на реальной беседе Достоевского со старцем Амвросием: «Эти слова передал мне Феодор Михайлович, возвратившись в 1878 году из Оптиной Пустыни; там он беседовал со старцем Амвросием и рассказал ему о том, как мы горюем и плачем по недавно умершему нашему мальчику. Старец Амвросий обещал Феодору Михайловичу „помянуть на молитве Алешу“ и „печаль мою“, а также „помянуть нас и детей наших за здоровье“. Феодор Михайлович был глубоко тронут беседою со старцем и его обещанием за нас помолиться».³

О встрече Достоевского со старцем Амвросием известно в основном через восприятие А. Г. Достоевской.

² Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 323.

³ См.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Пг., 1922. С. 67.

II. Оптинские источники о Достоевском

Все сведения в жизнеописаниях Достоевского восходят к этим трем первоисточникам и являются их пересказами.

Таким образом, круг источников оказывается достаточно узок и потенциально исчерпан. По сравнению со значимостью самой встречи он представляется неизмеримо малым.

Однако есть еще один неучтенный «мемуарист» — сама Оптина Пустынь. Дело в том, что посещение Достоевским Оптиной Пустыни не осталось незамеченным и память о нем сохранилась в монастыре не только записью в «Книге записей приезжающих посетителей». Существуют отдельные высказывания оптинских старцев о Достоевском, косвенные оценки и случайные суждения, предания и рассказы монахов. Весь этот разрозненный материал, частично известный прежде, частично забытый, частично только опубликованный, до сих пор не сводился воедино и как целое не введен в научный оборот. Собранный же вместе, он представляет собой единое свидетельство Оптиной Пустыни о Достоевском.

1. Мнения оптинских монахов в передаче К. Н. Леонтьева

Прежде всего о суждениях, ставших широко известными благодаря передаче и интерпретации К. Н. Леонтьева.⁴

Леонтьев первым вынес за церковную ограду высказывания и мнения оптинских монахов о Достоевском и его романах. Известно резко отрицательное отношение Леонтьева к идеям Достоевского, к его «недостаточному христианству».

Дважды Леонтьев в подтверждение своих оценок романа «Братья Карамазовы» прибегает к авторитету Оптиной Пустыни и ссылается на оптинских монахов.

Приведем эти известные пассажи из писем И. И. Фуделю и В. В. Розанову, которые в контексте настоящей темы могут восприниматься иначе.

«А когда Достоевский напечатал свои надежды на земное торжество христианства в „Братьях Карамазовых“, то оптинские иеромонахи, смеясь, спрашивали друг у друга: „Уж не вы ли, отец такой-то, так думаете?“».⁵

«В Оптиной „Братьев Карамазовых“ *правильным православным сочинением не признают, и старец Зосима ничуть ни учением, ни характером на отца Амвросия не похож.* Достоевский описал только его наружность, но *говорить* заставил совершенно *не то*, что он говорит, и не в *том стиле*, в каком Амвросий выражается».⁶

⁴ Сводку и анализ этих суждений см.: Буданова Н. Ф. Достоевский и Константин Леонтьев // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 199—222.

⁵ Письмо к И. И. Фуделю от 19—31 января 1891 г. // Леонтьев К. Н. Избранные письма. 1854—1891. СПб., 1993. С. 554.

⁶ Письмо В. В. Розанову от 8 мая 1891 г. // Там же. С. 568. Курсив мой. — Г. Б.

Леонтьев услышал в Оптиной то, что хотел услышать. Настораживает анонимность приводимых Леонтьевым оценок: «отец такой-то».

2. *Старец Амвросий о Достоевском*

В отличие от анонимных мнений, передаваемых Леонтьевым, известны другие высказывания конкретных оптинских старцев о Достоевском.

Наиболее значительное суждение о Достоевском принадлежит великому оптинскому старцу иеросхимонаху Амвросию (Гренков, 1812—1891). Оно было зафиксировано и впервые опубликовано духовным писателем Е. Н. Поселяниным (Погожевым), который, как и К. Н. Леонтьев, был духовным чадом старца Амвросия, неоднократно приезжал в Оптину Пустынь, специально собирал материалы о старце Амвросии. Сразу после кончины старца Амвросия (10 октября 1891 г.) Е. Поселянин опубликовал в «Душеполезном чтении» очерк «Отец Амвросий: Его советы и предсказания», в котором привел слова старца о Достоевском после их келейной беседы наедине. Собственно, это даже не слова, а всего лишь два слова. «О. Амвросий постиг сущность смирившейся души писателя и отозвался о нем: „Это кающийся”».⁷

Это слово старца Амвросия о Достоевском, видимо, было широко известно среди оптинской братии. Независимо от Е. Поселянина его пересказывает живший на покое в Оптиной Пустыни архимандрит Агапит (Беловидов, 1843—1921?) в составленном им наиболее полном жизнеописании старца Амвросия: «Любил также старец побеседовать и с мирскими благочестивыми, в особенности образованными, людьми, каковых бывало у него немало. Посещали старца и светские писатели, как, напр., Достоевский и В. С. С(оловьев). О первом из них старец с свойственною ему проницательностью отозвался: „Это кающийся”».⁸

Характерно, что оба автора — Е. Поселянин и о. Агапит отмечают точность этой характеристики: «О. Амвросий *постиг сущность смирившейся души писателя*», «старец с свойственною ему *проницательностью* отозвался» (Курсив мой. — Г. Б.).

Покаяние — начало и основа духовной жизни в христианстве. О смысле покаяния писал великий учитель покаяния преп. Ефрем Сирий: «Покаяние же, полагаясь на Божие благоволение, срастворяет кающегося с благодатию Святаго Духа и человека всецело делает сыном Божиим, чтобы ненавистную одну накладку иметь ему на себе».⁹

Акт покаяния является практическим выражением веры, ибо покаяние невозможно без объекта покаяния — Бога. Кающийся — значит, сущностно верующий, правоверующий, православный. Глубина покаяния показывает степень облагодатствованности человека. В церковном

⁷ *Поселянин Е. Н. Отец Амвросий: Его советы и предсказания // Душеполезное чтение. 1892. № 1. С. 46.*

⁸ [Агапит, архимандрит]. *Жизнеописание в Бозе почившего оптинского старца иеросхимонаха Амвросия. М., 1900. Ч. 1. С. 94.*

⁹ *Ефрем Сирий. Творения. М., 1994. Т. 3. С. 168. Репринт с изд.: Сергиев Посад, 1912.*

смысле даже святость подвижника определяется мерою его покаяния (пример преп. Марии Египетской).

Слова старца Амвросия о Достоевском можно без преувеличения назвать онтологической оценкой («постиг сущность») и высшей духовной «похвалой», когда-либо изреченной о писателе.

В периодически возникающей, начатой еще Леонтьевым полемике о «православности» Достоевского¹⁰ необходимо прежде всего вспомнить это суждение Амвросия Оптинского, которое является словом святого преподобного отца Русской Православной Церкви.

Интересно сравнить отзыв старца Амвросия о Достоевском со столь же кратким, но совершенно противоположным по смыслу его отзывом о Л. Н. Толстом. И. Концевич со слов Эльмера Мода, «друга и биографа Толстого», описывает последнюю встречу Толстого и старца Амвросия в 1890 г. (за год до кончины последнего): «Войдя к старцу, Толстой принял благословение и поцеловал его руку, а выходя поцеловал в щеку, чтобы избежать благословения. Разговор между ними был столь острым и тяжелым, что старец оказался в полном изнеможении и еле дышал. „Он крайне горд“, — отозвался о нем о. Амвросий».¹¹

Покаяние и гордость — диаметрально противоположные понятия. Гордость — это отсутствие, невозможность покаяния, и наоборот, покаяние — преодоление гордости. Пожалуй, о Толстом так кратко и так емко тоже никто не говорил.

3. *Старец Иосиф (Литовкин) о Достоевском*

После кончины старца Амвросия его преемником по старчеству стал его келейник иеросхимонах Иосиф (Литовкин, 1837—1911), который также собирал рассказы о своем духовном отце. В 1898 г. старец Иосиф послал в журнал «Душеполезное чтение» пространное письмо, в котором изложил собранные им сведения о пребывании в Оптиной Пустыни некоторых знаменитых писателей. Редакция опубликовала письмо в виде статьи под названием «Н. В. Гоголь, И. В. Киреевский, Ф. М. Достоевский и К. Н. Леонтьев перед „старцами“ Оптиной Пустыни».¹²

Большая часть статьи составляет материал о Н. В. Гоголе и И. В. Киреевском. Достоевскому посвящен всего лишь один абзац. Тем не менее он представляет большую ценность, так как о. Иосиф, будучи в то время келейником старца Амвросия, мог быть очевидцем посещения Достоевского.

«Среди старожилов нашей обители сохраняется воспоминание о посещении оной в 1877 году (ошибка! — в 1878 г. — Г. Б.) другим

¹⁰ Последний пример: *Лурье В. М.* Догматика «религии любви». Догматические представления позднего Достоевского // *Христианство и русская литература*. СПб., 1996. Сб. 2. С. 290—309.

¹¹ *Концевич И. М.* Истоки душевной катастрофы Л. Н. Толстого // *Духовная трагедия Льва Толстого: [Сб. статей]*. М., 1995. С. 39.

¹² [*Иосиф, иеросхимонах*]. Н. В. Гоголь, И. В. Киреевский, Ф. М. Достоевский и К. Н. Леонтьев перед «старцами» Оптиной Пустыни // *Душеполезное чтение*. 1898. Ч. 1. С. 157—162. То же: Отд. оттиск. М., 1898; Шамордино, 1911.

знаменитым нашим писателем Ф. М. Достоевским. Подолгу длились его беседы со старцем о. Амвросием о многих насущных вопросах духовной жизни и спасении души. Вскоре затем появились в печати „Братья Карамазовы”, написанные отчасти под впечатлением посещения его Оптиной Пустыни и бесед с о. Амвросием».¹³

В этой простой записи важно свидетельство старца Иосифа о теме беседы Достоевского и старца Амвросия: «о многих насущных вопросах духовной жизни и спасении души». Как увидим далее, это не просто общие слова, но точное указание действительной темы беседы.

Также важно, что старец Иосиф признает, что «Братья Карамазовы» написаны «под впечатлением посещения Оптиной Пустыни и бесед с о. Амвросием». У старца Иосифа в этом письме была возможность высказать какое-то несогласие с Достоевским в духе оценок Леонтьева. Но он этого не сделал. (Какая разница тона подлинных оценок оптинских старцев и тех мнений «таких-то отцов», которые передает Леонтьев!)

Скорее наоборот, в письме можно прочесть косвенное признание того, что в Оптиной Пустыни узнали свой монастырь в «пригородном монастыре» «Братев Карамазовых», а в старце Зосиме — отражение образа старца Амвросия.

4. Старец Анатолий (Потапов) и старец Зосима

Восприятие образа старца Зосимы как отражение реального старца Амвросия имело неожиданное продолжение в реальной действительности, когда уже саму Оптину Пустынь и оптинских старцев стали воспринимать через призму романа «Братья Карамазовы» и образ старца Зосимы.

Этот «обратный эффект» относится прежде всего к старцу иеросхимонаху Анатолию (Потапову, 1855—1922). Он также был учеником и келейником старца Амвросия, одним из его духовных наследников. В начале XX в. о. Анатолий был признанным оптинским старцем, духовным наследником старца Амвросия, к которому приезжало много читающей интеллигентной публики (в том числе П. Флоренский).

Вот что писал студент Санкт-Петербургской Духовной Академии И. Смоличев, побывавший у старца Анатолия в 1912 г.: «Келлия иеромонаха Анатолия находится при одном из маленьких храмов, в коридоре которого постоянно ожидают богомольцы, жаждущие благословения о. Анатолия. Перешагнув порог скромной келлии, мы увидели перед собой небольшого роста, слегка согбенного старичка, иеромонаха, лет шестидесяти, но еще бодрого на вид и необыкновенно подвижного и оживленного; со светлой улыбкой и ласковой, несколько торопливой речью, он приветствовал нас. Яркий образ Зосимы — олицетворение идеального, светлого, божественного — невольно всплыл в нашем представлении при виде одухотворенного, детски светлого лица батюшки о. Анатолия».¹⁴

¹³ Там же. С. 162.

¹⁴ Смоличев И. По святым обителям. В Оптиной Пустыни: (Из воспоминаний студента Дух. Акад.) // Русский инок. 1914. № 4. С. 245—246.

Литературный герой определял восприятие действительности. Роман «Братья Карамазовы» для русской читающей публики становился подчас своего рода путеводителем по Оптиной Пустыни.

III. Спор в келье старца Амвросия

В 1995 г. в альманахе «Оптина Пустынь» были опубликованы «Записки» протоиерея Сергия Сидорова (хранящиеся в фондах Церковно-исторического музея Свято-Данилова монастыря), который был духовным чадом старца Анатолия (Потапова) и часто в начале XX в. приезжал в Оптину Пустынь. Во время посещения Оптиной Пустыни в 1916 г. ему удалось побывать в келье старца Амвросия, в которой тот принимал Достоевского. В это время келью занимал архимандрит Ф. (автор записок не расшифровывает монограмму). Мемуарист утверждает, что в келье среди других хранились автографы Достоевского (трудно сказать, что имеется в виду, возможно — роспись в гостиничной книге посетителей).

«Старец любезно показывал нам различные предметы домашнего обихода отца Амвросия (...) Отец архимандрит поделился с нами и своими интересными воспоминаниями. Он присутствовал при знаменитом споре Достоевского с отцом Амвросием о вечных муках, когда Достоевский и Владимир Соловьев в 1879 (sic!) году посетили старца».¹⁵

Что это за спор? Был ли он или же это монастырская легенда?

1. В. С. Соловьев о Достоевском в Оптиной Пустыни

Д. И. Стахеев пересказал со слов В. С. Соловьева некоторые обстоятельства пребывания Достоевского в Оптиной: «Федор Михайлович Достоевский, например, вместо того чтобы послушно и с должным смирением внимать поучительным речам старца-схимника, сам говорил больше, чем он, волновался, горячо возражал ему, развивал и разъяснял значение произносимых им слов и, незаметно для самого себя, из человека, желающего внимать поучительным речам, обращался в учителя.

По рассказам Владимира Соловьева (он был в Оптиной Пустыни вместе с Достоевским), таковым был Федор Михайлович в сношениях не только с монахом-схимником, но и со всеми другими обитателями Пустыни, старыми и молодыми, будучи, как передавал Соловьев, в то время в весьма возбужденном состоянии, что обыкновенно проявлялось в нем каждый раз при приближении припадка падучей болезни...».¹⁶ К воспоминаниям Стахеева нужно относиться достаточно осторожно.¹⁷

¹⁵ Записки протоиерея Сергия Сидорова // Оптина Пустынь: Православный альманах. СПб., 1996. Вып. 1. С. 123.

¹⁶ Стахеев Д. И. Группы и портреты. Листочки воспоминания: О некоторых писателях и о старце-схимнике // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 246.

¹⁷ По замечанию В. А. Котельникова, они «отличаются каким-то глумливым, совершенно ракиитинским тоном» (Котельников В. А. Православная аскетика и русская литература. С. 169).

Скорее, этот рассказ отражает впечатление, произведенное паломничеством Достоевского в монастырь, на русскую либеральную общественность, к которой относился Стахеев.

Однако можно сделать вывод, что какая-то достаточно живая беседа произошла в келье Амвросия между старцем, писателем и философом.

О чем шла речь в келье Амвросия?

В общем тему беседы назвал старец Иосиф. Е. Поселянин приводит отзыв старца Амвросия о Вл. Соловьеве, который дает возможность представить основную тему и проблему беседы в келье. «Видел батюшка (Амвросий. — Г. Б.) и В. С. С. (Соловьева. — Г. Б.) и отозвался о нем: „Этот человек не верит в загробную жизнь”».¹⁸

Это, кажется, косвенно подтверждает архимандрит Агапит: Амвросий «о втором дал неодобрительный отзыв» (т. е. о Соловьеве).¹⁹

Если верить этим источникам, создается действительно картина серьезной полемики, прежде всего между старцем Амвросием и Соловьевым, о вечной жизни.

2. Иеромонах Ераст о споре

Однако вернемся к спору. Составитель «Исторического описания Козельской Оптиной Пустыни и Предтечева скита» (1902) иеромонах Ераст приводит важные поправки по поводу этой беседы, и в частности о Владимире Соловьеве. Приведем полностью эту цитату: «Считаем долгом восстановить здесь истину относительно отзыва о. Амвросия о Вл. С. Соловьеве. Автор „Очерков жизни о. Амвросия” (1 ч., 94 с.) (т. е. архимандрит Агапит. — Г. Б.) пишет, что о В. С. Соловьеве старец сделал „неодобрительный отзыв”, причем сослался на январскую книгу Душ(еполезного) чт(ения) за 1892 г., с. 46; а там сказано, что „Соловьев не верит в будущую жизнь”. Очевидно, слова старца, если их и слышала госпожа N от самого о. Амвросия, то не поняла смысла их. Нам лично о. Амвросий сказал (по поводу полемики К. Н. Леонтьева с Соловьевым о сочинениях Данилевского): „Спроси-ка Соловьева, как он думает о вечных мучениях?”. В этих словах старца исключается всякое сомнение относительно веры Соловьева в будущую жизнь. Да это и видно и из последних замечательных сочинений его, Соловьева: „Оправдание добра” и „Три разговора под липами”».²⁰

3. Был ли спор?

Подытожить все имеющиеся сведения о споре в келье старца Амвросия можно следующим образом: спора в светском смысле этого слова не было. Судя по всему, это было «рассуждение мистическое»: «о спасении души», «о будущей жизни», «о вечных мучениях». Возможно, именно здесь, в келье старца Амвросия, обсуждались некоторые

¹⁸ *Поселянин Е. Н.* Отец Амвросий: Его советы и предсказания. С. 46.

¹⁹ [Агапит, архимандрит]. Жизнеописание в Бозе почившего оптинского старца иеромонаха Амвросия. С. 94.

²⁰ Е[раст, иеромонах]. В. Историческое описание Козельской Оптиной Пустыни и Предтечева скита. Изд. Оптиной Пустыни, 1902. С. 125.

идеи «Бесед и поучений старца Зосимы», в частности беседы «О аде и адском огне».

Вполне естественно, что живая беседа о вечных вопросах бытия могла привести писателя в волнение, о котором Соловьев вспоминает, как о «весьма возбужденном состоянии».

IV. Поздние оптинские предания о Достоевском

Поразительно, что предания о Достоевском сохранялись в Оптиной Пустыни вплоть до 1917 г. и даже в первые годы советской власти.

1. Анекдот о сломанном стуле

Спор в поздних оптинских преданиях обрел некоторые «вещественные доказательства».

Протоиерей Сергей Сидоров при описании кельи старца Амвросия сообщает: «Здесь были кресла, где сидел Гоголь, стул, который сломал во время спора со старцем Амвросием Достоевский».²¹ «Легенду о сломанном стуле» можно отнести к жанру монастырского — или околмонастырского — фольклора. Этот анекдот мог возникнуть на потребу светских паломников, искавших «ярких подробностей» пребывания в Оптиной великих писателей.

2. Кресло Достоевского в Оптиной Пустыни

Хотя «стул», связанный с памятью Достоевского, все же был. О нем упоминает старец Варсонофий (Плеханков, 1845—1913). Будучи в начале XX в. скитоначальником Оптинского скита, он принимал посетителей в той же келье, что и старец Амвросий. Однажды в келейной беседе с духовными чадами он упомянул имя Достоевского: «Достоевский, который бывал здесь и сиживал на этом кресле...».²²

Итак, память о посещении Достоевским Оптиной имела и материальное выражение в виде «мемориального» кресла, что можно считать первым опытом музеефикации пребывания писателя в монастыре.

3. Предание о посещении Достоевским петрашевца Н. С. Кашкина

Неожиданное предание записала поэтесса Надежда Павлович в начале 1920-х гг. Она в это время работала в существовавшем некоторое время в Оптиной Пустыни музее. Последние монахи рассказали ей, что Достоевский, будучи в Оптиной, переправлялся на другой берег Жиздры на лодке (а не на пароме) и посещал находившегося непо-

²¹Записки протоиерея Сергея Сидорова // Оптина Пустынь: Православный альманах. СПб., 1996. Вып. 1. С. 123.

²²[Варсонофий (Плеханков), схиархимандрит]. Беседы схиархимандрита Оптинского скита Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 36.

далеку в своем имени Н. С. Кашкина, знакомого Достоевского по кружку Петрашевского.²³

Подтвердить или опровергнуть это предание представляется практически невозможным.

V. Старец Варсонофий о загробной участи Достоевского

В келье старца Амвросия речь шла не только «об адском огне», но и о рае.

Старец схиархимандрит Варсонофий также был учеником старца Амвросия и, возможно, от своего учителя слышал о беседе Достоевского со старцем, что однажды достаточно подробно пересказал своим духовным чадам:

«Достоевский (...) говорил старцу Макарию (очевидно, что это ошибка, вместо „Амвросию”. — Г. Б.), что раньше он ни во что не верил.

— Что же вас заставило повернуть к вере? — спрашивал его батюшка Макарий.

— Да, я видел рай. Ах, как там хорошо, как светло и радостно! И насельники его так прекрасны, так полны любви. Они встретили меня с необычайной лаской. Не могу я забыть того, что пережил там, — и с тех пор повернул к Богу!

И действительно, повернул он круто, и мы веруем, что Достоевский спасен».²⁴

Здесь находится ценный материал для понимания «Сна смешного человека», но главное — мы соприкасаемся с тайной загробной участи души Достоевского. Старец Варсонофий заглянул, если так можно сказать, в посмертную биографию писателя, в область, не доступную никому другому. Как видим, Оптиной Пустыни была открыта тайна Достоевского, и оптинские старцы знали ее: «мы веруем, что он спасен».

По сути, старец Варсонофий сказал то же самое о Достоевском, что и старец Амвросий: «это — кающийся», ибо покаяние по учению св. отцов есть «путь ко спасению».

VI. Заключение

1. Достоевский и Оптина Пустынь

Комплекс оптинских преданий о Достоевском говорит о глубокой духовной связи и сродстве Достоевского и Оптиной Пустыни.

Достоевский, пробывший в монастыре всего три дня, тем не менее остался в памяти Оптиной преданиями и легендами, реальными и вымышленными.

²³Павлович Н. А. Оптина Пустынь. Почему туда ездили великие? // Прометей: Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». М., 1980. Т. 12. С. 84—91.

²⁴[Варсонофий (Плеханков), схиархимандрит]. Беседы схиархимандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. С. 36.

Посещение Достоевским Оптиной Пустыни не только стало событием его духовной жизни, но, как мы видели, было также примечательным событием и для истории самой Оптиной Пустыни.

Можно сказать, что Оптина приняла Достоевского и запечатлела в своей памяти его образ. Более того, думаем, что имеем основание утверждать: Достоевский соединился с образом Оптиной, так что уже невозможно понять и представить себе писателя без Оптиной или вне Оптиной, как, впрочем, наверное, и Оптину нельзя представить без Достоевского.

2. Канонизация Собора оптинских старцев

Теме «Достоевский и Оптина Пустынь» придает особую значимость состоявшаяся 26 июля 1996 г. канонизация Собора преподобных отцов и старцев, в Оптиной Пустыни просиявших. Этот собор составляет четырнадцать имен оптинских старцев.

Четверо из упоминавшихся в настоящей работе оптинских старцев причислены среди прочих к лику святых: преподобный Иосиф, преподобный Анатолий, преподобный Варсонофий, а также преподобный Амвросий (канонизирован в 1988 г.). Таким образом, слова и суждения оптинских старцев о Достоевском приобретают характер святости и силу церковного предания.

С. А. ИПАТОВА

АНГЛИЙСКИЙ ЖУРНАЛ «THE ATHENAEUM» О ДОСТОЕВСКОМ (1875): У ИСТОКОВ ВОСПРИЯТИЯ ПИСАТЕЛЯ В АНглиИ

«Кто-то напечатал, что он уже умер, и обещал его некролог».

«Бесы». Ч. 1. Гл. 1 (10, 20)

16 марта 1876 г. в «Московских ведомостях» была опубликована заметка «„Athenaeum” о русской литературе в 1875 г.», подписанная Р., в которой излагался обзор русской литературы за истекший 1875 г. английского критика и переводчика Юджина Скайлера, напечатанный в известном лондонском журнале. «Г. Скайлер, — говорилось в ней, — отозвался с большим уважением о „Пасынке” (так! Речь идет о «Подростке». — С. И.) г. Достоевского, находя в нем проявление сильного таланта, но сожалел, что цельности впечатления мешают любовь автора к эпизодам, затемняющим главный сюжет, и слишком длинные рассуждения».¹ В основном обзор был посвящен «Анне Карениной» как наиболее значительному произведению прошедшего

¹ Московские ведомости. 1875. № 68; см. также: Athenaeum. 1875. December 25. № 2513. P. 874—876; Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1995. Т. 3. С. 79.

года. Достоевский отметил эту публикацию «Московских ведомостей» в своей записной тетради (24, 171, 450—451). Есть все основания полагать, что автором заметки был неофициальный корреспондент газеты, библиотекарь Британского музея, английский славист Вильям Рольстон (1828—1889), составивший себе имя как неутомимый популяризатор русского языка и литературы в Англии, друг и переводчик И. С. Тургенева, постоянный корреспондент «The Athenaeum», «The Academy» и других английских изданий, автор значительного числа книг и статей, посвященных русской литературе и фольклору.²

В том же лондонском еженедельнике «The Athenaeum» — «журнале английской и иностранной литературы, науки, изящных искусств, музыки и драмы» — за месяц до публикации обзора Скайлера появился анонимный обзор, целиком посвященный произведениям Достоевского, начиная с «Бедных людей» и кончая «Бесами», написанный в жанре некрологической статьи. Статья, озаглавленная «Fedor Dostoevsky», вышла 6 ноября 1875 г. и начиналась выражением сожаления по поводу его смерти: «Россия лишилась писателя, который около пятнадцати лет считался одним из самых замечательных ее романистов, писателя, находившего большинство своих героев среди тех, кем общество или пренебрегало, или наказывало их. Со времен Гоголя русская литература стала, главным образом, реалистической, и многие из ее деятелей, видимо, поставили перед собой задачу показать, сколь прозаичен и неприятен мир, изображенный до них столь многими романтичными и привлекательными картинами (...) Произведения Достоевского, о чьей смерти недавно было объявлено, в большинстве своем были задуманы с тем, чтобы произвести болезненное впечатление в сознании, однако их весьма почитают в России по причине страданий, представленных в них, анализа характера и точности детальных описаний».³ Именно Рольстон помещал в «The Athenaeum» и «The Academy» статьи и заметки о русской литературе, новых книгах, некрологи русских деятелей, отклики на темы общественной и культурной жизни в России. Им были написаны некрологи Н. И. Тургенева,⁴ А. Н. Афанасьева,⁵ В. И. Даля,⁶ П. А. Вяземского,⁷ Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева.⁸ Рецензия Рольстона на первый английский перевод «Записок из Мертвого дома», приведенная в подписанном им некрологе

² Подробнее о нем см.: *Алексеев М. П., Левин Ю. Д.* Вильям Рольстон — пропагандист русской литературы и фольклора. СПб., 1994. В 1876 г. в «Московских ведомостях», с которыми Рольстон был тесно связан, публиковались материалы, освещавшие его деятельность: «Г. Ральстон о сочувствии русских к Сербии» (31 окт. № 278) и «Г. Ральстон о России» (25 нояб. № 303) (обе статьи, скорее всего, принадлежат О. А. Новиковой, знакомой и корреспондентке Рольстона).

³ Athenaeum. 1875. November 6. N 2506. P. 608—609 (курсив мой. — С. И.).

⁴ Athenaeum. 1871. December 9. N 2302. P. 756.

⁵ Academy. 1871. November 1. Vol. 2, N 35. P. 491.

⁶ Athenaeum. 1872. October 19. N 2347. P. 498—499.

⁷ Athenaeum. 1879. January 18. N 2673. P. 88.

⁸ Athenaeum. 1883. September 15. N 2916. P. 337—338. В 1872 г. Генри Чорли на основании слухов о смерти здравствующего И. С. Тургенева поместил его некролог в лондонском музыкальном журнале (см.: *Orchestra*. 1872. January 19. P. 251). Последовали протестующее письмо и опровержение Рольстона (*Ibid.* January 26. P. 267; см. также: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1965. Письма. Т. 9. С. 213).

Достоевского 1881 г., местами текстуально совпадает с соответственной частью анонимного обзора 1875 г., позволяя тем самым окончательно отнести и эту некрологическую статью перу английского литератора.⁹

Оговаривая в своей статье, что сведения о смерти писателя были почерпнуты им в «недавнем объявлении», Рольстон безусловно имел в виду русский источник. Маловероятно, однако, чтобы подобное объявление, опубликованное в России, осталось незамеченным современниками — имеющиеся биографические источники не подтверждают этого факта. В 1870-х гг., оказывая редакциям основных русских газет корреспондентские услуги, Рольстон регулярно получал «Биржевые ведомости», «С.-Петербургские ведомости», «Московские ведомости». 18 марта 1872 г. он писал Я. К. Гроту: «Пакет с „С.-Петербургскими ведомостями“ только что прибыл, и это показывает, что я и в будущем смогу получать их в обмен за кое-какие литературные сплетни, которые буду посылать».¹⁰ Что же имел в виду Рольстон под «недавним объявлением» о смерти писателя?

20 июня 1875 г., т. е. за четыре месяца до злополучного некролога, в «С.-Петербургских ведомостях» появилось следующее краткое сообщение: «Мы слышали, что наш известный писатель Ф. М. Достоевский серьезно захворал».¹¹ Еще четыре газеты перепечатали это известие. Достоевский лечился в это время в Германии и «именно никогда не чувствовал себя лучше здоровьем, как в этом скверном Эмсе» (29₂, 61). В Старой Руссе это сообщение произвело на Анну Григорьевну трагическое впечатление: «Весь день я была как сумасшедшая, — писала она мужу 24 июня, — плакала, рыдала, представляла, что ты умер (...) Я представить себе не могла, чтоб это известие не имело ни малейшего основания (...) Однако с чего они взяли, что ты болен, и какой это мерзавец им сообщил. Этого негодяя следовало бы повесить».¹² «Так мне и не удалось узнать, кем именно было сообщено в газеты это неосновательное известие, заставившее и мужа, и меня провести несколько мучительных часов», — вспоминала Анна Григорьевна.¹³ «И кто эту глупость мог напечатать, — отвечал Достоевский 27 июня (9 июля), — (конечно, серьезно, а не в насмешку, да и к чему бы такая насмешка?). Ох, беда быть „великим человеком“!» (29₂, 61; см. также 63). Было ли это «газетной уткой», недоразумением, или же за этим стоял чей-то определенный умысел, сказать трудно. Не исключено, что «факт» этот возник из «прочтения» редакционного объявления «Отечественных записок», предшествовавшего сообщением о болезни: «Ф. М. Достоевский известил нас, что по случаю поездки его в Эмс печатание романа „Подросток“ должно приостановиться на два месяца».¹⁴ Возможно, что Рольстон, не вполне владея русским

⁹ В библиографии работ Рольстона эта публикация не отмечена см.: *Waddington P. A bibliography of the writings of W. R. S. Ralston // New Zeland Slavonic journal. 1980. N 1. P. 1—15.*

¹⁰ Цит. по: *Алексеев М. П., Левин Ю. Д. Вильям Рольстон... С. 109.*

¹¹ С.-Петербург. ведомости. 1875. № 159.

¹² *Достоевский Ф. М., Достоевская А. Г. Переписка. М., 1976. С. 205.*

¹³ *Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 280—281.*

¹⁴ *Отечественные записки. 1875. № 6. С. 334.*

языком, именно так прочитал эти сообщения, хотя, думается, информацию легко было проверить, имея в числе своих русских корреспондентов М. Н. Каткова, М. М. Стасюлевича, П. И. Бартенева, О. Ф. Миллера и мн. др. Вл. Соловьев, работавший в это время в Британском музее, еще до появления некролога, вероятно на основании лондонских слухов, в письме к матери от 14 (26) октября спрашивает: «Правда ли, что умерли Алексей Толстой и Достоевский?».¹⁵

Возможно, что ложные сведения Рольстон получил от О. А. Новиковой, хозяйки великосветского салона в Лондоне, и поэтому после публикации некролога в «*Athenaeum*» он адресовался именно к ней: «„Постоянный читатель“ из Петербурга прислал письмо в „*Athenaeum*” и сообщил, что Достоевский не умер. Не знаете ли вы случайно что-нибудь на этот счет? Если знаете, вы меня крайне обяжете, если будете любезны сообщить мне это».¹⁶ Рольстон и его литературная деятельность, способствующая делу англо-русского сближения, вызывали у Новиковой, озабоченной той же проблемой на дипломатическом уровне, интерес и стремление направлять эту деятельность.¹⁷

Спустя две недели после публикации некролога в том же журнале появилось анонимное опровержение, составленное, несомненно, Рольстоном. «„Постоянный русский читатель” пишет из Петербурга, что сообщение о смерти Федора Достоевского, русского романиста, — неосновательно; что он жив и „относительно здоров”, и продолжает печатать в „Отечественных записках” свой роман „Подросток”, в котором содержится психологический анализ болезненного развития юношеского тщеславия и благостного самосознания посреди общественных недоразумений».¹⁸ Упоминание здесь об «Отечественных записках» и продолжении публикации «Подростка» звучит как прямая отсылка к редакционному объявлению журнала о приостановке печатания романа в связи с отъездом писателя в Эмс.

В конечном счете, от кого бы ни получил Рольстон эти сведения, инцидент был исчерпан, а те, кто знал о прижизненном некрологе Достоевского, — вероятно, в окружении писателя помимо Новиковой и Вл. Соловьева такими людьми могли быть знакомые Рольстона П. Д. Боборыкин, О. Ф. Миллер, И. С. Тургенев, сотрудничавший в «*Athenaeum*», В. Ф. Корш и т. д., — не сочли возможным рассказать этот газетный эпизод Достоевскому.

Интерес представляет, скорее, не повод, послуживший к написанию едва ли не первой английской статьи о писателе, сколько критический обзор основных произведений Достоевского, обнаруживающий в авторе основательное знание предмета, что, при полном отсутствии английских переводов произведений писателя в это время и при значительном

¹⁵ Лукьянов С. М. О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Пг., 1921. Кн. 3, вып. 1. С. 120 (А. К. Толстой умер 28 сентября (10 октября) 1875 г.).

¹⁶ Цит. по: Алексеев М. П., Левин Ю. Д. Вильям Рольстон... С. 164. Ответ Новиковой неизвестен. По описанию Н. С. Лескова («Неоцененные услуги»), эта дама имела определенную склонность к интригам и непроверенным слухам.

¹⁷ Подробнее об этом см. письма Рольстона к Новиковой: Там же. С. 138—193.

¹⁸ *Athenaeum*. 1875. November 20. N 2508. P. 676. Кто стоит за подписью «Постоянный русский читатель» (*A Constant Reader in Russia*), установить не удалось.

объеме рецензируемого материала, может быть объяснено исключительно компилятивным характером его критической части, составленной по русскому источнику. Рольстон, только сносно владея русским языком, вряд ли сам прочитал и осмыслил практически все произведения Достоевского, начиная с «Бедных людей» и кончая «Бесами» («Записки из Мертвого дома», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот»). Удалось установить, что источником выборки стали опубликованные незадолго публичные лекции О. Ф. Миллера, вернее третья и четвертая, посвященные Достоевскому.¹⁹ Рольстон познакомился с Миллером в конце 1860-х гг. В 1870 г. Миллер подарил ему свои монографии «Илья Муромец и богатырство киевское» (СПб., 1869) и «Опыт исторического обозрения русской словесности» (СПб., 1865), которые Рольстон использовал при написании своей книги «Песни русского народа» («The songs of the Russian people, as illustrative of Slavonic mythology and Russian social life». London, 1872). Как видно из письма к Миллеру от 23 ноября 1874 г., лекции, изданные отдельной книгой, были получены им в подарок от автора. «Благодаря им, — писал он, — „Русская литература после Гоголя“ станет мне гораздо более близкой, чем прежде. Я надеюсь также написать статью о вашей книге в каком-нибудь журнале».²⁰ Однако вряд ли можно говорить, что литературная часть некролога является прямым переводом из лекций Миллера. Есть многочисленные текстуальные совпадения, тем не менее в статье Рольстона, «адаптирующей» толкования источника, содержатся отдельные самостоятельные высказывания о творчестве писателя, обнаруживающие если не непосредственное знакомство критика с некоторыми произведениями Достоевского, то чью-то очевидную коррекцию. Миллер писал: в «Записках из Мертвого дома» преступники — «несчастные. Взгляд Достоевского на преступника — это наш русский народный взгляд».²¹ «Во всех своих произведениях, — читаем у Рольстона, — Достоевский, видимо, смотрел на преступников с их точки зрения, столь дорогой русскому сознанию, — как на „несчастных“, видимо, побуждаемый описывать их истинной, хотя и болезненной, симпатией к лучшей стороне их души, присущей многим из них». Известно, что Миллеру не нравился роман «Бесы»: «Если мы не хотим, не умеем или не можем, — писал он, — ответить на такие вопросы («отчего же такой Петр Верховенский?»). — С. И.), то лучше и не делать некоторых явлений предметом художественных произведений. (...) Но если мне пришлось относительно последних произведений Достоевского прийти к подобному заключению, то это не дает нам права забывать заслуги автора „Бедных людей”».²² Тональность Рольстона категоричнее: «В своих поздних романах Достоевский стал одновременно более дидактичным и менее снисходительным (...) Как произведения искусства они

¹⁹ См.: Миллер О. Ф. Русская литература после Гоголя (за исключением драматической). Десять лекций. СПб., 1874. С. 34—71.

²⁰ Цит. по: Алексеев М. П., Левин Ю. Д. Вильям Рольстон... С. 230.

²¹ Миллер О. Ф. Русская литература... С. 53.

²² Там же. С. 71.

весьма уступают его ранним произведениям, и не только в сравнении с психологическим романом „Преступление и наказание”, но даже с многочисленными повестями, более краткими и менее честолюбивыми». ²³

Критическую мысль Рольстона направлял И. С. Тургенев. Еще в 1866 г. он рекомендовал вниманию английского критика ряд имен в современной русской литературе: «Не говоря уже о Гоголе, я думаю, что произведения графа Льва Толстого, Островского, Писемского и Гончарова могут представить интерес и по своей новой манере восприятий и по передаче поэтических впечатлений; нельзя отрицать, что со времени Гоголя наша литература приняла оригинальный характер». ²⁴ Есть своеобразный «тургеневский период» известности Л. Толстого за рубежом. Именно Тургенев познакомил влиятельных критиков и писателей Запада И. Тэна, Э. Абу, Ю. Шмидта, Рольстона с произведениями Толстого. ²⁵ В 1879 г. Рольстон опубликовал статью «Романы графа Льва Толстого» — краткое изложение «Войны и мира». ²⁶ Он «открыл» также для английской публики И. А. Крылова, М. Ю. Лермонтова, И. С. Никитина, А. В. Кольцова, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского, Тургенева. ²⁷ Возможно, что, если бы не повод — некролог, этот список пополнился бы именем Достоевского, но не в 1875 г., а несколько позднее. По оценке П. Д. Боборыкина, «Рольстон представлял собою характерного любителя литературы (...) чисто британского образца. Кто был признан выдающимся талантом, тот и делался предметом его интереса». ²⁸ В середине 1870-х гг. самым популярным русским писателем был И. С. Тургенев. Интерес к Достоевскому и Толстому на Западе возникнет лишь в середине 1880-х гг., когда начнут, по свидетельству Боборыкина, «увлекаться нашими романистами, преклоняться и перед их талантом, и перед тем „нутром”, которое им показывали всего больше Толстой и Достоевский. Но не нужно забывать, что увлечение пришло не самостоятельно. Произведения Тургенева (...) читали больше, чем других иностранных беллетристов; но он не сделался „властителем дум” даже и вскоре после своей смерти, которая и подняла интерес к нему на некоторое время». «Повальное увлечение» Толстым и Достоевским среди парижской публики начнется с их «истолкования» Мельхиором де Вогюэ «как самых ярких выразителей русской души». ²⁹ Толкователем Достоевского в Англии, вслед за Рольстоном, станет Оскар Уайльд.

В 1881 г. на смерть Достоевского Рольстон откликнулся некрологом, написанным в виде рецензии на первый английский перевод «Записок из Мертвого дома» («Buried alive, or Ten years of penal servitude in Siberia»). London, 1881 — «Погребенные заживо, или Десять лет каторжных работ в Сибири»; перевод Marie von Thilo). «Недавняя

²³ [Ralston W.] Fedor Dostoevsky // Athenaeum. 1875. November 6. N 2506. P. 609.

²⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма. Т. 6. С. 111—112.

²⁵ См.: Лит. наследство. М., 1965. Т. 75. Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. С. 305—312.

²⁶ Ralston W. R. S. Count Leo Tolstoy's novels // Nineteenth Century. 1879. April. Vol. 5. N 26. P. 650—669.

²⁷ См.: Waddington P. A bibliography of the writings of W. R. S. Ralston // New Zeland Slavonic Journal. 1980. N 1. P. 1—15.

²⁸ Боборыкин П. Д. Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 216.

²⁹ Там же. С. 200—201.

смерть автора „Записок из Мертвого дома”, — писал Рольстон, — и поразительные демонстрации уважения, которыми сопровождалась его похороны в Петербурге, придают особый интерес только что вышедшему английскому переводу этого замечательного произведения». ³⁰ Далее следовал критический разбор романа, местами совпадающий с его анализом в некрологе 1875 г.

В июне 1879 г. Международный литературный конгресс в Лондоне единодушно избрал Достоевского членом почетного комитета Международной литературной ассоциации (почетный президент В. Гюго) как «одного из самых прославленных представителей современной литературы», ³¹ однако первый английский перевод появился лишь в 1881 г. («Записки из Мертвого дома»; за год это издание было перепечатано четыре раза), полоса же подлинного увлечения Достоевским в Англии началась в середине 1880-х гг. В 1886 г. были изданы переводы «Преступления и наказания» и «Униженных и оскорбленных», сделанные Ф. Уишо; затем следовали «Идиот», «Село Степанчиково», «Игрок» (1887), «Дядюшкин сон» и «Вечный муж» (1888) в переводах того же Ф. Уишо. ³² В анонимной рецензии, помещенной в «Athenaeum», «Преступление и наказание» получило восторженную оценку: этот роман, говорилось в ней, «полон реализма, но такого реализма, о котором Э. Золя и его последователи не могут и мечтать». ³³

По мнению М. П. Алексеева и Ю. Д. Левина, О. А. Новикова, известная публицистка и хозяйка великосветского салона в Лондоне, знакомая с писателем с 1878—1879 гг., несомненно пропагандировала Достоевского; ³⁴ в 1889 г. английский премьер-министр В. Гладстон сообщал ей, что читает «Преступление и наказание» (вероятно, по ее же совету). В октябре 1887 г. молодой Оскар Уайльд писал Новиковой: «Я надеюсь, что Вы не забыли своего обещания написать для меня небольшую статью о трех русских романистах, Тургеневе, Достоевском и Толстом, используя личные воспоминания и описав некоторые их черты, какие придут Вам на ум. Сейчас все интересуются русскими романистами, но нет никого, кроме Вас, кто бы был лично знаком с Толстым или Достоевским, — Ваш рассказ о последнем я считаю чрезвычайно интересным». ³⁵ Незадолго до письма Уайльд опубликовал рецензию на «Преступление и наказание» и критический разбор «Униженных и оскорбленных», в котором отмечалось, что Достоевского отличают «напряженность страсти» и психологическая глубина. ³⁶ Одной

³⁰ Academy. 1881. April 16. Vol. 19, N 467. P. 273—274.

³¹ См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 3. С. 327.

³² Подробнее об английских переводах Достоевского см.: Алексеев М. П., Левин Ю. Д. В лондонском салоне О. А. Новиковой. Рукопись (ИРЛИ). Л. 45—45а.

³³ Athenaeum. 1886. January 16. N 3038. P. 99—100.

³⁴ О взаимоотношениях Новиковой и Достоевского см. публикацию: Ипатова С. А. Из женского «эпистолярного цикла» архива Достоевского (А. О. Ишимова, О. А. Новикова, М. А. Поливанова) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 251—262.

³⁵ РО ИРЛИ, ф. 137, оп. 1, № 125.

³⁶ Pall Mall gazette. 1887. Vol. 45. May 2. N 6902. Обзор литературно-критических суждений о творчестве Достоевского в английской периодике см.: Алексеев М. П., Левин Ю. Д. В лондонском салоне О. А. Новиковой. Л. 43—45а.

из избранных книг, которые Уайльд любил перечитывать, оказавшись впоследствии в тюрьме, были «Записки из Мертвого дома».

Рассказ Новиковой о Достоевском, обещанный Уайльду, мог быть действительно чрезвычайно любопытным, если вспомнить, что именно она была непосредственной участницей передачи рукописи Пушкинской речи М. Н. Каткову для публикации в «Московских ведомостях». Получил ли Уайльд рассказ Новиковой, неизвестно; и если таковой существует, не исключено, что в нем могут оказаться и подробности истории с ложными слухами о смерти Достоевского в 1875 г., на основании которых Рольстоном был написан прижизненный некролог писателя и критический обзор его произведений, положивший начало славе Достоевского в Англии.

П. Е. ФОКИН

«А БЕДА ВАША ВСЯ В ТОМ, ЧТО ВАМ ЭТО НЕВЕРОЯТНО...»

(Достоевский и Солженицын)

1

Достоевского в XX в. читали по-всякому. С благоговейным трепетом и с дрожью отвращения, как реалиста и как мистика, сквозь призму академической науки и с помощью языка других видов искусств. Его осмыслили, его исследовали, его интерпретировали, с ним «вступали в диалог», спорили, его «развенчивали» и опровергали. Некоторые даже демонстративно не читали, чтобы не тратить «попусту» время. Но удивительно, среди миллионов читателей, среди сотен тысяч почитателей Достоевского нашелся лишь один *последователь* его. Это — Александр Солженицын.

2

Влияния Достоевского в XX в. не избежал никто. Его цитировали прямо и опосредованно, его брали в союзники и защитники, его использовали как оружие, порой ему просто подражали или, напротив, пародировали.

Художественный мир Достоевского, при всей его специфичности и «фантастичности», оказался настолько универсален, что практически каждый читатель находил в нем свое место, более того, вся окружающая действительность укладывалась в систему его координат (вне зависимости от политических, экономических и даже — в Японии, например, — религиозных устоев общества, к которому принадлежал читатель). Мир *после* Достоевского стал восприниматься как *мир Достоевского*. Люди стали персонажами.

Раскольниковы, Свидригайловы, Разумихины, Мармеладовы, Сони, Катерины Ивановны, Настасья Филипповны, Рогожины, Ипполиты, Лебедевы, генералы Епанчины, Ставрогины, Верховенские, Шатовы, Кирилловы, Иваны, Мити, Алеши Карамазовы, Федоры Павловичи, Смердяковы, Грушеньки, Ракитины, Версиловы, Смешные, Парадоксалисты сотнями, тысячами, сотнями тысяч объявились по всем странам и континентам. Десятками проросли Великие Инквизиторы и старцы Зосимы. Были и Мышкины, единично, но были. И лишь один образ, казалось, никогда и нигде не найдет своего реального воплощения в XX в. — образ Автора. Сегодня с неоспоримой ясностью видно, что и на это место вакансия закрыта. Сколько ни листай академический тридцатитомник Достоевского, другого образа, столь же адекватно выражающего суть личности Солженицына, в нем нет.

Удивительно, но Солженицын буквально в точности повторил и жизненный путь Достоевского, пройдя по его следам. В детстве — трагическая гибель отца (правда, у Солженицына еще до рождения). В молодости — увлечение «социалистическими идеями»: «В восемнадцать лет молодой Солженицын уверен, что он обновит нашу идею и наше понимание русской революции, обновит ленинизм, скажет новое слово».¹ Негуманитарная специализация на ступени профессионального образования и одновременная тяга к писательскому труду: Достоевский после окончания Инженерного училища тут же подает в отставку и принимается за роман; Солженицын, будучи студентом физико-математического факультета Ростовского университета, поступает на заочное отделение Московского института истории, философии и литературы. По-разному сложилась военная карьера писателей, но оба прошли эту школу. Затем — политическое инакомыслие (с роковым участием *письма*), арест, следствие, ожидание приговора, каторга, ссылка, болезнь. В 1945-м — в год ареста — Солженицыну столько же лет, сколько Достоевскому в 1848-м, когда он находится под следствием в Петропавловской крепости, — 27 лет. «Классический возраст „заговорщика“, по Достоевскому».² Наконец, возвращение из преисподней с новым, очищенным и ясным, видением мира — в свете евангельской Истины и с задачей — развеять тьму мировой лжи.

Литературный дебют Достоевского состоялся, в возрастном отношении, раньше, но появлению первого произведения Солженицына сопутствовали столь же громкая слава, успех и признание. В центре внимания обоих дебютантов — судьба «маленького», обыкновенного человека. Макар Девушкин и Иван Шухов — при всем различии их облика — фигуры одного калибра. А потом обращение к крупным эпическим формам. О типологической близости «Записок из Мертвого дома» и «Архипелага ГУЛАГ» говорилось бесчисленное количество раз. И здесь уже не случайное совпадение, а сознательный жест. Но более всего близок Солженицын к Достоевскому в своей публицистике, в ее пафосе и задаче — изгнание бесов из России. И за эту публицистику Солженицына самого изгоняют из отечества. Но ведь именно за

¹ Нива Ж. Солженицын. М., 1992. С. 35.

² Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. С. 15.

«Бесов» и публицистику «Дневника писателя» был «изгнан» из духовной жизни россиян в XX в. и Достоевский. И оба вернулись в новую Россию.

Удивительным образом «рифмуются» и личные, семейные отношения писателей.

3

Все совпадения — случайны. Но на языке совпадений говорит Судьба. Солженицын повторил путь Достоевского и — *продолжил* его. Сегодня Солженицын, дай Бог ему здоровья, уже на 18 лет *старше* Достоевского. И здесь — подсказка. В замысле Творца Солженицыну отведена роль именно *продолжателя*, а может быть, и *завершителя* того, что Достоевский *не успел и, возможно, не мог* сделать.

«...через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла...» — признавался Достоевский (27, 86). Эта «Осанна» стала главным *итогом* и *подвигом* его жизни. Больших душевных усилий и подлинного человеческого мужества стоило Достоевскому устоять против «соблазнов века»: экономических, социальных, философских аргументов и фактов научного мировоззрения, столь зримых и материально весомых. «Вы чувствуете, — писал в 1863 г. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях», рассказывая о Лондонской всемирной выставке, — что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...» (5, 70).

Посвистывая марксистским свистком, стучал по рельсам естественнаучных открытий паровоз XIX в., и езда в нем была так покойна, комфортна и развлекательна. Само путешествие было столь приятным и поучительным, что мало кто из пассажиров, получивших эту возможность прокатиться в свое удовольствие, задавался вопросом, что же ждет в конце пути. Да что там — в конце пути! Большинство, увлеченное игрушками прогресса и просвещения, не замечало того, что происходит с каждым из них. Человечество вырождалось, полагая, что вступило на путь процветания. Разум восторжествовал над Сердцем, и homo sapiens стал превращаться в animal sapience. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский воплотил эту мысль в сатирических образах «брибри» и «мабишь» — «птички» и «козочки», как называют уже сами себя и друг друга супруги-буржуа. Но на каждую птичку всегда найдется своя кошка, а каждую козочку поджидает свой волк. Такова оборотная сторона медали. Мир, провозгласивший в качестве главной цели человеческое благополучие, перестал быть человеческим миром.

Достоевский одним из первых заговорил о порочности и бесчеловечности гуманистической философии, к середине XIX в. окончательно отряхнувшей со своего платья последний налет средневековой духовности и даже уже вытершей ноги о половичок атеизма. Соприкоснувшись в каторге с миром реальных убийц, Достоевский с ужасом

обнаружил их *духовное превосходство* над благополучным и сытым миром убийц метафизических, поставивших Науку на место Бога. Угрюмые, безобразные, пьяные острожники были более человечными, чем веселые, миловидные, трезвые поборники «прогрессивных идей»: во мраке и глухоте своих душ несли «отверженные» свою скорбь отпадения от Бога, сознавая всю мерзость своего зверства. Здесь была дикость, но не было безразличия. Науке же было все равно, она отреклась от живого слова и превознесла мертвые слова. Наука воевала с Богом и одновременно воевала с человеком, сотворенным по Образу и Подобию. Убийство Бога неизбежно ведет к самоубийству человека, и, наоборот, воскрешение человека начинается с воскрешения Бога — этот сюжет стал главным для Достоевского и последовательно реализован художником в судьбе каждого персонажа.

«Осанна» Достоевского прозвучала в самый трагический момент истории человечества и отозвалась согласным хором в душах его читателей. «Осанна» Достоевского новым светом засияла в словах и делах Солженицына. Она дала ему силу, волю и смирение. Солженицын безоговорочно принял всю *систему взглядов* Достоевского. Он признал истинность и ценность его *методологии*, его подхода к действительности: «вне науки» (25, 17), «со Христом, нежели с истиной», даже «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа» (28₁, 176).

В XX в. признать эту методологию единственно верной было еще труднее, чем в середине XIX. «В двадцатом веке стало почти смешно говорить „добро“ и „зло“. Это стали почти какие-то старомодные понятия», — отмечал в речи в Вашингтоне перед представителями профсоюза АФТ—КПП 30 июня 1975 г. Солженицын и заявлял: «А это очень реальные понятия, понятия высшей сферы над нами — добро и зло».³ Отвечая на многочисленные упреки в свой адрес по поводу жесткости своих позиций, Солженицын в статье «Наши плюралисты» писал: «А истина, а правда во всем мировом течении одна — Божья, и все-то мы, кто и неосознанно, жаждем именно к ней приблизиться, прикоснуться. Многообразие мнений имеет смысл, если, прежде всего сравнением, искать свои ошибки и отказываться от них. Искать все же — „как надо“. Искать истинные взгляды на вещи, приближаться к Божьей истине, а не просто набирать как можно больше „разных“» (с. 408). Но Солженицын не только признал методологию Достоевского единственно верной, но и стал последовательно ее применять — и в своем художественном творчестве, и в публицистике.

Христианское мировоззрение, рассматривающее земную жизнь человека как особый, *подготовительный* этап бытия души, по природе своей *футурологично*, и вполне естественно, что заданный им вектор размышлений обоих русских писателей — будущее человечества, а православная форма этого мировоззрения сделала необходимым в качестве центрального вопрос о роли России и русского народа в грядущих судьбах человечества. Но никакая футурология невозможна

³ Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 253. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц.

без понимания истории и сегодняшнего дня. Между Достоевским и Солженицыным пролегло столетие. То, что являлось первому в смутных провидческих образах, второму предстало в конкретике повседневной действительности. В обоих случаях Бытие требовало своего истолкования: различие исходного материала определило различие приемов, *инструментария*, но не методологии. Достоевский и Солженицын *дополняют и объясняют* друг друга.

В отличие от Солженицына, Достоевский никогда с такой страстью, увлеченностью и профессионализмом не занимался исследованием отечественной истории. И, как известно, не написал не только ни одного исторического романа, но даже и рассказа. Тем не менее Достоевский с большим интересом относился к достижениям современной ему исторической науки, был в курсе основных концепций и споров вокруг них.

Деятельность Солженицына как продолжателя и последователя Достоевского проясняет с провиденциальной точки зрения причину и смысл такого отношения автора «Великого Инквизитора» к истории. Перед Достоевским стояла задача не накопления и приращения исторических знаний, что с успехом делали такие его современники, как С. М. Соловьев, Н. И. Костомаров, И. Е. Забелин, и не распутывания исторических «узлов», тогда еще лишь обозначавшихся. Ему предназначено было выработать принципы интерпретации этих знаний. Заметим, что почти в это же время формировалась и марксистская концепция истории. В определенном смысле историософские воззрения Достоевского были как бы ответом марксизму. Как и Маркс, Достоевский рассматривал историю как средство постижения будущего, но, в отличие от немецкого философа, искал в ней не *закономерности*, а *свидетельства* исполнения Великого Предсказания, данного человечеству в Откровении Иоанна Богослова.

Как «какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся» (5, 70), понимает современную действительность и Солженицын. Уже в «Письме к вождям Советского Союза» 1977 г. Солженицын, на языке материалистической идеологии, единственно доступном «вождям», опираясь на расчеты ученых, предупреждает о близком физическом конце человечества — между 2020 и 2070 гг. В Гарвардской речи 1978 г. Солженицын обозначит все в более откровенных словах: «Не когда-то наступит, а уже идет — физическая, духовная, космическая! — борьба за нашу планету. В свое решающее наступление уже идет и давит мировое Зло» (с. 320). Завершая это выступление, Солженицын, очевидно учитывая специфику аудитории — студенческую молодежь, «переводит» свое мистическое заявление на язык исторической науки: «Если не к гибели, то мир подошел сейчас к повороту истории, по значению равному повороту от Средних Веков к Возрождению, — и потребует от нас духовной вспышки, подъема на новую высоту обзора, на новый уровень жизни (...). Этот подъем подобен восхождению на следующую антропологическую ступень. И ни у кого на Земле не осталось другого выхода, как — вверх» (с. 328).

Для Достоевского и Солженицына, в отличие от многочисленных предрекателей «конца света», Апокалипсис вовсе не является финалом. Они оба знают, что вослед многочисленным бедам и страданиям, после страшной и мучительной битвы с мировым Злом наступит новый «золотой век», рай установится на Земле, и уже вовеки. Мистическое переживание реалий человеческой истории и современности позволяет обоим писателям определить и главное препятствие на пути к новому раю. Если Иисус Христос есть воплощенная Истина, то Его главный враг и враг всего человечества антихрист есть воплощенная ложь. Не только и не столько та ложь, которая искажает факты, ложь внешняя, публичная, сколько та, что заставляет человека искаженные факты принимать за истинные, ложь внутренняя, интимная. Как эта ложь проникает в человека, как им овладевает и как ее пересилить — этот круг вопросов всю жизнь мучал Достоевского, и он всю силу своего гения направил на исследование, выявление и обнажение механизма самообмана. Солженицын увенчал этот поиск Достоевского нравственным императивом: «Жить не по лжи!».

Фактически формула «Жить не по лжи!» могла бы стать эпиграфом к «Дневнику писателя» 1876—1877 гг. Достоевского. Весь текст этого уникального публицистического произведения направлен против всяческого проявления лжи, «фальши». Слово «фальшь» — одно из самых употребляемых Достоевским. Он и начинает свой «Дневник» со слов негодования по поводу повсеместно и бесстыдно творимой лжи: «...Хлестаков, по крайней мере, врал-врал у городничего, но всё же капельку боялся, что вот его возьмут, да и вытолкают из гостиной. Современные Хлестаковы ничего не боятся и врут с полным спокойствием» (22, 5). Это — *первые* слова «Дневника писателя». Тема «современных Хлестаковых» сохранится на протяжении всего издания. Достоевский будет разоблачать фальшь современного ему «случайного семейства», «педагогички облегчения», положения женщины в русском обществе, фальшь отношения дворянства и просвещенного общества к народу, к народному движению во время войны на Балканах 1877 г., фальшь барского заявления «я сам народ», фальшь идеологии «обобщения», современного либерализма, атеизма, молодежного нигилизма, фальшь нового судопроизводства, суда присяжных, фальшь в понимании роли литературы, в оценке творчества Пушкина, Толстого, Некрасова, фальшь интерпретации его собственных эстетических и политических позиций, фактов его биографии и творчества. Все художественные фрагменты «Дневника» — «Мальчик у Христа на елке», «Столетняя», «Мужик Марей», «Кроткая», «Сон смешного человека» — о том же: как «пелена вдруг упала» (24, 26).

Но слова «фальшь», «врать», «пелена», которые употребляет Достоевский, эмоционально менее выразительны, чем «ложь», «лгать», и мало кто из читателей «Дневника» воспринял эту его тему как главную.

Публицистический шедевр А. И. Солженицына «Жить не по лжи!» замечательным образом созвучен другому маленькому шедевру отечественной публицистики — небольшой статье Достоевского в «Дневнике писателя» 1876 г. «Золотой век в кармане». Два этих небольших текста составляют своеобразный *диптих*.

В первой части, у Достоевского, *предчувствуется* путь обновления и восстановления человеческой личности, то «восхождение на следующую антропологическую ступень», о которой говорил Солженицын в Гарварде. Все еще видится пока лишь как в дымке, и самому почти не верится, «фантастическая и донельзя дикая мысль» (22, 12), но открытие, что золотой век — рядом, «в кармане», уже все преобразило. Стоя среди гостей рождественского бала, где «все в новых костюмах, и никто не умеет носить костюм; все веселятся, и никто не весел; все самолюбивы, и никто не умеет себя показать; все завистливы, и все молчат и сторонятся», где «даже танцевать не умеют» (Там же), автор «Дневника» вдруг озаряется мыслью: что «если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? <...> Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямоты, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого общительного, и это в каждом, решительно в каждом из них!» (Там же). Воодушевляясь, Достоевский переходит на прямое, хотя и мысленное, обращение к гостям. Перенесенное на страницы «Дневника писателя», это мысленное обращение получает куда большую аудиторию, оно перерастает границы той «душной залы», в которой оно родилось, и становится обращением ко *всем*. Писатель даже забывает закрыть кавычки прямой речи — внутренний монолог становится публицистическим воззванием: «Стать искренними и простодушными». Но это и есть: «Жить не по лжи».

«Вы смеетесь, вам невероятно? — заканчивает свою статью Достоевский. — Рад, что вас рассмешил, и, однако же, всё, что я сейчас навоскличал, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша в том, что вам это невероятно» (22, 13). Но откуда же такая уверенность у самого автора? Он-то из-за чего все это «сейчас навоскличал»? Давно, еще в годы каторги, Достоевский открыл для себя одну удивительную вещь, что человек, как и сказано, создан по Образу и Подобию, и эти Образ и Подобие живут в человеке *всегда*, даже в самых невероятных условиях, и как бы ни был искажен лик человека, нужно верить в возможность восстановления в нем Образа и Подобия. Тогда он сделал это открытие применительно лишь к падшим, «отверженным», «несчастливым». Сейчас ему открылся универсальный смысл тех давних прозрений: что применимо к каторжнику, то применимо и к великосветскому генералу. И возрадовался: «Золотой век в кармане!». Тем более все из того же каторжного опыта зная, что восстановление Образа и Подобия происходит неожиданно, «вдруг».

«Вдруг» — любимое слово Достоевского. Но это «вдруг» не просто «неожиданность», не «случайность» или «стечение обстоятельств». Это «вдруг» — «откровение», «прозрение» и «раскаяние». «Вдруг» у Достоевского не обыкновенное наречие. Это почти «символ веры». Оно наделено глубоким мистическим смыслом. Не случайно Достоевский так любил некрасовского «Власа», рассказывающего о судьбе грешника, вдруг прозревшего, вдруг покаявшегося. «Вдруг» Достоевского — это поцелуй Христа в «бескровные девяностолетние уста» Великого Инквизитора. И *это* «вдруг» трижды звучит в монологе автора «Золотого века в кармане», сразу после слов: «стать искренними и простодушными».

Достоевский не случайно «навосклилца». Он ведь действительно открыл путь универсального преобразования мира, его пересоздания из мира Апокалипсиса в мир Золотого века, изобрел тот порох, которым человечество выиграет битву с антихристом. Но... опять у Достоевского не нашлось четких и убедительных слов. Ему дано было *увидеть* и *показать*, но не дано было *назвать* и *исполнить*. Лишь сто лет спустя, в 1974 г., Солженицыну дано будет сделать адекватный «перевод» этого прозрения Достоевского на язык социологии. В речи по случаю вручения ему премии «Золотое клише» наконец-то прозвучало: «Если и суждены нам впереди революции спасительные, то они должны быть революциями *нравственными*, то есть неким новым феноменом, который нам предстоит еще открыть, разглядеть и осуществить» (с. 198). «Вдруг», которое так любил Достоевский, и есть «революция нравственная», революция нравственности. Именно «революция» — скачкообразное, закономерное, но всегда неожиданное преобразование действительности, ее качественное обновление вдруг.

Во второй части диптиха, у Солженицына, предчувствия Достоевского переводятся на язык *практического действия*. У Достоевского — откровение, у Солженицына — программа действий. С первого взгляда может показаться, что знаменитая формула «не через меня» (с. 189), предложенная Солженицыным как орудие борьбы с ложью, маломощна. Смущает *отрицательная* частица «не», смущает *единственное* число личного местоимения. Но на самом деле формула эта обладает колоссальной силой, стоит лишь раз применить ее на практике. Достаточно один раз не принять лжи, чтобы понять, что и молчание в присутствии лжи — тоже ложь. И тогда, чтобы «жить не по лжи», в присутствии лжи необходимо ее разоблачать, говорить правду. Но раз сказавши правду, человек чувствует, что и этого недостаточно, что нужно не только говорить, но и *противодействовать* лжи. Однако противодействие лжи невозможно без созидания правды. Жить не по лжи — в *конечном счете* означает жить по правде.

Отрицательная формула содержит в себе огромную положительную силу — силу Добротворения. Добро же не творится в пустоте, оно направлено к людям, оно заражает своей красотой и силой других. Добро можно творить в одиночку, но единственное число в деле Добротворения не означает одиночества.

Жить не по лжи — и есть «революция нравственная».

Жить не по лжи — и «Золотой век в кармане».

**В. А. СМИРНОВ — ДЕЯТЕЛЬ БРАТСТВА
СВ. ФЕОДОРА ТИРОНА**

Через два года после открытия в Старой Руссе церковноприходской школы им. Ф. М. Достоевского 8 сентября 1885 г. был утвержден устав православного братства св. Феодора Тирона, которое также было основано в память великого писателя. Среди его учредителей были А. Г. Достоевская, В. И. Ламанский, В. И. Шемякин, В. К. Саблер. Братство имело своей целью религиозно-нравственное просвещение народа. Оно устраивало религиозно-нравственные беседы, исторические чтения, духовно-музыкальные вечера в память Достоевского. Обычно 17 февраля — в день памяти св. Феодора Тирона — устраивалось годовое собрание братства. С самого открытия активное участие в деятельности братства принимала и корпорация местного духовного училища.

15 июня 1890 г. смотрителем Старорусского духовного училища был назначен Василий Александрович Смирнов (род. 19 мая 1852 г.).¹ Сын священника Нименского погоста Каргопольского уезда Олонецкой губернии, после окончания Олонецкой духовной семинарии он в 1873—1882 гг. был учителем латинского языка в Каргопольском духовном училище. В 1886 г. он закончил Санкт-Петербургскую Духовную академию и был назначен преподавателем греческого языка в новгородскую духовную семинарию. В Старой Руссе деятельность В. А. Смирнова была широка и разнообразна.² Тесно связан он был и с братством св. Феодора Тирона. Как смотритель духовного училища, он возглавлял деятельность корпорации по устройству чтений. В первые годы деятельность братства сводилась к проведению бесед по воскресеньям и пополнению библиотеки. В. А. Смирнову удалось поднять устройство чтений на более высокий уровень.

Так, в 1894 г. на собрании братства В. А. Смирнов предложил чтение «Русский инок в романе Достоевского „Братья Карамазовы”», причем как представитель монашества, его жизненности и близости православному русскому человеку был выведен оптинский старец о. Амвросий, «образ которого и представлен в романе, как думают, в лице о. Зосимы».³ На вечере 18 февраля 1896 г. он предложил чтение о народном образовании в духе Православной Церкви.⁴

3 ноября 1896 г. школа им. Ф. М. Достоевского была преобразована из смешанной одноклассной в двухклассную женскую — из-за недостатка специальных женских училищ в городе. Поздравляя с

¹ Государственный архив Архангельской области, ф. 29, оп. 13, № 76, л. 457 об.

² Бовкало А. А. В. А. Смирнов — историк Новгородской духовной семинарии // Прошлое Новгорода и Новгородской земли: Тез. докл. и сообщений науч. конференции 14—16 ноября 1995 г. Новгород, 1995. С. 125—128.

³ Из Старой Руссы // Новгородские епархиальные ведомости (далее — НЕВ). 1894 № 8. С. 307.

⁴ Из г. Старой Руссы // НЕВ. 1896. № 6. С. 369—370.

открытием школы, В. А. Смирнов указал на мотивы, благодаря которым она назначена исключительно для девочек. Главный из них — христианский взгляд на женщин.⁵ Участвовал он и в торжестве освящения нового здания школы в 1897 г.

В 1898 г. в Старой Руссе по инициативе В. А. Смирнова и с разрешения церковного начальства день памяти св. Кирилла и Мефодия торжественно отмечался как церковно-школьный праздник (за несколько лет до начала общероссийского празднования). В смешанный детский хор вошли и учащиеся школы имени Ф. М. Достоевского. На праздновании 15-летия школы В. А. Смирнов, поздравив школьных деятелей с юбилеем, указал на те причины, которые содействовали ее росту внешнему и внутреннему. Причинами этими служили имя Достоевского, которое, как магнит, привлекало к себе симпатии августейших особ (школа состояла под покровительством великого князя Владимира Александровича, в числе постоянных жертвователей — великий князь Константин Константинович), частных лиц и учреждений, губернских и уездных земств, городского самоуправления; религиозно-нравственное направление, положенное в основу школьного образования и учения в ней как школе церковноприходской. Речь была закончена пожеланием «крепкого стояния» школе и «дальнейшего ее преуспеяния». Затем он предложил чтение о Достоевском как христианском учителе и проповеднике любви христианской ко всем «униженным и оскорбленным», на основании его произведений, как писателе, указавшем еще в 70-х гг. на то, что русское духовенство призвано и только оно может соединить веру с просвещением народа в школах.⁶

17 февраля 1908 г. В. А. Смирнов выступил с большим докладом на духовном и литературном вечере в школе. Достоевский «был искренний писатель, — отметил он, — болел сердцем обо всем и обо всех, потому что глубоко любил родину и русский народ, был писателем-гражданином. Путем страданий (он поплатился жестоко за свои юношеские увлечения) и своей вдумчивой мыслию он сам уразумел истину правды народной и стал учителем общества.

Это был писатель русский, потому что выражал мысли не одной какой-либо группы людей, одного кружка, одной партии, как говорят ныне, а всей „русской Руси“, являлся истолкователем народных дум, мечтаний, объяснителем народной души. Правду его выслушивали все, даже и те, для кого она была горька. Правда эта шла от любящего, отцовского сердца, поэтому ему благоговейно внимала молодежь и называла его своим учителем. Хотя он не стеснялся читать ей иногда резкие и суровые наставления. Ф. М. Достоевский был писателем ни от кого и никогда независимым: он и думал по-своему, и не боялся говорить о том, что думал, не боялся насмешек за свои убеждения, так как пером своим служил не мелким страстям, а только родине и народу. Потому-то и слава его, которую увенчал его народ, не мимо-

⁵ Уездный наблюдатель. Двухклассная церковноприходская школа имени Ф. М. Достоевского в г. Старой Руссе // НЕВ. 1896. № 23. С. 1746—1748.

⁶ Празднование пятнадцатилетнего существования школы имени Ф. М. Достоевского в г. Старой Руссе // НЕВ. 1898. № 23. С. 1566—1567.

летная, как мода, не та слава, которую пользуются многие современные писатели, создаваемая людьми известного направления, а та широкая, прочная слава, которую может дать только весь народ, вся страна. Ф. М. Достоевский славен не только своим талантом, а славен еще больше своею верою. Он верил в Россию, в ее исцеление, в ее светлую будущность, в спасительность тех взглядов, которые он проводил в своих сочинениях. Он всегда, во всей своей литературной деятельности, твердо помнил о высоком значении писателя, о том, что он должен быть светильником миру, и потому исполнял слова апостола: „Никакое гнилое слово не должно исходить из уст ваших, а только доброе, дабы оно доставляло благодать слушающим”. Вот какие слова сказал Фед(ор) Михайлович тогда только начинающему, а ныне известному писателю А. В. Круглову: „Бойтесь партий! Россия — вот кому обязан служить писатель, и больше никому. Русское народное дело — вот ваша цель”.

Русский писатель должен быть верующим, ибо только Христос истинный путь. Все должны быть нравственны, а писатель наипаче. А что такое нравственность? Где мерило? Опять-таки один Христос и Его Евангелие. Из записной книжки Достоевского тот же А. В. Круглов приводит следующие слова: „Не достаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо возбуждать вопрос: справедливы ли мои убеждения? А проверка одна — Христос”. Он сам делал, так и другим внушал: „Смирись, гордый человек! Потрудишься, праздный человек!”. Достоевский умер как человек, но как писатель он никогда не умрет».⁷

30 октября 1908 г. праздновалось 25-летие школы. А. Г. Достоевская прислала приветствие, в котором выразила благодарность «настоящим работникам в этом деле» — в том числе смотрителю духовного училища В. А. Смирнову, «помогавшему школе своими просвещенными советами и указаниями».⁸ В. А. Смирнов оставался тесно связанным со школой и братством до ухода с должности смотрителя духовного училища 17 января 1909 г.

Ему принадлежат также несколько заметок, посвященных Старой Руссе, различным событиям в жизни духовного училища, его преподавателям.

15 февраля 1909 г. В. А. Смирнов принял сан священника. Он переехал в Казань, где вскоре был назначен законоучителем Казанского учительского института. Одновременно он преподавал на женских богословских курсах и был их секретарем.

⁷ А. С. Духовный и литературный вечер в школе имени Ф. М. Достоевского // Волховский листок. Новгород, 1908. 27 февр. № 1252. С. 4.

⁸ Горский Димитрий, священник. Описание торжества 25-летнего юбилея Старорусской церковноприходской школы имени Ф. М. Достоевского // НЕВ. 1909. № 4. С. 109—113; № 5. С. 143—148; № 7. С. 200—204; № 9. С. 264—267.



А. Х. ТАММСААРЕ О ДОСТОЕВСКОМ (Публикация, перевод и комментарии Н. М. Басселя)

Антон Хансен Таммсааре (1878—1940), крупнейший эстонский прозаик-реалист XX в., испытал сильное влияние творчества Достоевского, что нашло отражение как в художественных произведениях самого Таммсааре, так и в его литературной публицистике. В одном интервью 1928 г. он сам признал, что если уж искать следы чьего-либо влияния в его творчестве, то «указание на Достоевского я бы не осмелился оспаривать». Ознакомившись еще в гимназические годы с романом «Преступление и наказание», Таммсааре впоследствии перевел его на эстонский язык (опубл. в Тарту издательством «Лоодус» в 1929 г.), с чего, собственно, и началось серьезное ознакомление эстонского читателя с романным творчеством Достоевского. За несколько лет до своей смерти Таммсааре вспоминал: «Я кое-что читал, но лучшего, чем русская литература, я не находил. Если взять такие имена, как Достоевский, Толстой или Гоголь, во всей мировой литературе некого поставить рядом с ними. А Достоевский совсем свел меня с ума, я жил во сне и наяву под его влиянием. Особенно захватило меня его „Преступление и наказание“».¹

В 1924 г. Таммсааре написал предисловие к роману «Бесы», который он, очевидно, сам и собирался перевести (перевод в то время так и не осуществился). Эта статья долгие годы оставалась в рукописи и хранилась в Литературном музее им. Ф. Р. Крейцвальда АН Эстонской ССР в Тарту (ныне — Эстонский литературный музей). Опубликована она была впервые лишь в 1969 г. в журнале «Лооминг» (№ 8), с послесловием Э. Сийрак «О Таммсааре и Достоевском». «Это — наиболее обширное из (...) написанного Таммсааре о Достоевском, — отмечает Э. Сийрак. — Она [статья] дает опорные точки для понимания социальных и эстетических воззрений самого Таммсааре. Из статьи также выясняется, что Таммсааре был хорошо знаком с русскими и немецкими источниками, касающимися творчества Достоевского. Для него Достоевский был как бы мерилем, при помощи которого он мог оценивать других писателей. С точки зрения Таммсааре, творчество Достоевского было столь высоким образцом, что западноевропейской литературе потребовались столетия, прежде чем она смогла достичь такого же уровня».²

¹ *Tork Virge. Tammsaaret kulastamas // Tartu Tütarlaste Gümnaasium. 1938. N 7—8. Lk. 157.*

² *Siirak Erna. A. H. Tammsaare in Estonian Literature. Tallinn, 1978. P. 98.*

Далее мы приводим в нашем переводе с эстонского языка вторую половину этой статьи, посвященную анализу романа «Бесы» и обобщающим размышлениям и оценкам творчества Достоевского, к которым приходит эстонский классик. На русском языке эта статья ранее не публиковалась. В первой, опускаемой нами половине статьи, кроме публицистического начала, содержится популярный пересказ биографии Достоевского, рассчитанный на малознакомого с ней в период создания статьи эстонского читателя, а также достаточно общеизвестный анализ романа «Преступление и наказание». Перевод осуществлен с текста статьи, озаглавленной «Введение» и опубликованной в XVI т. «Собрания сочинений» А. Х. Таммсааре (Публицистика II. 1914—1925), вышедшего на эстонском языке в издательстве «Ээсти Раамат» (Таллинн, 1988. С. 619—648; переводимый фрагмент — с. 636—648.³ Комментарии к статье опубликованы там же, с. 771—773). Для русского перевода потребовалось уточнить, расширить и дополнить комментарии.

ВВЕДЕНИЕ (к роману «Бесы»)

.....
.....
.....
.....

Вплоть до самой смерти Достоевский исследовал личность, ее права, ее веру и взаимоотношения с окружением. В молодости его сослали на каторгу, обвинив в участии в подпольной деятельности, где замыслили переустройство общественного строя согласно идеалам большинства. Но пророк общественного демократического преобразования должен неизбежно иметь в виду не только личность и ее интересы, но и пользу для большего количества людей. В социализме же Достоевский узрел как наихудшее именно то, что здесь интересы личности хотят принести в жертву интересам общества или так называемого большинства. Его «подпольный человек» («Записки из подполья»), кто всю свою жизнь принес в жертву обществу, приходит в конце концов все же к решению, что все общество оставляет его безучастным. «Целому свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить», — говорит он цинично. Когда наблюдаешь борения великой русской революции, невольно приходит на память «подпольный человек» Достоевского. Воздух словно звенит от слов: «Всему свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить», лишь бы мой живот был сыт, конечности прикрыты.⁴ В жертву идеям или страстям приносятся тысячи и миллионы невинных жизней. Жизнь человека стоит меньше, чем мысль, чем страсть, чем крикнутое

³ Tammsaare A. H. Sissejuhatuseks // Tammsaare A. H. Kogutud teosed. 1—17. Tallinn, 1988. Kd. 16: Publiitsistika II (1914—1925). Lk. 619—648 (Lk. 636—648).

⁴ Мысли героя-повествователя из «Записок из подполья» переданы здесь Таммсааре не совсем точно. В тексте Достоевского это звучит так: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (5, 174).

в воздух слово. А Достоевский утверждает жалостно, настойчиво, прямо-таки безумно: «Человек — это цель!». Все доходы общества ничтожны рядом с ценностью личности человека, каковая неприкосновенна и свята. Иван Карамазов требует от общества и Бога отчета о каждом отдельном человеке, будь это взрослый или ребенок, и он готов повернуться спиной как к вожделенному государству будущего на земле, так и к небесному раю, если для его достижения жертвуют жизнью даже одного невинного ребеночка. Не надо блаженства, если оно покупается ценой греха против человека. Читая подобные рассуждения, невольно вспоминаешь христианское учение об искуплении, и встает вопрос, не собирается ли Достоевский использовать свое мерило и применительно к смерти Христа как безвинного человека? Как можно ради достижения блаженства человечества, ради его спасения приносить в жертву жизнь этого, самого невинного? Имеет ли Бог право приносить кого-либо в жертву вообще, пускай это будет даже Его собственный Сын?

Человек как личность развивается у Достоевского до последних пределов, он подымается из темных, природных, животных корней и возвышается до сияющих вершин духовности; везде происходит борьба героической воли к власти: в Раскольникове — с нравственным чувством долга и совестью; в Свидригайлове («Преступление и наказание») и Версилове («Подросток») — с утонченной и сознательной, в Рогожине («Идиот») — с бессознательной и примитивной похотливостью; в Петре Верховенском, Ставрогине и Шатове («Бесы») — с народом, государством и политикой; в Иване Карамазове («Братья Карамазовы»), князе Мышкине («Идиот») и Кириллове («Бесы») — с религиозными тайнами и метафизикой (Мережковский).⁵

Человек захвачен борьбой в ходе какого-то великого перелома, находится в состоянии какой-то конечной борьбы, как это кажется при чтении последнего и крупнейшего произведения Достоевского — «Братьев Карамазовых». Гибнут мысли, идеи, умирают люди, поколения людей и народы, на смену тем и другим приходят новые. Нынешнее состояние человека не может дольше длиться, потому что в его душе царствуют величайшая неразбериха, буря, противоречия. На руинах старых добродетелей, старых ценностей стонет он под тяжестью известных вопросов, ибо совершенно утерял оправдание смысла жизни. Но смерть идей и людей не означает вечной смерти: при разрушении устаревших ценностей возникают родовые схватки рождения новых вер, новых иллюзий и нового человека. Новый человек должен соединить сначала в себе самом, затем в своей деятельности все те идеи, добродетели и ценности, которыми жили и развивались ушедшие поколения. Новый человек, нареченный Достоевским человекобогом, в то время как Ницше назовет его позднее сверхчеловеком (это определение быстро распространилось по свету), — этот человек рождается там, где выступают за все человечество и его страдания, как это делает Иван Карамазов; либо же начало его следует искать там, где ощущают

⁵ Имеется в виду: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. М., 1901—1902. Т. 1—2.

страдания человечества в прошлом, настоящем и будущем как свои личные страдания, как об этом говорит Версиров («Подросток»); он видится нам в образе старца Зосимы («Братья Карамазовы»), сжегшего окалину тела и души в пламени пропасти страстей и пороков и ставшего божественно всепонимающим и всепрощающим; очевидно, он станет проявляться и в тех личностях, кто по каким-то причинам не может в достаточной мере опираться на трезвую и расчетливую логику, но позволяет себе руководствоваться каким-то естественным необъяснимым чувством, превращаясь в глазах обычных людей в идиота (князь Мышкин); в конце концов он превратится в захватывающую мечту в молодом человеке наподобие Алеши Карамазова, унаследовавшего от рождения сатанинские страсти, благодаря чему он способен понимать грехи заблуждающихся, но которому для их уравнивания дана от природы какая-то не объяснимая словами сила, создающая противовес страстям и порождающая гармоничное целое. Такая личность могла бы уже давать представление о новом, мечтаемом человеке не только в мыслях и чувствах, но и в делах. Из него могло бы развиваться нечто подобное тому, что чувствовал Достоевский, создавая свой образ Христа в легенде о Великом Инквизиторе («Братья Карамазовы»). Великий Инквизитор есть не кто иной, как знаменитый своими религиозными преследованиями пресловутый Торквемада. К нему является Сам, дарующий благословение. Но по религиозным рецептам Торквемады и Он — только еретик, которого тот бросает в тюремную башню, дабы вершить над Ним суд и отправить Его на костер, как он это делал раньше с сотнями и тысячами других. Свои действия он обосновывает очень даже мило, а именно — слабостью людей. Человек — это своеобразное дитя, которое не в состоянии смотреть спокойно и смело в глаза ни правде, ни свободе, это все пугает и мучает его. Человек способен воспринимать правду, когда она смешана с известной долей лжи; человек начинает сразу строить себе новую тюрьму в виде разных ничтожных добродетелей и святых, как только его от старых хоть чуть освободят. Человек любит тюрьму и ее решетки, как это изображает Леонид Андреев в одной из своих новелл.⁶ Правду и свободу, знание добра и зла способны выдержать только одиночки, и эти одиночки должны сочувствовать людям, они должны брать на себя за народ самый тяжкий груз, груз правды и свободы, груз знания добра и зла. «Ибо лишь мы, — говорит Великий Инквизитор, — мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (14, 236). Один из этих сочувствующих и страдальцев за людей и есть сам Торквемада вместе со своими помощниками. Если теперь Христос вновь явился в мир, чтобы принести людям правду, свет и свободу, то Он совершил великую ошибку: Его великие дары могли бы человечество в его большинстве сделать лишь несчастным. Торквемада же, знающий людей лучше, чем приносящий благословение, не может в своем сочувствии допустить, чтобы Христос сделал людей несчастными. Поэтому он решается на

⁶ Речь идет о повести Л. Андреева «Мои записки» (1908).

самый трудный шаг: он хочет Христа сжечь на костре. Дарующий благословение выслушивает молча объяснения Великого Инквизитора и, когда Ему сообщают Его смертный приговор, подходит к Торквемаде и целует его. Поцелуй оказывает на Торквемаду влияние, он отменяет смертный приговор и говорит (Христу), чтоб тот никогда больше в этот мир не возвращался.

Но вы знаете, что верующие как раз ожидают второго пришествия Христа, как сам Достоевский мечтает о новом человеке, Богочеловеке, или, как Ницше, провозглашает сверхчеловека. Достоевский мечтает, нет, верит, что этот новый человек родится именно в России, которая в своем развитии должна пойти своим особым путем, как этому учили народники. По его мнению, «Россия скажет всему свету самое великое слово, которое он когда-либо слышал»,⁷ потому что главным свойством русского народа является всечеловечность. И свету это новое слово нужно, потому что вся Европа стоит перед «всеобщим и страшным упадком».⁸ И Россия находится в какой-то конечной точке, «раскачиваясь над пропастью»,⁹ но она спасется благодаря тому, что у русского два отечества — Россия и, кроме того, еще Европа, каковые две сущности он сольет в одну. Эту свою любимую мысль Достоевский повторяет во многих местах на протяжении всей своей жизни; в начале мировой войны эта мысль звучала эхом из уст Мережковского, Бердяева, Розанова и др. Когда Достоевский говорит о «русском народе», то подразумевает он под этим только крестьянина и советует интеллигентам идти к нему учиться мудрости. В этом — одна из точек его соприкосновения с Толстым, который возвысил в идеальном освещении русского крестьянина и его естественные мудрость, доброту и добродетельность. Своеобразный колорит эта романтика обрела в образах босяков Максима Горького. Но основой всего этого является кризис рационалистического просвещения во всем мире. Разум учил людей любить и сомневаться, пока человек не стал сомневаться в самом разуме и его работе. Свет разума должен был сделать человека лучше, умнее, спокойнее, но разум принес беспокойство, нервозность и на место каждой решенной загадки принес десять новых. Разум вел человека дальше в практической жизни, но в объяснении мира и загадок жизни он не оправдал надежд, слепо возложенных на него человеком. Отсюда рождаются неокантианство, интуитивизм, рождается подчеркивание того, что глубинное познание, как и творчество, основывается в конечном счете на некоем необъяснимом инстинктивном чувстве. Пуанкаре утверждает, что даже в математике творческой силой является не сухой и трезвый интеллект, а какое-то опьяняющее чувство; интеллект придает созданным понятиям лишь формальное выражение. А что же тогда следует думать о других областях науки и искусств, если даже в математике дело обстоит таким образом? И что следует тогда думать о мудрости человека вообще, если значение интеллекта

⁷ Неточная цитата из «Дневника писателя» за 1877 г. (ср.: 25, 22).

⁸ Неточная цитата из Речи о Пушкине (ср.: 26, 167).

⁹ Ср. в письме Достоевского к петербургским студентам от 8 апреля 1878 г.: «...вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной» (30, 23).

в умственном труде станут таким образом оценивать? Надо тогда вместе с Достоевским и Толстым остановиться на неграмотном крестьянине, или, может, есть даже причина передвинуться из общества людей в среду животных, поскольку хотя у них и отсутствует разум, но в них все же можно определенно предположить наличие инстинктивного чувства? Этот шаг и совершил Метерлинк. В поисках более глубокой мудрости живых существ он передвинулся от людей в среду животных и написал свою «Жизнь пчел», но и на этом не остановился, опубликовав книгу, названную «Разум цветов». Здесь не место, да и не хватает пространства для рассуждений, в какой мере сомнения в услугах разума обоснованны, но только все же следует отметить, что у Достоевского был глубокий ясновидящий взгляд, когда он предполагал, что Европа стоит в преддверии какой-то катастрофы. Если наряду с разочарованиями в разуме еще вспомнить, как перед мировой войной возникли течения в искусстве, которые отрицали все созданные до этого художественные ценности, то становится понятным, в какой тупик зашло нервное состояние людей, спасти из которого может только гигантское потрясение.

Гигантским потрясением разрешает и Достоевский запутанные узлы жизни своих взволнованных, зачастую с чувствительными до болезненности нервами героев. Это мы видим во всех его лучших произведениях, и это найдет читатель в настоящем романе. Трудно как здесь, так и где-либо в другом месте пересказать фабулу романа, и даже если это и возможно, то это даст о содержании произведения, его глубине и глубочайшем смысле, для передачи которого так трудно найти подходящие слова, лишь очень малое представление. Действие разворачивается обычно с сумасшедшей скоростью, обретает драматический подъем, но все же трудно передать даже сценически то впечатление, которое получаешь при чтении романа. Поэтому попытки переноса романов Достоевского на сцену заканчивались все-таки весьма неудачно и бесцветно. Еще более странным кажется, что этого ныряльщика в глубины человеческой души пытались эксплуатировать для кинофильмов («Идиот»). Но свой смысл у этих попыток все же есть: они показывают, в какой мере этого героя духа приходится урезать, стричь, опошлять, прежде чем сделать его удобоваримым для массы. Происходит то же самое, что стало давно повседневым явлением с Шекспиром в Англии и в других местах: их (т. е. подобных писателей. — Н. Б.) надо популяризировать или же их не воспринимают вообще.

В настоящем романе можно было бы обратить внимание на две отдельные части: с одной стороны, ощущается острая критика в адрес общественных движений России и ее успокоившихся и легко удовлетворившихся гуманистических вождей (Кармазинов и старый Верховенский) в 70-х гг. прошлого столетия. Эта часть интересует нас здесь, пожалуй, весьма мало, поскольку не наша задача обращать особое внимание на взгляды Достоевского по этому вопросу. Отметим только, что трудно было бы, например, разделять его взгляды на социализм. Он боится — в отношении социализма — угнетения, опошления, умаления личности, но, может, возражения в этой части можно было

бы посчитать более убедительными, если не сосредоточиваться только на привилегиях, якобы единоположенных судьбой и богами каким-то верхним десяти тысячам, как это делает в настоящем романе Шигалев, в «Братьях Карамазовых» — Великий Инквизитор или в «Преступлении и наказании» — Раскольников.

Более интересны и увлекательны те части романа, где писатель в своем естественном художническом порыве забывает, что он взялся написать произведение социального звучания, и безо всяких предрассудков и вне целей и задач, находящихся за пределами творчества, углубляется в душевную жизнь своих героев. Здесь он порою открывает перед глазами читателя такие пропасти души, идей и страстей, при взгляде в которые сердце больно сжимается, перед глазами рябит и в голове все смешивается.

Люди страдают и мучаются, но не потому, что внешние обстоятельства это обуславливают, — у каждого во внутреннем мире присутствует та изначальная сила, что делает невыносимо жарким ад жизни: у каждого свой какой-то безумный, безрассудный идейный конек, гарцуя на котором, никак гибели не избежать. Рассмотрим, например, Кириллова, попавшего в тупик богоискательства, откуда нет другого выхода, кроме такого: если Бога нет, тогда человек сам — Бог, и если он Бог, то должен свою божественность доказать самым большим произволом, т. е. лишить себя жизни. Видите: если ты Бог, то лишай себя жизни, словно в доказательство того, что боги смертны и что каждый Бог, в ком еще душа жива, может доказать свое существование только смертью. Кириллов и доказывает, что он Бог, т. е. пускает себе пулю в лоб. Но тяжела смерть богов, страшные мучения испытывает и Кириллов, большие, чем только лишь для доставления здесь читателю художественного удовольствия. Вне политики вместе с Кирилловым стоит здесь и Шатов, хотя он, очевидно, из-за политики теряет свою жизнь. Он — один из тех героев Достоевского, которые вступают на путь внутреннего обновления, которые стремятся достигнуть мира и ясности через обретение веры и Бога. Но он еще не достигает цели, он лишь полагает, что начал верить, он хотел бы верить, тоскует о чем-то большом, надежном, глубоком, органически любимом, из-за чего стоило бы жить и трудиться. Повторяя мысли Ставрогина, он приходит к решению, что «цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание Бога, Бога своего, непременно собственного, и вера в Него как в единого истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца. Никогда еще не было, чтоб у всех или у многих народов был один общий Бог, но всегда и у каждого был особый. Признак уничтожения народностей, когда боги начинают становиться общими (...) Чем сильнее народ, тем особливее его Бог» (10, 198—199).

В Ставрогине выступает в измененном виде столь знакомый по русской литературе характер, который Лермонтов называет Печориным, Пушкин — Евгением Онегиным, Гоголь — Тентетниковым, Тургенев — Рудиным. В нем сосредоточены бесконечные возможности, но у него отсутствует сила воли, и, таким образом, из него ничего не

получается. В нем борются противоречивые силы, взаимно друг друга уничтожающие и парализующие деятельность. Ставрогин чувствует в известной мере то же, что и Версиков, когда он признает: «В одно и то же мгновение я могу очень хорошо испытывать два совершенно противоречивых чувства», однако «и то и другое чувство слишком мелко, желания слишком несильны, чтоб они могли к чему-либо направить».¹⁰ Поэтому глубоко обоснованны слова Лизы, когда она говорит после ночи любви: «Я ни на что не способна, и вы ни на что не способны» (10, 401). Ища причины всего этого, сам Ставрогин полагает в письме, направленном сестре Шатова: «Ваш брат говорил мне, что тот, кто теряет связи с своею землей, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели» (10, 514). Здесь Ставрогин направляет внимание на русскую жизнь, особенно на преимущественное и наиболее печальнейшее обстоятельство жизни русских интеллигентов: они стали чуждыми родине и народу, они утратили его понимание, потеряли связь с ним, в результате чего возникла романтическая идеализация народа, приобретающая столь острый характер в учении как самого Достоевского, так и Толстого, — о народе и его облагораживающих добродетелях. Этим в большой мере объяснимы и особенности русского освободительного движения, которые наиболее остро бросились в глаза в дни великой мировой войны и революции. Общественные вопросы обращают наше внимание уже на Петра Верховенского и его последователей. Только, пожалуй, теперь, когда мы пережили мировую войну и революцию, мы начинаем серьезно понимать, насколько верно изобразил Достоевский этого деятеля революции, но отнюдь не ее родоначальника. Ранее лишь немногие могли поверить, что совершение революции может до такой степени уничтожить все добродетельные опоры в человеке, как это показал Достоевский в образе Верховенского. Словно Кармазинов был в известной мере прав, когда говорил: «Сколько я вижу и сколько судить могу, вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести (...) Нет, в Европе еще этого не поймут, а у нас именно на это-то и набросятся. Русскому человеку честь одно только лишнее бремя. Да и всегда было бременем, во всю его историю. Открытым „правом на бесчестье“ его скорей всего увлечь можно» (10, 288).

И вообще душевная жизнь революционных деятелей (в романе Достоевского. — Н. Б.) неизбежно напоминает события и деятелей великой революции. Обратим, например, внимание на слова из листовок, которые Лебядкин вспоминает в разговоре со Ставругиным: «Запирайте скорее церкви, уничтожайте Бога, нарушайте браки, уничтожайте права наследства, берите ножи...» (10, 212—213). Необходимо добавить, что этот самый придурак в присутствии Виргинского про-

¹⁰ Слова Ставругина из письма Дарье Павловне переданы Таммсааре неточно. В тексте Достоевского они звучат так: «Я всё так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком несильны; руководить не могут» (10, 514).

возглашает «свободу социальной женщины».¹¹ Особенно характерно мешаниной политических идей учение Шигалева, относительно которого он сам выносит очень меткое, хотелось бы сказать — поразительное, заключение: «Я запутался в собственных данных, и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однако ж, что, кроме моего разрешения общественной формулы, не может быть никакого» (10, 311).

Ах, сколь реально, сколь естественно звучат эти слова сегодня у нас в ушах, а во времена жизни самого Достоевского они могли показаться только лишь злой насмешкой!

Но это еще не все. Почитайте, например, как хромой школьный учитель объясняет шигалевщину, может, тогда поймете, какие пророческие слова умел говорить Достоевский: «Он предлагает, в виде конечного разрешения (общественного. — Н. Б.)¹² вопроса, — разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятими. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать (...) Дабы достичь этого Эдема,¹³ нам вот предлагают (...) завести кучки с (...) целью всеобщего разрушения, под тем предлогом, что как мир ни лечи, всё не вылечишь, а срезав радикально сто миллионов голов и тем облегчив себя, можно вернее перескочить через канавку».¹⁴

Наиболее же характерно разъясняет суть шигалевщины Верховенский, когда он рассказывает Ставрогину: «...у него шпионство. У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому (...) В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и

¹¹ Нельзя не указать на поистине анекдотический казус, возникший в этом месте статьи Таммсааре по вине готовившего ее публикацию в «Собрании сочинений» редактора-текстолога (Л. Уусталу). заменив пропущенную Таммсааре (очевидно, по невнимательности) букву *t* на *h* и не удосужившись свериться с текстом романа, этот редактор ничтоже сумняшеся превратил «придурка Лебядкина» (по-эстонски *totter*) в «доктора Лебядкина» (по-эстонски *tohter*), в результате чего фраза в статье получилась следующей: «Необходимо добавить, что этот самый доктор в присутствии Виргинского провозглашает „свободу социальной женщины“» (С. 643). При переводе статьи на русский язык мы эту несуразность, разумеется, исправили.

¹² Слово *ühiskondliku* (общественного) вставлено Таммсааре в перевод высказывания хромого школьного учителя, чтобы эстонскому читателю, не знакомому с русским оригиналом романа, было ясно, о конечном разрешении какого вопроса идет речь.

¹³ Слова «Дабы достичь этого Эдема» вставлены Таммсааре от себя для логического связывания в одну двух цитат из высказываний хромого школьного учителя — первой, заканчивающейся словами «и будут работать» (10, 312), и второй, начинающейся словами «Нам вот предлагают...» (10, 314).

¹⁴ Приведенное Таммсааре высказывание хромого школьного учителя, излагающего суть шигалевщины, как он ее понимает, скомпоновано из двух разных цитат оригинала (10, 312 и 314). Кроме вставки «Дабы достичь этого Эдема», остальной текст этого высказывания переведен эстонским писателем соответственно оригиналу (многозначия во фрагменте «нам вот предлагают (...) завести кучки с (...) целью всеобщего разрушения» вставлены нами в местах, где у Таммсааре имеются пропуски сравнительно с оригиналом — ср.: 10, 314).

талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей! Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали более, чем приносили пользы; их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями — вот шигалевщина! Рабы должны быть равны: без деспотизма еще не бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство <...> Не надо образования, довольно науки! <...> Жажда образования есть уже жажда аристократическая. Чуть-чуть семейство или любовь, вот уже и желание собственности. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Всё к одному знаменателю, полное равенство <...> У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безразличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга <...> единственно чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страдание для нас, не для рабов Шигалева...».¹⁵

Интересно отметить и то, что П. Верховенский считает влиятельной силой в созданных для революционной деятельности тайных обществах. Во-первых, — мундир, т. е. внешний признак, почетные звания; во-вторых, — сентиментальность; в-третьих, — это чистые мошенники, и, наконец, главная сила, связующий все цемент — «это стыд собственного мнения. Вот это так сила! И кто это работор, кто этот „миленький“ трудился, что ни одной-то собственной идеи не осталось ни у кого в голове! За стыд почитают».¹⁶ Потому что «теперь нет ни у кого больше собственного ума. Теперь очень мало особенных голов».¹⁷ Здесь содержится уже указание на нечто большее того, что могло бы напомнить о революционном движении. Здесь содержится выпад против всей нашей модной культуры со всеми ее газетами, всеобщим образованием, школами, научно-популярной литературой, речами, театрами, кинотеатрами, телефоном, телеграфом и книгопечатанием, что позволяет всем все знать и ни во что не углубляться. Все превращается в какое-то фабричное производство, фабричный продукт, будь то одежда, мебель, инструмент труда, наука, искусство, человек

¹⁵ Приведенное Таммсааре высказывание Верховенского также скомпоновано из двух цитат оригинала (10, 322 и 323). Первая цитата (10, 322) обрывается на словах «но в стаде должно быть равенство...». Вторая цитата (10, 323) начинается словами «Жажда образования...» и обрывается на словах «полное равенство...». Затем следует фрагмент «У рабов должны быть правители... в шигалевщине не будет желаний», с одним пропуском. Конец же цитаты в переводе изменен Таммсааре сравнительно с оригиналом (в оригинале последняя фраза звучит так: «Желание и страдание для нас, а для рабов шигалевщина», у Таммсааре же получилось: «Желание и страдание для нас, не для рабов Шигалева...»). Кроме этой концовки, остальной текст переведен Таммсааре в соответствии с оригиналом.

¹⁶ Перечисление Верховенским «влиятельных сил» в тайных революционных обществах (10, 298—299) приводится Таммсааре в раскавыченном виде в сокращенном пересказе — вплоть до характеристики «главной силы», которую он предлагает читателю в виде переводимой точно по тексту оригинала цитаты («...это стыд собственного мнения <...> За стыд почитают» — ср.: 10, 299).

¹⁷ Взятые Таммсааре в кавычки слова представляют собой вольное изложение мыслей Верховенского.

сам или его знания, мнения и вера, нравственность, добродетели, святости. Истины создает наборная машина и свободы принесит ротационная машина, вдохновение и любовь к отечеству — кино. В этом направлении, как и в поисках сверхчеловека, Достоевский является предшественником Ницше, хотя они каждый сам по себе совершенно самостоятельно размышляют.

Достоевский сам пишет о настоящем романе следующее: «В этом романе я попытался изобразить те многообразные и разнообразные мотивы, по которым даже чистейшие сердцем и простодушнейшие люди могут быть привлечены к совершению такого же чудовищного злодеяния. (Под этим Достоевский подразумевает убийство Иванова Нечаевым. Нечаев (1848—1882) был революционер, который учил, что «время мирной пропаганды миновало, приближается страшная революция». Он создал подпольное общество под названием «Общество народной расправы», где господствовал примерно такой же порядок, какой мы видели в шигалевщине. В 1869 г. он убил вместе с помощниками студента Иванова, и это событие и привело Достоевского к замыслу настоящего романа, где вместо убийства Иванова показано убийство Шатова. Сам Нечаев (как и Петр Верховенский) удрал за границу, но правительство Швейцарии его выдало и его приговорили к 20 годам каторги. Он был безнравственной, но очень энергичной и властолюбивой личностью.¹⁸) В возможности считать себя, и даже иногда почти в самом деле быть, немерзавцем, делая явную и бесспорную мерзость, — вот в чем наша современная беда!».¹⁹

Как явствует из этих слов, можно было бы предположить, что мы имеем в настоящем романе дело с какой-то «действительно произошедшей» историей, к которой лишь добавлено дешевенькое нравственное поучение. Но гений Достоевского позаботился о том, чтобы вся эта «всамделишная история» потеряла всякое сколько-нибудь влиятельное значение и интерес рядом с душевной и мысленной глубиной романа. И не столь уж важно то, что нам показывают суету подпольных политических деятелей, но центр тяжести падает, как и во всех главных произведениях Достоевского, на изображение той революции, той мятежной борьбы, что происходит в душах людей. Самые тяжкие борения происходят у человека все-таки с самим собой, остальное — это пошлая фабула, которой лишь изнутри следует придать смысл и значение. «Ведь именно революцию, немолчную тревогу и смуту, душевный хаос считает он нашей первичной природой, — говорит Айхенвальд («Силуэты русских писателей»). — (...) он не рисует себе человека спокойным и благообразным, однажды навсегда устроенным: нет, глаза его раскрыты на роковую незаконченность, на постоянное беспокойство и волнение тоскующего духа. Человек для него вовеки не готов и неопределен (...) Смута кажется ему обычным состоянием

¹⁸ В скобках — комментарий самого А. Х. Таммсааре о личности и судьбе С. Г. Нечаева.

¹⁹ Цитата из «Дневника писателя» 1873 г. (21, 131), скомпонованная из двух фраз Достоевского, расположенных раздельно на одной и той же странице (многоточие между ними отсутствует). Несмотря на некоторые несущественные различия в словоупотреблении, встречающиеся в начале цитаты, перевод можно считать адекватным оригиналу.

души; болезнь — это норма. Нельзя говорить, что герои его романов — натуры исключительные, патологические (...) [но] сам он думает, что именно в этой исключительности — правило, что в этой недужной обостренности и возбужденности переживаний и состоит жизнь каждого нормального сердца».²⁰

Достоевский не терпит мещанского спокойствия, запасавшегося как чувствами, так и мыслями, словно дровами на зиму. Его герои стремятся, орошая каждую мысль кровью сердца, возвеличить ее и сделать жизненно необходимой. Каждый его герой словно ведет последнюю битву со своими страстями и мыслями, и потому они и соприкасаются столь часто со смертью, ибо она кажется им легче, чем жизнь. Ужасны те пропасти, что разверзаются в душе человека, столь ужасны, что временами хочешь пожелать, чтобы писатель был более щадящим как к своему герою, так и к читателю, иначе можно было бы его возненавидеть, даже испугаться его, как привидения. Он напоминает Мефистофеля Гете, который догадывается о самых сокровенных влечениях Фауста и их раскрывает; он словно вершит последний страшный суд, беспощадный в своем приговоре. У многих его великих героев как будто его собственное побледневшее и измученное лицо, на котором отражаются болезненные страсти, искрятся чуть раскосые глаза, пылающие жаром болезненной муки. И когда он таким образом создает своего Великого Инквизитора, который встречается со Спасителем, то кажется, что эта встреча состоялась в душе самого Достоевского (Айхенвальд). Но когда каждое чувство, каждую мысль прямо кровью сердца растят, то вряд ли остается время для красивого художественного выражения этих мыслей и чувств; даже не осмеливаясь как будто приблизиться к его поэмам страданий только с эстетическим мериллом, ибо, хотя в них обнаруживается столько удивительной красоты, все же находится там столь много и такого, что более чем только красота, назовем это просто жизнью или природой. В Достоевском одинаково нашли своего гениального выразителя как инстинктивный, бессознательный творец-художник, так и логический мыслитель. Этим и объясняется, почему в его произведениях столь много идейных героев, да и бессознательных, инстинктивных мудрецов. Обе группы столь хорошо представлены, что во всей мировой литературе вряд ли можно найти что-нибудь похожее на них по глубине. Когда сравниваешь героев Достоевского с героями Толстого, бросается в глаза то своеобразие, что Достоевский остается почти всегда объективным, в то время как в героях Толстого начинает преобладать личная жизнь творца или его ближайших знакомых. Достоевский остается объективным даже там, где он стремится изображать личную жизнь, или же он становится сухим, безжизненным, скучным.

Если Достоевский как мыслитель и жрец душевных тайн заслужил бесконечно много похвал и восхищения, то как художнику ему пришлось выслушать много упреков из-за архитектоники своих романов и из-за их языка и стиля. На протяжении многих десятков страниц он рассказывает иногда деревянным, шероховатым и неотшлифованным

²⁰ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей М, 1908 Вып. 2 С. 91

языком вещи, не имеющие никакого отношения к роману, но и здесь рождается зачастую какое-то непонятное чудо: самое незначительное слово или указание проливает неожиданно на все эти страницы освещающий проблеск; то, что мы до этого считали напрасным, и бессмысленные и сухие рассуждения приобретают внезапно большое значение (Мейер-Грефе).²¹

Повествователь-Достоевский не может сам с собою как с диалектиком никак соперничать: наиболее захватывающие и многозначительные части его произведений — это все-таки диалоги. Здесь его язык обретает характер, остроту, гибкость, меткость и почти научную пунктуальность. В настоящем романе интересен в этом отношении язык Кириллова: половинчатый, неуклюжий, грамматически неправильный, но тем не менее столь логичный и острый, как будто он представляет собой мозаику из острых каменных осколков. Жаль, что это своеобразие так трудно воспроизвести в переводе.

В своей манере письма он остается все-таки реалистом, хотя его реализм простирается зачастую до фантастики. Достоевский сам говорит об этом: «Я ужасно люблю реализм в искусстве (...) реализм, доходящий, так сказать, до фантастики (...) Что может для меня быть фантастичнее и неожиданнее, чем действительность? Что может иногда быть недостовернее, чем именно действительность?.. То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного». ²² Его взгляд проникает столь глубоко и насквозь в окружающую жизнь и людей, что они словно превращаются в привидения. У его взгляда сила рентгеновских лучей, перед которыми плоть становится туманно-прозрачной. Действительность превращается в «обычное привидение», вызывающее ужас в груди; будто хочется вместе с Раскольниковым спросить при виде Свидригайлова: «Это еще во сне или уже наяву?» (6, 214).²³

«Достоевский до сего дня первый среди великих писателей нового времени, — говорит Мережковский, — у кого хватило силы, оставаясь в действительности нашего времени, завоевать его и преобразить в нечто более таинственное, чем все предания исчезнувших столетий; первым понял он, что то, что кажется самым подлым, пошлым и плотским, ограничивается тем, что является самым душевным, или, как он сам говорит, — самым фантастическим, т. е. религиозным: первым сумел он найти источники сверхъестественного, не отдаляясь от реальности, а именно углубляясь в нее, углубляясь в „первосушность действительности“». ²⁴

²¹ Здесь Таммсааре реферирует мысли о Достоевском немецкого критика Юлиуса Мейер-Грефе, содержащиеся в его эссе «Достоевский как писатель» (в книжном варианте см. в издании: *Meier-Gräfe J. Dostoevski als Dichter*. Berlin, 1925).

²² Цитата скомпонована Таммсааре из разных источников. Начало цитаты — из «Дневника писателя» 1877 г. (март, глава третья, § II): «Я ужасно люблю реализм в искусстве...» (25, 90), остальные же фразы даны в вольном переводе из письма Достоевского Н. Н. Страхову от 26 февраля 1869 г. (29, 19).

²³ Цитата неточная.

²⁴ Цитата представляет собой неточный перевод из упоминавшейся книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (см., например, в изд.: СПб., 1909. Т. 1. С. 297—298).

БИБЛИОГРАФИЯ



СПИСОК ТРУДОВ Г. М. ФРИДЛЕНДЕРА: ДОСТОЕВСКИЙ

Предлагаемый список носит предварительный характер. За редкими исключениями, в него не вошло написанное академиком Г. М. Фридлиндером о Достоевском в трудах более широкой проблематики. Не проведены также систематические разыскания хроник с изложением устных докладов и сообщений ученого и рецензий на его труды в отечественной и зарубежной печати. Возможны и другие пропуски, особенно среди зарубежных публикаций.

Ряд справок любезно выполнила сотрудница Отдела библиографии Российской Национальной библиотеки Н. А. Хмелевская, которой составитель выражает свою признательность.

Н. Н. Петрунина

1952

1. Достоевский Федор Михайлович // Большая Советская Энциклопедия. 2-е изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1952. — Т. 15. — С. 148—151. (Без подписи).

1954

2. Ф. М. Достоевский: Вступ. заметка и составление // Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.). — Л.: Сов. писатель, 1954. — С. 536—558.

1955

3. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский Ф. М. Идиот*. — М.: Гослитиздат, 1955. — С. 3—19.
— То же // *Достоевский Ф. М. Идиот*. — Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1959. — С. 3—20.

1956

4. Ф. М. Достоевский // История русской литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 9, ч. 2. — С. 7—118.

От зы в: *Строчков Я. М.* Современное советское литературоведение о Достоевском // Творчество Ф. М. Достоевского. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 519, 540—543.

5. Образы и темы Достоевского // Звезда. — 1956. — № 2. — С. 157—163.

От зы в: *Строчков Я. М.* Современное советское литературоведение о Достоевском // Творчество Ф. М. Достоевского. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 516—517, 541—543.

6. Réalisme et contradictions chez Dostoïevsky: Analyse de «L'Idiot» // La nouvelle critique (Paris). — 1956. — Mai (N 75). — P. 94—107.

Пер. на фр. яз. статьи «Реализм и противоречия Достоевского: Анализ „Идиота“».*

7. Реализм и противречности кај Достоевски: (Една анализа на «Идиот») // Современност (Скопје). — 1956. — Бр. 10. — С. 735—749.

Пер. на македон. яз. статьи «Реализм и противоречия Достоевского: Анализ „Идиота“».

8. Достоевский в Петербурге // Вечерний Ленинград. — 1956. — 4 февр. — № 30 (3118). — С. 4. (Подпись: Г. Михайлов).

1957

9. «Идиот»: [Послесловие и реальный коммент.] // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. — М.: Гослитиздат, 1957. — Т. 6. — С. 699—735.

1958

10. Достоевский-критик // История русской критики: В 2 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. 2. — С. 269—287.

11. Основные линии развития русской литературной критики от 90-х годов XIX в. до 1917 года // Там же. — С. 422—423.

Восприятие Достоевского в конце XIX—начале XX в.

1959

12. Роман «Идиот» // Творчество Ф. М. Достоевского. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 173—214.

13. Источник повести Достоевского «Дядюшкин сон» // Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 370—374. (Совместно с Л. М. Лотман).

— См. также № 3.

1962

14. Нравоописательный роман. Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов // История русского романа: В 2 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — Т. 1. — С. 275—276.

Достоевский и А. Ф. Вельтман.

15. «Бедные люди» // Там же. — С. 403—415.

16. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // Там же. — С. 416—430.

17. Тургенев И. С. Письма к Ф. М. Достоевскому: [Подгот. текста и коммент.] // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма: В 13 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — Т. 4 (№ 843, 1127, 1143, 1148, 1162, 1189, 1195, 1217); 1963. — Т. 5 (№ 1332, 1353, 1501, 1529, 1564); 1964. — Т. 6 (№ 1866).

* Ссылки на отечественные публикации отсутствуют, когда статья переведена с рукописи.

1963

18. Святочный рассказ Достоевского и баллада Ф. Рюккерта // *Международные связи русской литературы*. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 370—390.
— См. также № 17.

1964

19. Реализм Достоевского. — М.; Л.: Наука, 1964. — 404 с.

Содерж.: От автора. — Гл. I. Достоевский и пореформенная Россия. — Гл. II. Формирование реализма Достоевского. «Бедные люди». «Двойник». — Гл. III. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов. «Записки из Мертвого дома». — Гл. IV. Достоевский и русский классический роман XIX века. «Преступление и наказание». — Гл. V. Идеал «положительно прекрасного» человека. «Идиот». — Гл. VI. «Свое» и «чужое» в произведениях Достоевского. Святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке». — Гл. VII. Проблема философского романа в творчестве Достоевского. «Братья Карамазовы». — Гл. VIII. Историческое своеобразие реализма Достоевского и его противоречия. — Указатель имен.

Рец. и отзывы: *Белик А.* // Октябрь. — 1965. — № 5. — С. 221—222; *Хранченко М.* Литературоведение в 1963 году // Вопросы литературы. — 1964. — № 5. — С. 12; *Этов В.* Реализм Достоевского // Лит. Россия. — 1965. — 10 сент.

20. Романы Достоевского [60—70-х годов] // *История русского романа: В 2 т.* — М.; Л.: Наука, 1964. — Т. 2. — С. 193—269.

Отзыв: *Путинцев В.* История русского романа // Вопросы литературы. — 1964. — № 11. — С. 214—217.

21. Новые книги о Достоевском: [Обзор книг и статей 1962—1963 гг.] // *Русская литература*. — 1964. — № 2. — С. 179—190.

— См. также № 17.

1966

22. Первый роман Достоевского // *Достоевский Ф. М. Бедные люди*. — М.; Л.: Худож. лит., 1966. — С. 5—16. — (Нар. б-ка).
— То же, 2-е изд. — 1977.

1968

23. Памяти ученого: [А. С. Долинин. Некролог] // *Русская литература*. — 1968. — № 4. — С. 232—234.

А. С. Долинин — исследователь Достоевского.

1969

24. Предисловие // *Рейнус Л. М. Достоевский в Старой Руссе*. — Л.: Лениздат, 1969. — С. 5—6.

— То же, 2-е изд. — 1971.

1970

25. «Преступление и наказание» Достоевского // *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание*. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 5—27. — (Б-ка всемирной лит.).

— То же // *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание*. — М.: Худож. лит., 1978. — С. 5—28. — (Б-ка классики); *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание*. — Киев: Дніп-

ро, 1979. — С. 5—18; *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. — Минск: Мастецкая лит., 1986.

26. «Преступление и наказание»: [Коммент.] // *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 511—526. — (Б-ка всемирной лит.).

1971

27. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. — Л.: Наука, 1971. — С. 87, 108—123, 133—135, 200—201.

Поэтика Достоевского.

28. Достоевский и Лев Толстой: (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития) // *Достоевский и его время.* — Л.: Наука, 1971. — С. 67—87.

— См. также: Достоевский и Лев Толстой. Статья вторая — № 76.

29. Достоевский Федор Михайлович // *Русские писатели: Биобиблиогр. словарь.* — М.: Просвещение, 1971. — С. 301—310.

30. Новые материалы из рукописного наследия художника и публициста // *Лит. наследство.* — М.: Наука, 1971. — Т. 83: Неизданный Достоевский. — С. 93—122.

Записные книжки и рабочие тетради Достоевского: Статья.

31. Записная тетрадь [Достоевского] 1875—1876 гг.: [Коммент.] // Там же. — С. 470—516.

32. Nachwort // *Dostoyewski F. M.* Aufzeichnungen aus einem Totenhaus. — Leipzig: Insel, 1971. — S. 463—475.

— То же, 2-е изд. — 1983. S. 463—475.

33. Эстетика Достоевского // *Вопросы философии.* — 1971. — № 11. — С. 91—102.

34. Наука о Достоевском сегодня: (Спорные вопросы. Искания. Проблемы) // *Русская литература.* — 1971. — № 3. — С. 3—23.

От к л и к: *Гуральник У.* // *Лит. Россия.* — 1971. — 22 окт. — № 43.

35. Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина // *Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз.* — 1971. — Т. 30, вып. 1. — С. 53—55. (Совместно с Б. С. Мейлахом и В. М. Жирмунским).

Труды Бахтина о Достоевском.

36. У истоков «почвенничества»: (Ф. М. Достоевский и журнал «Светоч») // Там же. — Вып. 5. — С. 400—410.

37. Ideal und Realität in der Ästhetik Dostoevskijs. [Übers. von M. Dewey] // *Zs. f. Slav. (Berlin).* — 1971. — Bd 16, H. 6. — S. 812—826.

Пер. на нем. яз. статьи «Идеал и действительность в эстетике Достоевского».

— То же // *Friedländer G. M.* Ästhetik und Literaturgeschichte. — Berlin; Weimar: Aufbau, 1976. — S. 451—511.

38. Полное, академическое [собрание сочинений Ф. М. Достоевского] // *Известия.* — 1971. — 10 нояб. — № 266 (16884). — С. 4.

Работа над изданием.

39. Полное тридцатитомное [собрание сочинений Ф. М. Достоевского] // *Ленингр. правда.* — 1971. — 11 нояб. — № 264 (17272). — С. 3.

Работа над изданием.

40. *Ред.*: Достоевский и его время. — Л.: Наука, 1971. — 368 с. (Совместно с В. Г. Базановым).

— См. также № 24.

1972

41. Эстетика Достоевского // *Достоевский — художник и мыслитель: Сб. статей.* — М.: Худож. лит., 1972. — С. 97—164.

— В доп. и перераб. виде // *Фридендер Г. М.* Достоевский и мировая литература (см. № 83, 133).

42. О поэме Достоевского «Император» // *Studia Slavica Hungarica (Budapest).* — 1972. — Т. 18. — 159—164 old.

43. Эстетика Ф. Достоевского // *Стваряье (Подгорица: Титоград).* — 1972. — № 5/6.*

* Ссылки на страницы не проставлены, когда издание оказалось недоступным.

Пер. на серб. яз. статьи «Эстетика Достоевского» (см. № 33).

44. От редакции // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1972. — Т. 1. — С. 5—12.

О задачах издания.

45. «Бедные люди», «Двойник», «Роман в девяти письмах», «Господин Прохарчин», «Хозяйка», Приложение: [Подгот. текста, вариантов (кроме «Бедных людей» и «Хозяйки»), вступ. статья к «Примечаниям», вступ. статьи и реальный коммент. к текстам] // Там же. — С. 109—263, 321—440, 452—453, 457—461, 464—514.

46. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1972—1990.

Член ред. коллегии (совместно с В. Г. Базановым, В. В. Виноградовым, Ф. Я. Приймай, М. Б. Храпченко). Зам. главного редактора, после 1981 г. — и. о. главного редактора.

— См. также: № 47—48, 54, 58, 63, 70—72, 81, 86, 96—97, 108—109, 120, 131—132, 137, 141—142, 152.

47. *Ред.:* То же, 1972. — Т. 1. — 519 с.

48. *Ред.:* То же, 1972. — Т. 3. — 543 с.

1973

49. О текстологических принципах Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского // *Текстология славянских литератур.* — Л.: Наука, 1973. — С. 59—70.

50. *Les notes de Dostoïevski sur Victor Hugo.* [Trad. par M. Rampini] // *Dostoïevski.* — Paris, 1973. — P. 288—294. — (L'Herne. Série Slave).

Пер. на фр. яз. статьи «Примечания Достоевского к В. Гюго».

Отзыв: *Brown N. V.* Hugo and Dostoevsky. — Michigan: Ardis, 1978. — P. 26, 154.

51. «Преступление и наказание»: [Вступ. статья в «Примечаниях»: § 7 (с включением отдельных материалов, подготовленных Г. Ф. Коган для реального комментария), § 8, 9 и несколько вставок в другие разделы] // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 7. — С. 329—356.

52. *Рец.: Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» // *Русская литература.* — 1973. — № 3. — С. 238—242. (Совместно с В. А. Тунимановым).

53. *Рец.:* Внеисторический подход к творчеству классика: [Мазуркевич А. Вопросы методологической подготовки учителя к обзорному изучению творчества Ф. М. Достоевского] // *Повышение воспитательной роли литературы.* — Киев: Радянська школа, 1972 // *Лит. газета.* — 1973. — 14 февр. — № 7 (4397). (Совместно с Д. Лихачевым, Б. Егоровым, Я. Билинским, Г. Макогоненко).

54. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 7. — 416 с. (Ред. В. В. Виноградов). [Завершение редактуры коммент.].

55. *Ред.:* То же. — Т. 8. — 511 с. (Совместно с Т. П. Головановой).

1974

56. Достоевский в современном мире // *Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1974. — Т. 1. — С. 14—29.

Отзыв: *Dudek G.* Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1974. — Т. 1 // *Dtsch. Literaturztg.* (Berlin). — 1978. — Jg. 99, N. 2—3. — Sp. 156.

57. «Идиот»: [Вступ. статья в примеч., § 8]; «Одна мысль (поэма)...», (Роман о Князе и Ростовщике): [Подгот. текстов, примеч.]; «Смерть поэта...»: [Примеч.]; «Житие великого грешника»: [Вступ. статья в примеч., § 1] и общая вступ. заметка к примеч. // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1974. — Т. 9. — С. 113—114, 122—125, 331—333, 404—410, 485—490, 495—508.

58. *Ред.:* То же. — Т. 9. — 528 с. (Совместно с Т. П. Головановой).

59. *Ред.:* Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1974—1996. — Т. 1—13.

Член редколлегии (в 1974 г. — совместно с В. Г. Базановым, Ф. Я. Приймай, М. Б. Храпченко). Зам. главного редактора, потом главный редактор.

— См. также № 60, 73, 82, 98, 128, 138, 145, 151, 169, 175, 182, 188, 201—202.

60. *Ред.:* То же. — Т. 1. — 351 с.

61. Достоевский и Фонвизин // XVIII век: Сб. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи. — Л.: Наука, 1975. — С. 92—97.

62. «Бесы»: [Вступ. заметка к примеч.] // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1975. — Т. 12. — С. 153—156.

63. *Ред.*: То же. — Т. 12. — 375 с. (Ред. В. Г. Базанов). [Участие в редактировании примеч.].

1976

64. Estetika Dostojevského. [Prel. O. Parolkova] // *Fridlendër G. M.* Literatura a estetika. — Praha: Lidové nakladatelství, 1976. — S. 210—278.

Пер. на чеш. яз. статьи «Эстетика Достоевского» (см. № 41).

65. Dostojewskis Stellung in der Entwicklung des russischen Realismus // *Dostojewskis Erbe in unserer Zeit.* — Berlin: Akademie, 1976. — S. 34—60.

Пер. на нем. яз. статьи «Место Достоевского в развитии русского реализма».

66. Dostojewskis Roman «Schuld und Sühne». [Übers. von B. Schröder] // *Friedländer G. M.* Ästhetik und Literaturgeschichte. — Berlin; Weimar: Aufbau, 1976. — S. 414—450.

Пер. на нем. яз. статьи «„Преступление и наказание“ Достоевского» (см. № 25).

— То же // *Dostojewski F. M.* Schuld und Sühne. — Leipzig: Insel, 1978. — S. 695—722.

Отзыв: *Strauch P.* // *Dtsch. Literaturztg.* — 1978. — Н. 9. — Sp. 590.

67. Zu einem Artikel von F. Ph. Ingold «Schwierigkeiten mit Dostojewski» // *Sowjetliteratur.* — 1976. — № 7. — S. 150—153.

— То же — в изд. журн. на фр., польск. и др. яз.

68. «Братья Карамазовы»: [Вступ. статья в примеч. (§ 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, участие в § 12 и 14)] // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1976. — Т. 15. — С. 399—410, 447—453, 456—473, 480—485 и др.

69. «Отцы и дети»,* «Мечтатель», «История Карла Ивановича»: ** [Подгот. текста, преамбулы, реальный коммент.]; «Козлову», «Великий Инквизитор и Павел», «Тайный совет, кн. Оболенский»: [Примеч.]; «Шуточные стихи, пародии, эпиграммы»: [Преамбула в примеч.] и общая вступ. заметка к примеч. // Там же. — Т. 17. — С. 6—10, 12—13, 249—250, 428—440, 441—442, 443, 444.

70. *Ред.*: То же. — Т. 14. — 511 с. (Совместно с Е. И. Кийко).

71. *Ред.*: То же. — Т. 15. — 624 с.

72. *Ред.*: То же. — Т. 17. — 479 с. (Ред. Ф. Я. Прийма). [Участие в редактировании примеч. к «Подростку»].

73. *Ред.*: Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1976. — Т. 2. — 331 с.

— См. также № 37.

1977

74. Достоевский и Томас Манн // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. — 1977. — Т. 36, вып. 4. — С. 314—324.

Пер. статьи на нем. яз. см. № 103.

— См. также № 22.

1978

75. Достоевский, немецкая и австрийская проза XX века // Достоевский в зарубежных литературах. — Л.: Наука, 1978. — С. 117—174.

В доп. и перераб. виде // *Фридлендер Г. М.* Достоевский и мировая литература (см. № 83, 133).

* Примечания к «Отцам и детям» — при участии Е. И. Семенова.

** Подготовка текста «Истории Карла Ивановича» — при участии И. А. Битюговой.

76. Достоевский и Лев Толстой: Статья вторая // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1978. — Т. 3. — С. 54—66.

Статью первую — «Достоевский и Лев Толстой: (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития)» см. № 28. Статьи после обработки объединены под названием: Достоевский и Лев Толстой // Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература (см. № 83, 133).

77. Об авторе поэмы «Христос в Ватикане» // Там же. — С. 255.

Один из отдаленных прообразов главы «Великий инквизитор» в романе «Братья Карамазовы». В экземпляре сборника, принадлежавшем Г. М. Фридендеру, помета: «„Христос в Ватикане“ — поэма Cabantous» со ссылкой: *Drougard E. La Legende du Grand Inquisiteur et le Christ au Vatican // Revue des études slaves.* — 1934. — Т. 14. — P. 224—227.

78. F. Dostojevskis: (Dzīve un dailrade). [Tulkojusi T. Yarmolinska] // *Dostojevskis F. M. Koroti raksti: 10 sej.* — Rīgā : Liesma, 1978. — Sej. 10. — 557—605 lpp.

Пер. на латыш. яз. статьи «Ф. Достоевский: (Жизнь и творчество)».

79. Dosztojevskij esztétikája. [Szóvényi E. fordítása] // *Dosztojevskij — legenda és valóóság: Mai szovjet tanulmányok Dosztojevskijről.* — Budapest: Európa, 1978. — 55—125 old.

Пер. на венг. яз. статьи «Эстетика Достоевского» (см. № 41).

80. «Петербургская летопись»: [Вступ. статья в примеч., § 2]; (Материалы Достоевского-петрашевца): [Вступ. статья в примеч., § 1, 2, 4, 5 и общая вступ. заметка к примеч., § 1, 3] // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 18. — С. 201—203, 206—207, 217, 306—318, 329—335.

81. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 18. — 371 с. (Совместно с В. А. Тунимановым).

82. *Ред.: Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1978. — Т. 3. — 293 с. — См. также № 25, 66.

1979

83. Достоевский и мировая литература. — М.: Худож. лит., 1979. — 423 с.

Содерж.: От автора. — В борьбе идей (Достоевский в современном мире). — Эстетика Достоевского. — Достоевский и В. Гюго. — Достоевский и Лев Толстой. — Достоевский и Ф. Ницше. — От Достоевского к Камю (Заметки об истории восприятия «Преступления и наказания» во Франции). — Достоевский и немецкий роман XX века. — Указатель имен.

Разделы «Эстетика Достоевского», «Достоевский и Лев Толстой», «Достоевский и немецкий роман XX века» впервые см. № 28, 41, 75, 76.

Рец. и отзывы: *Ровда К. И.* // Русская литература. — 1980. — № 2. — С. 246—251; То же, в пер. на нем. яз. // *Kunst und Literatur (Berlin).* — 1981. — Jg. 29, N. 2. — S. 192—200; *Мотылева Т.* // Вопросы литературы. — 1980. — № 4. — С. 89; *Селезнев Ю.* // Там же. — № 7. — С. 259—262; *Палиевский П., Мотылева Т.* // Иностран. литература. — 1981. — № 1. — С. 179—180, 213; *Розенблюм Л.* Принадлежит всему миру: Достоевский и мировой литературный процесс // Сов. культура. — 1981. — 15 дек. — № 100 (5524). — С. 6; *Kovácz A.* Mutății semnificative în interpretarea lui Dostoievski // *România literară.* (București). — 1981. — № 5. — 29 ianuarie. — P. 20; *Catteau J.* // *Revue des études slaves.* — 1981. — Т. 53, fasc. 4. — P. 624—626; *Щенников Г. К.* // Изв. АН СССР. Сер. литры и яз. — 1982. — Т. 41, вып. 3. — С. 281—284; *Быкульчюс В.* Мир великого художника слова // Сов. культура. — 1983. — 21 июля. — № 87 (5719). — С. 3; *Скатов Н.* Современность классики: Книга Г. М. Фридендера «Достоевский и мировая литература» // Лит. газета. — 1983. — 14 сент. — № 37. — С. 4; *Старикова Е.* Великий художник и мыслитель: О книге Г. Фридендера «Достоевский и мировая литература» // Лит. Россия. — 1983. — 19 авг. — № 34 (1074). — С. 9.

Книге присуждена Государственная премия СССР 1983 г.

84. (Предисловие к публикации «Заклчение... Казановы...»), (Примечание к статье «Процесс Ласенера»), (Приписка к статье Н. Н. Страхова «Нечто о Шиллере»), «Выставка в Академии художеств за 1860—61 год», «Вопрос об университетах»: * [Вступ. статьи и при-

* При участии Е. И. Семенова.

меч.] и общая вступ. заметка к примеч. // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1979. — Т. 19. — С. 228—229, 279—280, 284—292, 314—330, 337—346.

85. *Ред.: Семенов Е. И.* Роман Достоевского «Подросток»: (Проблематика и жанр) / [Отв. ред. Г. М. Фридендер]. — Л.: Наука, 1979. — 167 с.

86. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1979. — Т. 19. — 359 с.

— См. также № 25.

1980

87. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1980. — Т. 4. — С. 7—26.

88. О ходе работы над Полным собранием сочинений Ф. М. Достоевского // *Slavia. Čas. pro slovan. filol. (Praha).* — 1980. — Roč. 49, S. 1—2. — С. 182—183.

89. К проблеме типологического своеобразия реализма Достоевского // Там же. S. 4. — S. 345—349.

90. Речь о Пушкине как выражение эстетического самосознания Достоевского // *Dostoevsky Studies: Journal of the International Dostoevsky Society.* — 1980. — Vol. 1. — P. 13—22. — То же, с сокр. // *Русская литература.* — 1981. — № 1. — С. 57—64.

91. Библиотека Достоевского: (Новые материалы) // *Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1980. — Т. 4. — С. 253—271. [Вступ. заметка (с. 253—256) написана Г. М. Фридендером; по его замыслу и под его руководством Л. П. Десяткина выполнила дополнения к каталогу Л. П. Гроссмана].

Подзаголовок: «Памяти Л. П. Гроссмана».

92. *Dostoievski et certains aspects théoriques du problème de la réception littéraire // Literary communication and reception... / Proceedings of the IXth congress of the international comparative literature association...*, Innsbruck, 1979. — P. 71—74. — (Innsbrucker Beitr. zur Kulturwissenschaft; Sonderheft 46, vol. 2).

Пер. на фр. яз. доклада «Достоевский и некоторые теоретические аспекты литературной рецепции».

93. «Два лагеря теоретиков»: [Примеч. А. И. Батюто с участием Г. М. Фридендера]; (Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы»); [Послесловие]; «Об игре Васильева в „Грех да беда на кого не живет“»: [Вступ. статья к примеч., примеч.]; (Редакционные объявления и примечания «Эпохи»), (Примечание к очерку «Институтки»); [Примеч.] и общая вступ. статья к примеч. // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1980. — Т. 20. — С. 249—258, 272—278, 343—345, 397—402, 422 и др.

94. «Дневник писателя. 1873», (Статьи и заметки. 1873—1878): [Вступ. статья к примеч. (при участии М. Б. Рабиновича)] // Там же. — Т. 21. — С. 359—370.

95. *Ред.: Туниманов В. А.* Творчество Достоевского. 1854—1862 / [Отв. ред. Г. М. Фридендер]. — Л.: Наука, 1980. — 294 с.

96. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1980. — Т. 20. — 432 с.

97. *Ред.:* То же. — Т. 21. — 551 с.

98. *Ред.:* Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1980. — Т. 4. — 288 с.

1981

99. Достоевский — художник и мыслитель // *Коммунист.* — 1981. — № 15. — С. 114—125.

100. Наследие Достоевского и наша современность // *Русская литература.* — 1981. — № 4. — С. 32—56.

— То же, под названием «Достоевский и наша современность» // В мире отечественной классики. — М.: Худож. лит., 1984. — С. 91—130.

101. Ф. М. Достоевский и мировая литература: Беседа в редакции. [Выступление] // *Иностр. литература.* — 1981. — № 1. — С. 181—184.

— То же, в пер. на нем. яз. см. № 102.

102. F. M. Dostojevski und die Weltliteratur // Kunst und Literatur (Berlin). — 1981. — Jg. 29, N. 6. — S. 612—618.
— То же, на рус. яз. см. № 101.
103. Dostojevski und Thomas Mann // Sovjetliteratur. — 1981. — N 12. — S. 170—182.
Пер. на нем. яз. статьи «Достоевский и Томас Манн» (см. № 74).
104. Наследие на века. [Ф. М. Достоевский] // Лит. газета. — 1981. — 11 февр. — № 7 (4813). — С. 6.
105. Гений русской литературы: 160 лет со дня рождения Ф. М. Достоевского // Труд. — 1981. — 11 нояб. — № 259 (18506). — С. 4.
106. «Дневник писателя за 1876 год»: [Вступ. статья в примеч., § 1, 2, 3, 4, 5, 6]; «Мальчик у Христа на елке»,* «Мужик Марей», «Столетняя»: [Преамбулы в примеч.] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 22. — С. 264—271, 275—276, 279—288, 321—325, 344—345, 355.
107. Рец.: Catteau J. La création littéraire chez Dostoïevski. — Paris: Institut d'Etudes Slaves, 1978 // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и яз. — 1981. — Т. 40, вып. 3. — С. 277—279.
108. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 22. — 407 с. (Совместно с Е. И. Кийко).
109. Ред.: То же. — Т. 23. — 423 с. (Совместно с Е. И. Кийко).
— См. также № 90.

1982

110. Ф. М. Достоевский // История русской литературы: В 4 т. — Л.: Наука, 1982. — Т. 3. — С. 695—760.
111. Ф. М. Достоевский и его наследие // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Правда, 1982. — Т. 1. — С. 3—36.
112. Достоевский-сатирик // Достоевский Ф. М. Дядюшкин сон. Село Степанчиково и его обитатели. Скверный анекдот. Зимние заметки о летних впечатлениях. — Л.: Лениздат, 1982. — С. 435—442.
113. (Записная тетрадь 1875—1876 гг.): [В примеч. В. Д. Рака использованы коммент. Г. М. Фридендера, опубликованные в т. 83 «Лит. наследства» (см. № 31)] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1982. — Т. 24.
114. «Бедные люди», «Нечочка Незванова»: [Примеч.] // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Правда, 1982. — Т. 1. — С. 375—379, 381—383.
115. «Дядюшкин сон»,** «Записки из подполья»:*** [Примеч.] // Там же. — Т. 2. — С. 541—544, 551—557.
116. «Игрок»: [Примеч.] // Там же. — Т. 3. — С. 457—462. (Совместно с Е. И. Кийко).
117. «Преступление и наказание»: [Вступ. статья в примеч.] // Там же. — Т. 5. — С. 534—539.
118. «Братья Карамазовы»: [Вступ. статья в примеч.] // Там же. — Т. 11. — С. 600—605.
119. «Мальчик у Христа на елке»: [Примеч.] // Там же. — Т. 12. — С. 533—534.
120. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1982. — Т. 24. — 518 с. (Совместно с Е. И. Кийко).
121. Ред.: Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Правда, 1982. — Т. 1—12. [Под общей ред. Г. М. Фридендера и М. Б. Храпченко. Сост. Г. М. Фридендера].

1983

122. Художественный мир Достоевского и современность // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1983. — Т. 5. — С. 3—26.
123. Творческое наследие Достоевского и современность // II Советско-японский симпозиум по литературоведению. Декабрь 1981 г. — М.: Наука, 1983. — С. 72—85.
124. Сердце его принадлежало России... // Достоевский Ф. Искания и размышления. — М.: Сов. Россия, 1983. — С. 5—42.

* При участии В. Д. Рака.

** Совместно с А. В. Архиповой.

*** Совместно с Е. И. Кийко.

125. Совершенно новый мир, до сих пор неведомый... // *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома. Рассказы. — М.: Сов. Россия, 1983. — С. 5—20.

— То же // *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома. Рассказы. — М.: Современник, 1983 — С. 5—20.

126. *Достоевский Ф. М.* Неопубликованное письмо к Ю. И. Вольфраму. [Публикация, коммент.] // *Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1983. — Т. 5. — С. 72—73.

127. «Честный вор», «Елка и свадьба», «Маленькие картинки», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Столетняя», «Кроткая», «Сон смешного человека»: [Примеч.] // *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома. Рассказы. — М.: Сов. Россия, 1983. — С. 408—413.

— То же // *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома. Рассказы. — М.: Современник, 1983. — С. 408—413.

128. *Ред.: Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1983. — Т. 5. — 278 с. — См. также № 32.

1984

129. «Дневник писателя» на 1880 г.: [Вступ. статья к примеч., при участии А. О. Крыжановского] // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1984. — Т. 26. — С. 441—476, 484—485, 491.

130. «Приписываемое Достоевскому»: [Общая преамбула к отделу в примеч.], Списки приписывавшегося Достоевскому, переведенной и отредактированной им: [Сост., примеч., при участии А. М. Березкина, Н. Ф. Будановой и В. Е. Ветловской] и общая вступ. заметка к примеч. // Там же. — Т. 27. — С. 175—189, 267—268, 388—390.

131. *Ред.: То же.* — Т. 26: «Дневник писателя» на 1880 г. — 116 с. (Совместно с И. А. Битюговой).

132. *Ред.: То же.* — Т. 27. — 463 с.

— См. также № 100.

1985

133. Достоевский и мировая литература. 2-е изд. — Л.: Сов. писатель, 1985. — 456 с., 1 л. портр.

Содерж.: см. № 83. С. 450—455: Основные работы Г. М. Фридендера: Библиогр.

Рец.: Schulz Ch. // Zs. f. Slav. — 1988. — Jg. 33, N. 1. — S. 138—140.

134. Достоевский: об итогах и перспективах изучения / (Вместо предисловия) // *Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1985. — Т. 6. — С. 32—45.

135. Письма Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1985. — Т. 28, кн. 1. — С. 5—26.

136. О романе «Униженные и оскорбленные» // *Достоевский Ф. М.* Униженные и оскорбленные — Киев: Дніпро, 1985. — С. 5—18.

137. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1985. — Т. 28, кн. 1. — 552 с. (Совместно с И. А. Битюговой).

138. *Ред.: Достоевский: Материалы и исследования.* — Л.: Наука, 1985. — Т. 6. — 304 с.

1986

139. От «Подручка» к «Братьям Карамазовым» // *Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society.* — 1986. — Vol. 7. — P. 3—10.

140. *Рец.: Охватить взглядом эпоху... [Волгин И. Последний год Достоевского. — М., 1986] // Лит. газета. — 1986. — 8 окт. — № 41 (5107). — С. 5.*

141. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1986. — Т. 29, кн. 1: Примеч. — 174 с. (Соредакторы: отдел текстов — Г. Я. Галаган и Е. И. Кийко).

142. *Ред.: То же* — Т. 29, кн. 2. — 375 с. (Совместно с В. А. Тунимановым).

— См. также № 25.

1987

143. Достоевский и Гоголь // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1987. — Т. 7. — С. 3—21.
144. *Ред.: Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев: Творческий диалог / Отв. ред. Г. М. Фридлендер. — Л.: Наука, 1987. — 198 с.
145. *Ред.:* Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1987. — Т. 7. — 293 с.

1988

146. Путь Достоевского к роману-эпопее // Там же. — 1988. — Т. 8. — С. 159—176.
147. Два рассказа Ф. М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Скверный анекдот. Кроткая. — М.: Книга, 1988. — С. 5—48.
148. Ф. М. Достоевский и его наследие // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. — Л.: Наука, 1988. — Т. 1. — С. 5—30.
149. «Бедные люди», «Двойник», «Роман в девяти письмах», «Господин Прохарчин», «Хозяйка», Приложение: [Послесловие и примеч.] // Там же. — С. 423—462.
150. «Ползунков», «Честный вор», «Елка и свадьба», «Неточка Незванова», Приложение: [Послесловие (при участии Е. И. Кийко), примеч.] // Там же. — Т. 2. — С. 527—529, 543—544, 552—558, 562—576, 587—591.
151. *Ред.:* Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1988. — Т. 8. — 320 с.
152. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1988. — Т. 30, кн. 1. — 456 с. (Совместно с Н. Ф. Будановой и И. Д. Якубович).
153. *Ред.: Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. — Л.: Наука, 1988—1997.
 Главный ред. Г. М. Фридлендер. Ред. коллегия: Н. Ф. Буданова, П. А. Николаев, Т. И. Орнатская, П. А. Палиевский, В. А. Туниманов.
 — См. также № 154, 157—158, 170—171.
154. *Ред.:* То же. — Т. 1. — 463 с.

1989

155. «Преступление и наказание»: [Послесловие] // Там же. — 1989. — Т. 5. — С. 523—555.
156. «Одна мысль (поэма). Тема под названием „Император“»: [Послесловие, примеч.] // Там же. — Т. 6. — С. 664—669.
157. *Ред.:* То же. — Т. 5. — 575 с.
158. *Ред.:* То же. — Т. 6. — 671 с.

1990

159. Достоевский в оценке Хосе Ортеги-и-Гассета // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 172—177.
 — То же // Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб.: Наука, 1995. — С. 382—394.
160. «Вечный муж»: [Послесловие и примеч. (с использованием материалов И. З. Сермана)] // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. — Л.: Наука, 1990. — Т. 8. — С. 695—706.

1991

161. Достоевский // История всемирной литературы. — М.: Наука, 1991. — Т. 7. — С. 105—124.
162. Достоевский в эпоху нового мышления // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1991. — Т. 9. — С. 3—10.
163. О научных принципах и задачах академических изданий русских классиков: На

материале Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. — 1991. — Т. 50, вып. 5. — С. 401—413.

164. «Братья Карамазовы»: [Послесловие, § 1—5 (с участием в § 3 и 4 — Е. И. Кийко, в § 4 — Л. М. Рейнуса)] // *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. — Л.: Наука, 1991. — Т. 9. — С. 574—607.

165. (Житие великого грешника): [Послесловие] // Там же. — Т. 10. — С. 395—413.

166. «Смерть поэта (Идея)», (Роман о Князе и Ростовщике), (Житие великого грешника), «Козлову», «Отцы и дети», «Мечтатель»: [Примеч.] // Там же. — Т. 10. — С. 391—395, 413—419, 424—434.

167. *Рец.*: Ценное исследование о молодом Достоевском. [Жиллякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. — Томск, 1989] // *Русская литература*. — 1991. — № 1. — С. 213—214.

168. *Рец.*: Русская литература глазами французского ученого. [Аллен Л. Этюды о русской литературе. — Л., 1989] // Там же. — № 3. — С. 186—189.

О статьях Л. Аллена «Образ автора в творчестве Достоевского», «О некоторых обстоятельствах утверждения у Достоевского» и др.

169. *Ред.*: Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1991. — Т. 9. — 301 с.

170. *Ред.*: *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. — Л.: Наука, 1991. — Т. 9. — 697 с.

171. *Ред.*: То же. — Т. 10. — 448 с. (Совместно с И. А. Битюговой).

1992

172. Д. С. Мережковский и Достоевский // *Достоевский: Материалы и исследования*. — СПб.: Наука, 1992. — Т. 10. — С. 3—20.

173. Кант и Достоевский: [Фрагменты выступления на заседании круглого стола «Достоевский, „русская идея” и концепция „общеевропейского дома”»] // *Кенигсбергский курьер*. — 1992. — № 13 (27). — С. 4.

174. Ibsen og Dostojevskij // *Aftenposten (Oslo)*. — 1992. — N 379. — 19. aug. — P. 2.

Пер. на норв. яз. сокращ. варианта доклада «Ибсен и Достоевский» (VIII Международный симпозиум, посвященный Достоевскому, Осло, авг. 1992 г.).

175. *Ред.*: Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1992. — Т. 10. — 288 с.

1993

176. Диалог в мире Достоевского // *Достоевский и мировая культура: Альм.* / Об-во Достоевского; Лит.-мемор. музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге; Сост. К. Степанян и В. Этов. — СПб., 1993. — № 1, ч. 1. — С. 69—88.

177. Роль сознания и творческого диалога для Достоевского и для нас // *Dostoevsky and the Twentieth Century. The Ljubljana Papers* / Ed. by M. V. Jones. — Nottingham: Astra Press, 1993. — P. 9—18.

178. Австрийская литература в России и русская литература в Австрии // *Русская литература*. — 1993. — № 4. — С. 99—102.

Достоевский и австрийская литература.

Пер. на нем. яз. см. № 184.

179. Достоевский и Ибсен // *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society: New series* / Center for Multiethnic and Transnational Studies; University of Southern California. — Los Angeles: Ch. Schlacks, jr., 1993. — Vol. 1, No. 2. — P. 209—217.

180. «Предисловие к публикации „Заключение... Казановы...”», «Примечание к статье „Процесс Ласенера”», «Предисловие к публикации... „Собор Парижской богоматери”»: [Примеч.] // *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. — СПб.: Наука, 1993. — Т. 11. — С. 477—478, 481—482, 507—512.

181. *Рец.*: *Schulz Ch. Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostojewskijs // Vorträge und Abhandlungen z. Slav.* / Hrsg. von R. Thiergen (München). — 1992. — Bd 20 // Изв. АН. Сер. лит-ры и яз. — 1993. — Т. 52, вып. 2. — С. 89—91.

182. *Ред.*: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. — СПб.: Акад. проект, 1993. — Т. 1: 1821—1864. — 543 с. (Совместно с Н. Ф. Будановой).

183. Достоевский и Вячеслав Иванов // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 11. — С. 132—144.

— То же // Фридлиндер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб.: Наука, 1995. — С. 395—410.

184. Die österreichische Literatur in Russland und die russische Literatur in Österreich // Dostojevskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende: (Literatur, Theater). — SPb.: Fantakt, 1994. — S. 24, 26—30. — (Jahrbuch der Österr.-Bibl. in St. Petersburg; 1).

Достоевский в Австрии.

Рус. текст статьи см. № 178.

185. Le mystère d'un homme mort de stupeur devant la fragilité de son «humaine condition». Trad. par A. Markowicz // *Dostoievski F. Monsieur Prokharthchine* / Trad. par A. Markowicz. Lecture de Grigori (sic!) Fridlender. — Arles (France), 1994. — P. 65—78. — (Babel, Une collection de livres de poche).

Пер. на фр. яз. статьи «О рассказе Ф. М. Достоевского „Господин Прохарчин“».

186. «Дневник писателя. 1873», (Статьи, очерки. 1873—1878): [Послесловие, при участии М. Б. Рабиновича], «Объяснения и показания Ф. М. Достоевского по делу петрашевцев»: [Послесловие, совместно с А. Л. Осповатом] // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 12. — С. 275—284, 396—411.

187. «Дневник писателя. 1876»: [Послесловие, при участии Е. И. Кийко (см. с. 420)], «Мальчик у Христа на елке»: [Послесловие] // Там же. — Т. 13. — С. 411—425, 431—434.

188. *Ред.*: Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 11. — 298 с.

189. *Ред.*: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. — СПб.: Акад. проект, 1994. — Т. 2: 1865—1874. — 586 с. (Совместно с Н. Ф. Будановой).

190. *Ред.*: Достоевский и мировая культура: Альм. / Об-во Достоевского; Лит.-мемор. музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге; Гл. ред. К. Степанян. — СПб., 1994, 1996. — № 2, 6; М., 1994—1995. — № 3—5. [Член редсовета, совместно с В. И. Богдановой, И. Л. Волгиным и др.].

1995

191. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб.: Наука, 1995. — С. 269—410.

Содерж. отдела «Достоевский»: «Стендаль и Достоевский». — «Творческий процесс Достоевского». — «Достоевский, Кант и концепция „Общеввропейского дома“». — «Достоевский в оценке Хосе Ортеги-и-Гассета». — «Достоевский и Вячеслав Иванов».

192. Fëdor Dostoievskij // *Fridlender G. M. Aspetti filosofici della letteratura russa* / Trad. di Giulia Gigante. — Napoli: La Città del sole, 1995. — P. 91—142. — (Istituto italiano per gli studi filosofici).

193. «С подлинным уважением к гению Достоевского...»: Интервью с академиком РАН Г. М. Фридлиндером // Достоевский и мировая культура: Альм. / Об-во Достоевского; Инкомбанк. — М., 1995. — № 4. — С. 5—20.

— То же // Достоевский в конце XX века / Об-во Достоевского; Сост. и ред. К. Степанян. — М.: Классика плюс, 1996. — С. 9—28.

194. «Дневник писателя. 1880»: [Послесловие] // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. — СПб.: Наука, 1995. — Т. 14. — С. 685—719.

195. *Ред.*: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. — СПб.: Акад. проект, 1995. — Т. 3: 1875—1881. — 614 с. (Совместно с Н. Ф. Будановой).

1996

196. От редактора // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Дм. Буланин, 1996. — Т. 12. — С. 3—4.

О проекте «Энциклопедии по Достоевскому».

197. Творческий процесс Достоевского. Статья 1 // Там же. — С. 5—42.
— Полностью // Фридендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб.: Наука, 1995. — С. 286—375.
198. Ф. М. Достоевский и Е. В. Тарле // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Дм. Буланин, 1996. — Т. 12. — С. 252—254.
199. «А. Маркович. Заметки французского переводчика Достоевского»: [Предисл. к публ.] // Там же. — С. 254—255.
200. От «Мертвых душ» к «Братьям Карамазовым» // Там же. — СПб.: Наука, 1996. — Т. 13. — С. 16—22.
201. *Ред.*: То же. — Т. 12. — 279 с.
202. *Ред.*: То же. — Т. 13. — 284 с. (Совместно с Н. Ф. Будановой).
— См. также № 193.

1997

203. «Доктор Фаустус» Т. Манна и «Бесы» Достоевского: [Доклад на Симпозиуме Немецкого Общества Достоевского. Весселинг. 27 окт. 1995] // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 14. — С. 3—16.
204. Достоевский. Жизнь. Творчество. Мировое значение: Энциклопедия.
В 1994—1995 гг. Г. М. Фридендер интенсивно разрабатывал тип издания. Написал сам и руководил созданием ряда статей. В начале 1996 г. работа прервана. Материалы, статьи и заметки Г. М. Фридендера сохранились в рукописях и в машинописи.
205. Абу Э., Аввакум Петров, Автобиографизм, Автобиографические мотивы, Азия, Айвазовский И. К., Альбомные записи Достоевского, Англия, Английская культура и литература, Англиканская церковь, Анекдот, Антонелли П. Д., «Атеизм», Баласогло А. П., Баллин Н. П., Бальзак О., «Бедные люди», Бекетовы (бр.), Беккариа Ч. Б., де, «Белые ночи», Библиография Достоевского, Библиотека Достоевского, Биография Достоевского, Бронников Ф. Д., «Вечный муж», Висковатов П. А., Воюэ Э.-М., де, «Война и мир», Вольтер, Восточный вопрос, «Время», «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год», Газета, Гегель Г. В. Ф., «Господин Прохарчин», Головинский В. А., Гомер, Гофман Э. Т. А., Григорович Д. В., Григорьев Н. П., Данте, «Двойник», Дебу И. М., Достоевский М. М., Европа. Европеизм, Жанр литературный и жанровая система Достоевского, «Живая жизнь», Живопись, (Житие великого грешника), «Записки из подполья», Записные книжки и рабочие тетради Достоевского, Золя Э., «Зубоскал»: Альманах, «Игрок», «Император», «Иностранные события», Кант И., Карус К. Г., «Крокодил», Ламартин А., Лермонтов М. Ю., Львов Ф. Н., Миф, Момбелли Н. А., Платон, «Ползунков», «Скверный анекдот», «Слабое сердце» [и мн. др., около 150 статей и заметок] // Рукопись.
206. Проблемы народа и народности в творчестве Достоевского // Проблемы народности в русской литературе. [Издание не состоялось]. — Рукопись.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А. С. 329
 Абу Э. 317, 356
 Аввакум Петров 356
 Авраам, библ. 58, 66
 Агапит (Беловидов), архимандрит 305, 309
 Агафон, авва 294
 Адам, библ. 158, 161
 Аддисон Дж. 298
 Азадовский К. М. 94
 Айвазовский И. К. 356
 Айхенвальд Ю. 340—341
 Аксаков И. С. 218
 Аксаков К. С. 216, 218—221
 Александр I 77—80, 82, 84, 86—87
 Александр II 79, 86, 143
 Алексеев В. А. 254
 Алексеев М. П. 95, 313—316, 318
 Алексей, митрополит 198
 Алеман М. 4
 Ален-Фурнье (Alain-Fournier) Г. 243, 257
 Аллен Л. 354
 Алчевская Х. Д. 256
 Альтман М. С. 112, 132, 215
 Амвросий Оптинский (Гренков) 196, 198, 210, 215, 301—312, 327
 Анатолий (Потапов), иеросхимонах 307—308, 312
 Андреев Л. 275, 333
 Андриеску (Andriescu) Ал. 273, 284
 Аникита (Ширинский-Шихматов), иеромонах 196, 202—215
 Аникита, св. мученик 204
 Анненков П. В. 223, 238
 Анненкова Е. И. 225
 Анненский И. Ф. 120, 124
 Антонелли П. Д. 356
 Антоний Оптинский 294
 Антоний Храповицкий, митрополит 175, 205—206
 Антоний, св. 259
 Ануфриев Г. Ф. 110
 Анциферов Н. П. 175—176
 Апт С. 13, 15
 Арапова А. П. 141
 Арбан Д. 73
 Д'Арк Жанна 242, 250—253
 Арсений Афонский, иеросхимонах 205—206, 215
 Арсений, иеромонах 208, см. также Митрофанов Алексей
 Архипова А. В. 77, 81, 83, 86, 351
 Астров В. 111
 Афанасьев А. Н. 313
 Базанов В. Г. 346—348
 Байрон Дж. Г. Н. 11, 161, 279
 Бакунин М. А. 11, 53
 Балакин А. Ю. 286
 Баласогло А. П. 356
 Балахонов В. Е. 243
 Баллин Н. П. 356
 Бальзак О., де 284, 356, см. также Balzac О.
 Бартегов П. И. 79, 315
 Бассель Н. М. 330
 Бастэр (Bastaire) Ж. 243—244
 Батюто А. И. 350
 Бахтин М. М. 71, 103—105, 155, 166, 217, 258, 269, 346
 Бекетовы, братья 356
 Беккариа Ч. Б., де 356
 Беккер С. 106
 Велик А. 345
 Белинский В. Г. 18—19, 47, 49—51, 53—55, 79, 82, 94, 109, 111, 113, 174, 203, 216—221, 226, 234—241, 249, 256, 288—289, 293
 Беловолов (Украинский) Г. В. 196, 210, 214—215, см. также Геннадий (Беловолов), свещ.
 Белый А. 112, 174—175, 217
 Бем А. Л. 81, 159—160, 162, 196, 205, 213, 217
 Бенедиктов В. Г. 292—293
 Берг Ф. Н. 94
 Бергсон А. 255—256
 Бердяев Н. А. 26—27, 34, 45, 58, 154, 217, 244, 334
 Березкин А. М. 352
 Бернанос (Bernapos) Ж. 258—265

- Бестужев-Марлинский А. А. 110
 Бетеа (Bethea) Д. 29
 Бетховен Л., ван 14
 Биккульчос В. 349
 Билинкис Я. С. 347
 Битюгова И. А. 242, 348, 352, 354
 Благой Д. Д. 81
 Боборыкин П. Д. 315, 317
 Бовкало А. А. 327
 Богданова В. И. 355
 Богданович М. И. 77
 Богданович П. 299
 Боген А. Л. 81
 Бодуэн М. 244—245
 Бомонт Ф. 297
 Борисова В. В. 58, 63
 Борисова М. 187—188, 191—192
 Борщевский С. С. 81
 Боткин В. П. 47, 53, 234, 236
 Боттичелли С. 40
 Бочаров С. Г. 161, 217, 252
 Брабан (Brabant) Ж. 243—244
 Брентано К. 14
 Бронников Ф. Д. 356
 Брукнер А. 257
 Брюсов В. Я. 217
 Брянчанинов Д. А. см. Игнатий Брянчанинов
 Буданова Н. Ф. 195—196, 304, 352—356
 Бузина Т. 252
 Буланин Д. М. 355—356
 Булгаков М. 57, 72
 Булгаков С. Н. 4, 26—27, 159
 Бунин И. А. 73
 Бурбоны, династия 78
 Буренин В. П. 171
 Бухарев А. М. (архимандрит Феодор) 122, 124
 Бялый Г. А. 244
 Вагнер Р. 14
 Вайан Э. 246
 Вакенродер В. Г. 14
 Варвара, св. 242, 245
 Варга (Varga) Б. 162—163
 Варсонофий (Плеханков), схиархимандрит 310—312
 Василий (Кривошеин), архиепископ 18
 Василий Темный 145
 Васильев П. В. 350
 Вацуро В. Э. 161
 Великовский С. 244, 254
 Вельтман А. Ф. 344
 Вердер К. 53
 Ветловская В. Е. 55—56, 110, 117, 154—155, 158—159, 234, 256, 288, 352
 Вианней Ж. Б. М., свящ. 262
 Викторovich В. А. 201, 216
 Виланд К. М. 16
 Виноградов В. В. 83, 212, 217, 227, 233, 347
 Висковатов П. А. 356
 Владимир Александрович, вел. князь 328
 Владимирцев В. П. 92
 Власкин В. 115
 Вогюэ (Vogüé) Э. М., де 243, 258, 317, 356
 Волгин И. Л. 249, 352, 355
 Вольтер Ф. М. А. 172, 239, 356
 Вольф Г. 5, 7
 Вольфрам Ю. И. 352
 Вольфсон В. 94
 Вронченко М. П. 50
 Вышеславцев Б. П. 175
 Вяземский П. А. 313
 Гавриил, библ. 298
 Гаевский В. П. 287
 Гайдн И. 14
 Галаган Г. Я. 171, 180, 183, 352
 Ге Н. Н. 173
 Гегель Г. В. Ф. 155, 356
 Гед Ж. 246
 Гейне Г. 245
 Геннадий (Беловолов), свящ. 301, см. также Беловолов (Украинский) Г. В.
 Гербель Н. В. 287
 Герцен А. И. 49, 54—55, 79, 81, 111, 187, 236, 253
 Герцен Е. А. (Лиза) 187, 192
 Гете И. В. 3—5, 8, 13—16, 46—50, 53, 55, 57, 154, 159—162, 194, 341
 Гибан (Gibian) Дж. 29
 Гиголов М. Г. 269—271
 Гинденбург, минский врач 58
 Гиппиус В. 225, 232
 Гладстон В. (У.) Ю. 318
 Гоголь Н. В. 11, 53, 57, 71, 73—74, 88, 94, 103, 108, 110, 112—113, 123, 149, 178, 194, 215—233, 236, 239, 241, 266—267, 288—291, 306, 310, 313, 316—317, 324, 330, 336, 353, 356
 Голованова Т. П. 347
 Головинский В. А. 356
 Голосовкер Я. Э. 154
 Голубов К. Е. 203, 206
 Гольбейн Г. Младший 20, 24—25, 28—29, 35—36, 38—41, 130
 Гомер 19, 233, 274, 356
 Гончаров И. А. 73, 256, 266, 286—287, 317
 Горбунов И. Ф. 287
 Горчаков Н. И. 47
 Горький М. 176—177, 264, 334
 Гофман Э. Т. А. 7, 14, 19, 110, 284, 356
 Градовский А. Д. 249, 287
 Грановский Т. Н. 81, 203
 Грибоедов А. С. 81—82, 85—86
 Григорович Д. В. 105, 216, 356
 Григорьев Ап. А. 103, 216, 220—224, 226
 Григорьев Н. П. 356
 Грифео, неаполитанский посланник 142
 Гришунин А. Л. 81

- Гроссман Л. П. 19—20, 36, 38, 204, 300, 303, 350
 Грот Я. К. 287, 314
 Грюневальд-Нетхардт (Grünewald-Nithardt) М. 39
 Губер Э. И. 48—49
 Гуковский Г. А. 233
 Гуральник У. 346
 Гург М. 258
 Гюго В. 245—246, 253—254, 256, 296, 318, 347, 349—350
- Давыдов Ю. 69
 Даль В. И. 117, 193, 313
 Даниил, пророк 290
 Данилевский Н. Я. 309
 Данилов Фома 58—67
 Данте Алигьери 28, 356
 Дебу И. М. 356
 Декарт Р. 256
 Державин Г. Р. 73
 Десяткина Л. П. 350
 Джексон Р. Л. 6, 159
 Джотто (ди Бондоне) 4
 Джоунс М. 37
 Диккенс Ч. 295
 Димитрий (Горский), свящ. 329
 Димитрий Ростовский 125, 199, 290
 Диоклетиан, римск. император 204
 Дистель Х. 4
 Дмитриев А. П. 122, 124
 Дмитрий Донской 197, 199, 201
 Добролюбов Н. А. 153, 219
 Долинин А. С. 47, 52, 113, 244, 345
 Дон-Карлос см. Карлос, дон, Старший
 Достоевская А. Г. 19, 36, 39, 187—188, 190—192, 295, 301, 303, 314, 327, 329
 Достоевская М. Ф. 19, 292
 Достоевский Алексей 252, 301—303
 Достоевский М. М. 18—19, 94, 108—109, 111, 116—117, 224, 245, 253, 255, 288, 292, 347, 356
 Дрейфус А. 246
 Дружинин А. В. 220
 Дрю А. 250
 Дудкин В. В. 94
 Дуччо (ди Буонинсенья) 4
- Ева, библ. 158, 254—255
 Евдокимов М. 259, 262
 Еврипид 4
 Егоров Б. Ф. 347
 Екатерина II 78
 Эраст (В.), иеромонах 309
 Ермилова Л. Я. 112
 Ермолов А. П. 85
 Ефимов И. 211
 Ефрем Сирин 127, 305
 Ефремов П. А. 286
- Жид А. 154, 243, 258
 Жилиякова Э. М. 83, 354
 Жирмунский В. М. 49, 160, 297, 346
 Жмакин Василий, свящ. 211—212
 Жорес Ж. 246, 249
 Жорж Санд см. Санд Жорж
 Жуковский В. А. 71, 293
- Забелин И. Е. 323
 Зандер Л. А. 196, 206, 215
 Зверева Т. В. 168
 Зеньковский В. В. 149, 218, 224—225, 232
 Золя Э. 3, 246, 318, 356
 Зосима Тобольский (Верховский Захария) 215
 Зохраб И. 108
- Иаков, библ. 298
 Ибсен Г. 354
 Иван III Васильевич 145
 Иванов И. И. 340
 Иванов Вяч. И. 26—27, 34, 217, 251, 355
 Иванова С. А. 202
 Игнатий Брянчанинов, епископ 122, 196, 210, 214—215, 294, 296
 Ильф И. 72
 Иннокентий, св. 251
 Иоанн Дамаскин 24
 Иоанн Златоуст 124
 Иоанн Лествичник 122, 196, 198
 Иоанн Предтеча, библ. 302
 Иоанн (Богослов), ев. 14, 17, 23, 31, 34, 44, 52, 124, 323
 Иов, библ. 20, 53, 159
 Ионеско Э. 106
 Иосиф (Литовкин), иеросхимонах 306—307, 309, 312
 Иосиф Аримафейский, библ. 40
 Иосиф Прекрасный, библ. 3, 6
 Ипатова С. А. 312, 318
 Ирвинг У. (В.) 300
 Исайя, пророк 182—183, 185, 207
 Исайя, авва 294
 Иуда Искариот, библ. 34, 38
 Ишимова А. О. 318
- Кабэ Э. 20, 36
 Казанова Дж. Дж. 349, 354
 Кальдерон де ла Барка П. 4
 Кампанелла Т. 245
 Камю А. 349
 Кант И. (Э.) 154, 354—356
 Карамзин Н. М. 38, 79, 82—85, 87, 198, 200, 291—292
 Карепин П. А. 111
 Карлова Т. С. 168
 Карлос, дон, Старший 157
 Карус К. Г. 356
 Катков М. Н. 12, 315, 319

- Кашкин Н. С. 310—311
 Кашпирева С. С. 295
 Кеведо-и-Вильегас Ф. 4
 Кессель Ж. 258
 Кестнер Ш. 3
 Кийко Е. И. 234—235, 240, 348, 351—355
 Киносита Т. 266—267
 Киревский И. В. 306
 Киреевский П. В. 111, 300
 Кирилл Белозерский (Козма) 197
 Кирилл, св. 328
 Кириллова И. А. 17
 Кирпотин В. Я. 234, 238, 241
 Клейман Р. Я. 71
 Клейст Г., фон 7
 Клеопатра, царица Египта 132—135, 138
 Клодель П. 258
 Ключевский В. О. 201
 Ковалевская С. В. 300
 Ковалевский А. 208, 211
 Ковач А. 153, см. также Kovacs A.
 Коган Г. Ф. 347
 Кожин В. 124
 Кокс (Сох) Р. 30
 Кологривов И. 197
 Кологривова Е. В. (Фан-Дим Ф.) 110—112
 Колумб Х. 147
 Кольцов А. В. 317
 Комарович В. Л. 20—21, 111, 205, 235
 Константин Павлович, вел. князь 80
 Константин Константинович, вел. князь 328
 Концевич И. М. 306
 Коперник Н. 339
 Копо Ж. 243
 Кори С. 124, 130
 Корнель П. 256
 Королева Н. В. 81
 Корш В. Ф. 315
 Коста Ж. 247
 Костомаров Н. И. 201, 323
 Котельников В. А. 215, 301, 308
 Краевский А. А. 229, 286—287
 Крачковский И. Ю. 298
 Крейцвальд Ф. Р. 330
 Криволапов В. Н. 215
 Кромвель О. 172, 296
 Кропачев Н. А. 108
 Круглов А. В. 329
 Круэ Ж. 243
 Крыжановский А. О. 352
 Крылов И. А. 292, 317
 Крымский А. 298
 Кулиш П. А. 222—223, 233
 Курочкин В. С. 287
 Курочкин Н. С. 287
 Кушелев-Безбородко Г. А. 139
 Кьеркегор С. 244
- Лазарь, библ. 24, 29—30, 40
 Лайхтер (Laichter) Ф. 243
- Ламанский В. И. 327
 Ламартин А. 356
 Ламеннз Ф. Р., де 20
 Ланская А. П. см. Арапова А. П.
 Ланская (Пушкина) Н. Н. 141—142
 Ланская О. С. см. Одоевская О. С.
 Ланские, род 141
 Ланской П. П. 141
 Ларош Г. А. (L.) 180
 Ларошфуко Л. Ф. С., де 181
 Ласенер П. Ф. 349, 354
 Лаут Р. 251, 256—257
 Ле Гри Ф. 253
 Лебедев Ю. В. 113
 Левин Ю. Д. 48—49, 295, 297, 313—316, 318
 Левина Л. А. 88, 139
 Левит Т. 110
 Леонардо да Винчи 4
 Леонтьев К. Н. 56, 59, 240—241, 252, 304—307, 309
 Лермонтов М. Ю. 4, 11, 16, 49—51, 71, 73, 161, 193—194, 277, 279, 299, 317, 336, 356
 Леру П. 20
 Лесаж А. Р. 4
 Лесевич В. 287
 Лесков Н. С. 35, 173—174, 249, 315
 Лившиц Б. 255
 Лихачев Д. С. 267, 297, 347
 Логиновская Е. 273
 Локк Дж. 298
 Лоренцо Великолепный 6, 10
 Лоррен К. 245
 Лосев А. Ф. 65, 67
 Лосский В. Н. 18
 Лосский Н. О. 62, 70
 Лотман Л. М. 55, 108, 222, 344
 Лотман Ю. М. 72, 133
 Лужниковский Н. Н. (Новский Л.) 109
 Лука, св. 22, 33, 44, 184—186, 195
 Лукьянов С. М. 315
 Лурье В. М. 215, 306
 Львов Ф. Н. 22, 356
 Любимов Н. А. 53—54, 195—198, 205
 Лютер М. 5, 159
- Магомед (Мухаммед) 58, 63, 66, 298—300
 Мазуркевич А. 347
 Майков А. Н. 21, 108, 187—188, 203, 206, 256, 287
 Майков В. Н. 154, 216, 219, 226
 Макарий, авва 126
 Макарий, митрополит 199
 Макарий, оптинский старец 311
 Маковский В. Е. 228
 Макогоненко Г. 347
 Максим Исповедник 122, 125
 Мальбранш Н. 298
 Мальро А. 258
 Ман Н. 13, 15

- Манн Т. 3—16, 348, 350—351, 356
 Манн Ю. В. 217
 Манолеску (Manolescu) Н. 273—274, 283
 Мантенья А. 40
 Маньи (Magny) С. Е. 265
 Мария Египетская, св. 306
 Мария, Дева (Богородица, Божья Матерь, Богоматерь) 23, 25, 27, 40, 59, 115, 158, 191, 201, 302
 Марк, ев. 17, 44, 127, 183
 Марков Е. Л. 46
 Маркович (Markowicz) А. 355—356
 Маркович В. М. 233
 Маркс К. 236, 245, 323
 Мартенс К. 4
 Марфа Посадница 83
 Матвей, свящ. 233
 Матфей, ев. 31, 33—34, 44, 66, 182, 184, 195, 290—291
 Медведева И. 81
 Мейер-Грефе (Meier-Gräfe) Ю. 342
 Мейлах Б. С. 346
 Мережковский Д. С. 67—68, 176—177, 217, 332, 334, 342, 354
 Метерлинк М. 335
 Мефодий, св. 328
 Мещерский В. П. 286—287
 Микеланджело Буонарроти 4
 Миллер О. Ф. 315—316
 Мильтон Дж. 4, 296—297
 Милюков А. П. 219
 Мисаил, митрополит 207—208
 Митропольская Е. А. 259
 Митрофанов Алексей, послушник 208, 211—212
 Михаил Павлович, вел. князь 80
 Михайлов Г. 344
 Михневич В. О. (Коломенский Кандид) 222
 Михэеску (Mihăiescu) Дж. 273—274, 276, 279—284
 Мод Э. 306
 Моисей, библ. 4
 Мольер Ж. Б. 105
 Момбелли Н. А. 356
 Мондри Г. 58, 60
 Монморанси, род 145
 Монтескье Ш. Л. де Секонда, граф 172
 Мордвинов А. С. 79, 85
 Моруа А. 242—243, 245—246, 250, 255
 Мотылева Т. 349
 Моцарт В. А. 14
 Мочульский К. В. 28, 41, 154, 215, 217
 Муравьев Н. 81
 Мюллер А. 298

 Н. Р. 299
 Набоков В. В. 73
 Назиров Р. Г. 90, 139
 Накамура К. 125
 Наполеон I Бонапарт 78—79, 102, 105, 107

 Наркирьер Ф. С. 249
 Нацумэ Сосэки 266, 269—270, 272
 Некрасов Н. А. 235, 286—288, 293, 317, 324
 Нетцель К. 13
 Нечаев С. Г. 11, 340
 Нечаева В. С. 108, 235, 347
 Нечаева М. Ф. см. Достоевская М. Ф.
 Нива Ж. 320
 Никитенко А. В. 286—287
 Никитин И. С. 317
 Николаев П. А. 353
 Николай, афонский старец 205
 Нил Сорский (Майков) 196, 198
 Ницше Ф. 5, 7—8, 11—12, 14, 282, 332, 334, 340, 349
 Новикова О. А. 313, 315, 318—319

 Огарев Н. П. 11, 81
 Одоевская Е. А. 140
 Одоевская О. С. 141
 Одоевские, род 141
 Одоевский В. Ф. 88—95, 139—152
 Орнатская Т. И. 353
 Ортега-и-Гассет Х. 15, 353, 355
 Ослабя, инок 199
 Осмоловский О. Н. 108
 Осповат А. Л. 355
 Островский А. Н. 108—109, 113—115, 191—192, 317

 Павел Прусский 203, 206
 Павел, апостол 293
 Павлович Н. А. 310—311
 Палиевский П. А. 349, 353
 Панаев И. И. 48, 109
 Панютин Л. К. 172
 Папахаджи М. 273
 Парацельс (Парацельсий) Т. 92, 143
 Парфений (Агеев Петр), инок 203—208
 Паскаль Б. 42—44, 244, 249
 Пастернак Б. 160
 Пеги Пьер 252
 Пеги (Réguy) Ш. 242—257
 Пересвет, инок 199
 Перов В. Г. 172
 Перпессичиус 273
 Петр, апостол 122
 Петр I Великий 77, 79—80, 83—85, 148, 231
 Петр, митрополит 198
 Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) М. В. 11, 311
 Петров Евг. 72
 Петрунина Н. Н. 343
 Печерин В. С. 253
 Пиранези 93
 Пис (Pease) Р. 28, 116, 187
 Писемский А. Ф. 317
 Платон 356
 Плетнев Р. В. 196, 205, 213

- Победоносцев К. П. 240
 Погодин Н. М. 201
 Полевой Н. А. 48, 222
 Полетика А. М. 141
 Поливанова М. А. 318
 Полонский Я. П. 287
 Польша-Пеццоли Д. Д. 40
 Померанц Г. С. 67—68, 70
 Пордеч Дж. 92
 Поселянин (Погожев) Е. Н. 305, 309
 Постоянный русский читатель, псевд. 315
 Предеин Н. И. 70
 Прийма Ф. Я. 347—348
 Прометей, миф. 158
 Протопопеску (Protopopescu) Ал. 273, 276
 Пруст М. 14
 Пруцков Н. И. 238
 Пуанкаре А. 334
 Пугачев Е. И. 102
 Путинцев В. 345
 Путята Н. В. 79
 Пушкин А. С. 4, 7—8, 16, 47, 51, 62, 67, 69—
 74, 81—82, 86—88, 109, 112—113, 132—
 135, 138, 153, 160—161, 175, 194, 203,
 219, 224—225, 241, 244, 248, 252, 279,
 284, 296—297, 324, 334, 336, 350, 335—
 356
 Пыпин А. Н. 47, 77, 84—85

 Р. см. Рольстон В.
 Рабинович М. Б. 350, 355
 Разин С. Т. 102, 112
 Рак В. Д. 351
 Расин Ж. Б. 256
 Рафаэль Санти 4, 110, 191, 247
 Ревякин А. И. 114
 Рейнус Л. М. 345, 354
 Ренан Э. Ж. 21
 Репин И. Е. 173
 Ривьер Ж. 243
 Ризенкамф А. Е. 228
 Ровда К. И. 349
 Роганы, франц. герцогский род 145
 Родевич М. В. 253
 Розанов В. В. 216—218, 228, 304, 334
 Розенблюм Л. М. 47, 349
 Роллан Р. 7, 242—244, 246, 249—250, 253,
 255
 Рольстон (Ralston) В. 312—319
 Ростовцев Я. И. 85
 Ростопчина Е. П. 150
 Рюккерт Ф. 345
 Рюриковичи, род 143, 145
 Рязановский В. А. 149

 Саблер В. К. 327
 Савонарола Дж. 6, 10
 Сад Д. А. Ф., де, маркиз 132—133
 Сакулин П. Н. 20

 Сальтжов (Шедрин) М. Е. 71, 73, 81, 220,
 228, 287
 Санд Жорж 48, 235—236, 238, 250
 Сараскина Л. И. 33, 59, 320
 Священник Касторский см. Лесков Н. С.
 Селезнев Ю. 349
 Семевский М. И. 287
 Семенов Е. И. 348—350
 Сен-Мартен К. Л. 92
 Сен-Симон де Рувруа К. А. 20, 236
 Сенанкур Этьенн Пивер, де 235
 Серафим Саровский (Мошнин) 201, 208, 215
 Сервантес де Сааведра М. 75, 284
 Сергей (Сидоров), протоиерей 308, 310
 Сергей Радонежский (Варфоломей) 195,
 197—201
 Серман И. З. 46, 111, 353
 Сийрак (Siirak) Э. 330
 Симеон Новый Богослов 18
 Скайлер Ю. 312—313
 Скатов Н. Н. 349
 Смирнов В. А. 327—329
 Смирнов И. 155—156, 160
 Смоличев И. 307
 Сниткина А. Н. 187
 Сокальский П. П. 253
 Солженицын А. И. 27—28, 319—326
 Соллогуб В. А. 287
 Соловьев Вл. С. 60, 65, 67, 70, 215, 301, 305,
 308—310, 315
 Соловьев С. М. 29, 323
 Сологуб Ф. 178—179
 Соломон, библ. 182, 184
 Софокл 4
 Сперанский М. М. 79, 84—85
 Спешнев Н. А. 22
 Станкевич А. В. 53, 111
 Старикова Е. 349
 Стасюлевич М. М. 287, 315
 Стахеев Д. И. 308—309
 Стелловский Ф. Т. 189
 Стендаль (А. М. Бейль) 15, 355
 Степанов В. П. 83
 Степанян К. А. 225, 354—355
 Страхов Н. Н. 84, 204, 216, 221, 231, 256,
 342, 349
 Строчков Я. М. 343—344
 Стурдза А. Ск. 207
 Суарес А. 243
 Суворин А. С. (Незнакомец) 52
 Сулова А. П. 142, 187

 Тайманова Т. С. 243, 248, 250—251, 255
 Таммсааре (Tammisaare) А. Х. 330—331,
 337—340, 342
 Тарле Е. В. 356
 Таро Ж. 245—246
 Телегин С. 35
 Тереза де Лизье, св. 262
 Террас (Terras) В. 28, 98, 217

Тихомиров Б. Н. 41, 86, 196, 202
Тихомиров Н. С. 298
Тихон Задонский (Соколов Т. С.) 196—198,
200, 203—206, 209—211, 214
Тициан Вечеллио 40
Толмачева Е. Э. 132
Толстой А. К. 315
Толстой Л. Н. 5, 8, 27, 72—73, 94, 243, 277,
306, 312, 317—318, 324, 330, 332, 334—
335, 337, 341—342, 346, 349
Топоров В. Н. 29, 96, 102, 105, 197—198
Торквемада Т. 333—334
Трутовский К. А. 231
Туниманов В. А. 109, 171, 347, 349—350,
352—353
Тургенев И. С. 5, 11, 14, 47, 50—52, 71, 73,
229, 266—267, 288, 313, 315, 317—318,
336, 344, 353
Тургенев Н. И. 85, 313
Турьян М. А. 88, 92, 140—141
Тынянов Ю. Н. 217, 222
Тэн И. 317
Тютчев Ф. И. 293

Уайльд О. 317—319
Уард Б. 155
Уишо (Whishaw) Ф. 318
Утида Роан 269
Уусталу Л. 338

Ф., архимандрит 308
Федотов Г. 197
Фейербах Л. А. 236
Феодор Студит 122, 294
Феодор Тирон, св. 327
Феодосий Печерский 196—198
Ферма 42
Флетчер Дж. 297
Флоренский Павел, свящ. 59, 197, 307
Фокин П. Е. 319
Фома Кемпийский 223
Фома Неверующий, библ. 17
Фонвизин Д. И. 348
Фонвизина Н. Д. 22, 238
Фотий (Спасский), архимандрит 204, 211—
214
Фотий, св. мученик 204
Франк С. 70
Франциск Ассизский (Pater Seraphicus) 245,
252, 256
Фрейд З. 91, 134—135
Фридлиндер Г. М. 3, 7, 13, 38, 53, 88, 90,
109—110, 154, 181, 204, 217, 241, 300,
343—356
Фридрих II, император 297
Фрол Силин 83
Фтабатэй Симэй 266—267, 269—270
Фудель И. И. 304

Фурье Ш. 236
Фучик, доктор 5

Хагивара Сакутаго 267
Хетсо (Kjetsaa) Г. 38
Хмелевская Н. А. 343
Холквист (Holquist) М. 29
Холодковский Н. А. 48
Хомьяков А. С. 67, 225
Хоружий С. 65
Храпченко М. Б. 345, 347, 351
Христос (Иисус Христос) 16—25, 29, 31,
33—35, 38—41, 43—45, 58, 61, 63—66,
113, 127, 130—131, 147, 158, 160, 165,
167, 180, 182—183, 194—200, 208, 210,
222—224, 232—233, 238—241, 245, 248,
250, 253—254, 256, 262—264, 290, 293,
301, 322, 324, 326, 329, 332—334, 345,
349, 351—352, 355

Цицерон Марк Туллий 339

Чаадаев П. Я. 203—204, 206, 209—210
Чайковский П. И. 5, 7
Чеботарев В. И. 211
Чернов Н. 67
Чернова Н. В. 96—97, 104
Чернышевский Н. Г. 79, 219
Чехов А. П. 5, 27, 71, 73, 106, 176—177
Чижевский Д. И. 224
Чимабуз 4
Чичерин А. В. 83
Чорли Г. Ф. 313

Шамбор, граф 157—158
Шан-Гирей М. А. 299
Шатобриан Ф. Р., де 297
Шевырев С. П. 216, 221, 293
Шекспир У. 4, 14, 30, 48, 107, 153, 247, 299,
335, 339
Шеллинг Ф. В. Й. 91, 255
Шемакин В. И. 327
Шестов Л. 154
Шестопалова Т. А. 92, 95
Шёнберг А. 5, 15
Шиллер И. Ф. 4, 133, 160, 349
Ширинский-Шихматов П. А. 204, 207, 212,
214
Ширинский-Шихматов С. А. см. Аникита
(Ширинский-Шихматов)
Шмид В. 155
Шмидт Ю. 317
Шнейдер, врач 143
Шопенгауэр А. 255
Штраус Д. 21, 53
Шукуров Ш. 66

Щенников Г. К. 164, 349

Эдельсон Е. Н. 222

Эйзенштейн С. М. 75

Эминеску М. 276, 281

Энгельс Ф. 236

Эразм Роттердамский 38

Эрр Л. 246

Эсхил 4

Этов В. 345, 354

Ягодовская А. Т. 269

Якубович И. Д. 108

Якушкин И. Д. 80—81

Яновский С. Д. 18, 229, 231, 353

Balzac O. 226

Brown N. B. 347

Buland M. 297

Burac R. 245

Catteau J. 259, 349, 351

Dewey M. 346

Dickens Ch. 226

Drougard E. 349

Dudek G. 347

Evdokimov M. см. Евдокимов М.

Fanger D. 226

Gigante G. 355

Hugo V. 347

Ingold F. Ph. 348

Ishaq, переводчик 298

Jackson R. L. 217

Kovasz A. 349

Mann Th. 351

N, госпожа 309

N. N., врач 184—185

Parolkova O. 348

Petrescu C. 274

Rampini M. 347

Rolland R. см. Роллан Р.

Schlacks Ch. 354

Schroder B. 348

Schulz Ch. 352, 354

Sprenger A. 300

Strauch P. 348

Thiergen R. 354

Thilo, von M. 317

Tork V. 330

Waddington P. 314, 317

Wasiolek Ed. 29

Yarmolinska T. 349

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Г. М. Фридлендер	«Доктор Фаустус» Т. Манна и «Бесы» Достоевского	3
И. А. Кириллова (Великобритания). Христос в жизни и творчестве Достоевского	Н. Натова (США). Метафизический символизм Достоевского	17 26
И. З. Серман (Израиль). Достоевский и Гете	В. В. Борисова (Уфа). Национальное и религиозное в творчестве Достоевского (Проблема этноконфессионального единства и многообразия)	46 58
Р. Я. Клейман (Молдова). Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского	А. В. Архипова. «Александровская эпоха» в интерпретации Достоевского	71 77
М. А. Турьян. Об эпиграфе к «Бедным людям»: Модификации рефлектирующего/ «разорванного» сознания	Н. В. Чернова. Господин Зимовейкин в диалогах с господином Прохарчиным . .	88 96
И. Д. Якубович. Проблема человеческой свободы в «Хозяйке» Достоевского и «Грозе» А. Н. Островского (Две Катерины)	В. Е. Ветловская. Анализ эпического произведения. Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании»)	108 117
С. Кори (Япония). Смерть в сюжетном построении романа «Идиот»	Л. А. Левина (Москва). Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мьшкина)	130 139
А. Ковач (Румыния). Иван Карамазов: Фауст или Мефистофель?	Г. К. Щенников (Челябинск). Мысль национальная в романе «Братья Карамазовы» и функции повествования в сценах двух судов	153 164
В. А. Туниманов. Портрет с бородавками («Бобок») и вопрос о «реализме» в искусстве	Г. Я. Галаган. Мечта парадоксалиста (1876 год)	171 180
Р. Пис (Великобритания). «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде	Н. Ф. Буданова. Достоевский и преподобный Сергей Радонежский	187 195
Б. Н. Тихомиров. Иеромонах Аникита (в миру князь С. А. Ширинский-Шихматов) в творческих замыслах Достоевского	В. А. Викторovich (Коломна). Гоголь в творческом сознании Достоевского . . .	202 216
Е. И. Кийко. Белинский и Достоевский об утопическом социализме	И. А. Битюгова. Достоевский и Шарль Пеги (Типологические связи)	234 242
М. Гург (Франция). Традиции Достоевского в творчестве Жоржа Бернаноса	Т. Киносита (Япония). Поэтика Достоевского в творчестве японских писателей Фтабатэ Симэя и Нацумэ Сосэки	258 266
Е. Логиновская (Румыния). Достоевский и румынский роман Джиба Михэеску «Русская»		273

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

А. Ю. Балакин. Достоевский — участник сборника «Складчина» (Дополнения к т. 291 «Полного собрания сочинений» Ф. М. Достоевского)	286
В. Е. Ветловская. Из комментария к произведениям Достоевского	288

Ю. Д. Левин. «Двойное время» и русская литература (К проблеме художественного времени)	297
Священник Геннадий (Беловолов). Оптинские предания о Достоевском	301
С. А. Ипатова. Английский журнал «The Athenaeum» о Достоевском (1875): истоки восприятия писателя в Англии	312
П. Е. Фокин (Калининград). «А беда ваша вся в том, что вам это невероятно...» (Достоевский и Солженицын)	319
А. А. Бовкало. В. А. Смирнов — деятель братства св. Феодора Тирона	327

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

А. Х. Таммсааре о Достоевском (Публикация, перевод и комментарии Н. М. Басселя) (Эстония)	330
---	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

Список трудов Г. М. Фридендера: Достоевский (сост. Н. Н. Петрунина)	343
Указатель имен	357

ДОСТОЕВСКИЙ

Материалы и исследования. Т. 14

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской Академии наук*

Редактор издательства *Е. А. Гольдич*
Технический редактор *О. В. Иванова*
Корректоры *О. И. Буркова, И. А. Крайнева,*
Ф. Я. Петрова и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Слано в набор 23.04.97.
Подписано к печати 11.09.97. Формат 60 × 90 V₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23.
Уч.-изд. л. 29.9. Тираж 720 экз. Тип. зак. № 3225. С 175

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12