



Новгородский  
Государственный университет  
имени Ярослава Мудрого  
Дом-музей Ф. М. Достоевского  
в Старой Руссе

# Пушкин и Достоевский

*Материалы для обсуждения*

Международная научная конференция  
21-24 мая 1998 года

Новгород Великий -  
Старая Русса  
1998

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Т. В. Евдокимова</i>	
Пушкин и Достоевский. Библиография по теме (Из фондов Пушкинского кабинета ИРЛИ РАН).....	5
<i>С. В. Белов</i>	
Пушкинские современники Достоевского.....	14
<i>Ю. В. Доманский</i>	
Творчество Достоевского и кишиневский приятель Пушкина И.П.Липранди. Постановка проблемы.....	19
<i>В. С. Баевский</i>	
Пушкин - Гоголь - Достоевский: карнавал, сократический диалог, мениппова сатира, симпозион, солилоквиум, диатриба.....	23
<i>Тэрутиро Сасаки</i>	
Чаепитие в представлении Пушкина и Достоевского.....	26
<i>К. А. Степанян</i>	
Реализм Пушкина и Достоевского.....	33
<i>Г. Г. Ермилова</i>	
Пророк Достоевского.....	37
<i>В. А. Тумианов</i>	
"Всеведущие" авторы и герои: Пушкин, Стендаль, Достоевский.....	40
<i>Е. А. Иванчикова</i>	
Пушкин и Достоевский. "мышление литературными стилями".....	46
<i>Ю. Б. Орлицкий</i>	
Пушкинский стих в "пушкинской" речи Достоевского.....	49
<i>В. А. Твардовская</i>	
Речь Достоевского о Пушкине в идейной борьбе накануне 1 марта 1881 г. (Возвращение к теме).....	52
<i>Г. Е. Потапова</i>	
Об истоках идеи "всемирной отзывчивости" в пушкинской речи Достоевского.....	55
<i>Н. Ф. Буданова</i>	
Финал речи о Пушкине.....	59
<i>А. Р. Валитов</i>	
Пушкинские торжества: Достоевский и Аксаков.....	62
<i>Н. Н. Вихрова</i>	
"Русская идея" в "пушкинских" речах Достоевского и И.С.Аксакова.....	66
<i>Б. Ф. Егоров</i>	
"Пушкинская" речь Достоевского и статьи Н.П.Гилярова-Платонова.....	69
<i>С. Ф. Дмитренко</i>	
Образ Пушкина в письмах Достоевского к проблеме самоидентификации автора.....	71
<i>Н. И. Моисеева</i>	
Преступление против ребенка у Пушкина и Достоевского.....	76
<i>В. А. Кошелев</i>	
Пушкин и Записки Вареньки Доброселовой.....	80
<i>С. В. Смирнов</i>	
Пушкин и Достоевский: традиции использования народного календаря.....	85
<i>М. В. Строганов</i>	
"Гавриилада" и Достоевский.....	88
<i>И. С. Абрамовская</i>	
Карамзин - Пушкин - Достоевский. Три вариации идиллического сюжета.....	90
<i>Е. Г. Новикова</i>	
"Путешествие в Арарум" Пушкина и "Зимние заметки о летних впечатлениях" Достоевского.....	93
<i>В. В. Борисова</i>	
Эмблема мадонны у Пушкина и Достоевского.....	97
<i>Е. Н. Строганова</i>	
Дуэль в романе "Идиот".....	99
<i>С. А. Фомичев</i>	
"Рыцарь бедный" в романе "Идиот".....	101
<i>Т. А. Касаткина</i>	
"Рыцарь бедный..." Пушкинская цитата в романе Достоевского "Идиот".....	104
<i>Н. А. Дмитриева</i>	
Пушкинский "рыцарь бедный" в творческом восприятии Достоевского.....	107
<i>О. В. Астафьева</i>	
Бесы в союзе с человеком: от Пушкина к Достоевскому.....	109
<i>А. Ю. Коллаков</i>	
Пушкинский эпиграф и сюжетно-композиционные особенности "Бесов" Достоевского.....	111
<i>А. В. Сыроватко</i>	
Некоторые аспекты "пушкинской темы" в романе Достоевского "Подросток".....	112
<i>Э. М. Жилакова</i>	
"Лавром и лимонном пахнет..." (Еще два воспоминания из Пушкина в "Братьях Карамазовых").....	118

<i>А. Н. Иезуитов</i>	Стихотворение Пушкина "Свободы сеятель пустынный" и роман Достоевского "Братья Карамазовы" (пересекающиеся параллели).....	121
<i>Р. Я. Клейман</i>	Пушкинский "Узник" в художественном мире Достоевского: от реминисценции к константным мотивам.....	124
<i>Г. А. Краснова</i>	Пушкинские "Подражания Корану" в творческом сознании Достоевского.....	127
<i>Эрки Пеуранен</i>	"Медный всадник" и "Преступление и наказание". Город и художественное пространство у Пушкина и Достоевского .....	129
<i>И. В. Пантелей</i>	Поэтика "неуместности" в "петербургских" текстах Пушкина, Гоголя, Достоевского ("Медный всадник", "Шинель", "Бесы").....	133
<i>Г. Б. Курляндская</i>	"Моцарт и Сальери" как идейно-эстетическое введение в романное творчество Достоевского .....	136
<i>В. В. Дудкин</i>	Пушкинский Фауст: от Гейне к Достоевскому.....	139
<i>А. И. Сараскина</i>	Импровизация Достоевского на темы "Египетских ночей" Пушкина.....	143
<i>И. А. Альми</i>	Эхо "Медного всадника" в творчестве Достоевского 1840-60-х годов. От "Слабого сердца" к "Преступлению и наказанию".....	146
<i>А. П. Ауэр</i>	Пушкинские гротески в поэтике Достоевского.....	149
<i>А. А. Орехова</i>	О сестрах Сусловых: крымские разыскания.....	150
<i>О. Н. Кузнецов</i>	Психология аллюзий "Пиковой дамы" и "Выстрела" в современном прочтении Достоевского .....	153
<i>С. В. Денисенко</i>	Пушкин и Достоевский в опере П.И.Чайковского "Пиковая дама".....	156
<i>В. П. Владимиров</i>	Пушкинское фольклорное слово в истолковании Достоевского: "Сказание о медведе, у которого убили медведицу".....	159
<i>Е. А. Мустафина</i>	Мотив "бегства в Америку" в творчестве Пушкина и Достоевского.....	162
<i>А. В. Моторин</i>	Оправдание войны у Пушкина и Достоевского.....	166
<i>А. Г. Головачева</i>	"...Непременно в палатце..." Пушкин-Достоевский-Чехов.....	169
<i>Е. Ю. Абрамова</i>	"Пушкинский текст" XX века. Словарь аллюзий: цели и задачи.....	173
<i>В. В. Шадурский</i>	Мотивы "Пиковой дамы" и "Преступления и Наказания" в "Отчаянии" Набокова.....	174
<i>А. Б. Галкин</i>	О несходстве сходного: Пушкин и Достоевский.....	177
<i>В. А. Смирнов</i>	Семантика "лунарного мифа" в творчестве Пушкина и Достоевского.....	180

---

---

**Пушкин и Достоевский**  
(Из фондов Пушкинского кабинета ИРЛИ РАН)  
Сост. Т. В. Евдокимова

АКЕЛЬКИНА Е.А.

Жанрообразующая роль «белкинской коллизии» в системе повествования записок из «Мертвого дома» *Ф.М.Достоевского* // Проблемы метода и жанра / Томск. гос. ун-т им. В.В.Куйбышева. Томск, 1982. Вып. 7. С. 84-94.

АКЕЛЬКИНА Е.А.

Пушкинская традиция повествования в «Записках из Мертвого дома» *Ф.М.Достоевского* // Проблемы литературных жанров: Материалы 3-й науч. межвуз. конф., 6-9 февр. 1979 г. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1979. С. 64-66.

АЛЕКСЕЕВ М.П.

Достоевский и Пушкин // Алексеев М.П. Русская литература и ее мировое значение / Отв. ред. В.Н. Баскаков, Н.С.Никитина. Л.: Наука, 1989. С. 377-382.

АЛЬМИ И.Л.

О превращениях пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный» в художественном мире Достоевского // Сюжет и время: Сб. науч. тр.: К 70-летию Г.В.Краснова / Коломен. пед. ин-т. Коломна, 1991. С. 131-134.

АЛЬТМАН М.С.

Блудная дочь: (Пушкин и Достоевский) // *Slavia. Praha*. 1937. Ses. 3. С. 405-415.

АЛЬТМАН М.С.

Достоевский по вехам имен. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1975. 280 с. Из содерж.: с. 23-32: Блудная дочь или Роман Белкина. С. 142-146: Пушкинские наименования.

АЛЬТМАН М.С.

Роман Белкина: (Пушкин и Достоевский) // *Звезда*. 1936. N 9. С. 195-204.

АНДРОНИК А.В.

Сюжет приговоренного к смерти в повести «Капитанская дочка»: (К проблеме «Достоевский и Пушкин») // Крымские Пушкинские чтения, 2-е: Материалы. (Керчь, 22-26 сент. 1992 г.) / Симферопол. гос. ун-т. Симферополь, 1993. Ч.1. С. 87-89.

БЕЛКИН А.А.

*Ф.М.Достоевский: (К 75-летию со дня смерти)*. М.: Знание, 1956. 40 с. С. 13-14: «Станционный смотритель» Пушкина в сознании героя «Бедных людей» Достоевского.

БЕЛКИНА О.А.

Пушкинская речь *Ф.М.Достоевского* в контексте споров о первой русской революции / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. СПб., 1992. 15 с.

БЕЛКИНА О.А.

Пушкинская речь *Ф.М.Достоевского* в восприятии К.Н.Леонтьева // *Рус. лит.* 1992. N 3. С. 141-148.

БЕЛОВ С.В.

Статья А.Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 106-107.

БЕЛОВ С.В.

Федор Михайлович Достоевский: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1990. 208 с. Из содерж.: с. 186-194: Гл. 12. Завещание. [Речь на открытии памятника Пушкину].

БЕЛЬКИНД В.С.

Образ «маленького человека» у Пушкина и Достоевского. (Самсон Вырин и Макар Девушкин) // Пушкинский сб. Псков, 1968. С. 140-147.

БЕМ А.А.

Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского. I-я ч. // Slavia. Praha, 1929. Ses. 1. С. 62-86.

БЕМ А.А.

Достоевский - гениальный читатель / Вступ. ст. (с. 67-76), сост. И.Сурат, С.Бочарова; Примеч. И.Сурат // Вопр. лит. 1991. N 6. С. 76-93. Написано 6 февр. 1931 г. Юбилейная речь на торжественном собрании в Праге 7 февр. 1932 г. Впервые в сокр., на нем. яз. // Slavische Rundschau. 1931. Bd. 3. N 7. S. 467-476. С.83-88: Достоевский - читатель Пушкина.

БЕМ А.А.

Отражения «Пиковой дамы» Пушкина в творчестве Достоевского // Труды IV Съезда Рус. Академ. организации за границей. Белград: Рус. науч. ин-т, 1929. Ч. 1. С. 59-61.

БЕМ А.А.

«Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского. (Схождения и расхождения) // Пушкинский сб. Прага, 1929. С. 209-244.

БЕМ А.А.

Сумерки героя. Эюд к работе «Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского» // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С.108-119.

БЕРКОВ П.Н.

Об одном отражении «Каменного гостя» Пушкина у Достоевского // Пушкин. Исследования и материалы. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 394-396.

БЛАГОЙ Д.Д.

Достоевский и Пушкин: К 150-летию со дня рождения Ф.М.Достоевского // Вестник АН СССР. 1971. N 12. С. 34-49.

БЛАГОЙ Д.Д.

Достоевский и Пушкин // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М.: Худож. лит., 1972. Т. 1. С. 417-501. То же, 2-е изд.: М., 1979. Т. 1. С. 405-491.

БОЙКО М.Н.

Достоевский - критик // Художественная критика и общественное мнение. / Рос. ин-т искусствознания. М., 1992. С. 200-222. С. 215-218: «Новое слово» Пушкина в трактовке Достоевского.

БОЧАРОВ С.Г.

Французский эпиграф к «Евгению Онегину» // Cahiers du monde russe et soviétique. Paris, 1991. Vol. 32 (2). P. 173-188. Онегин и Ставрогин.

БУДАНОВА Н.Ф.

Достоевский и Тургенев: Творческий диалог / Отв. ред. Г.М.Фридендер. Л.: Наука, 1987. 198 с. С. 168-194: Гл. 7. Незавершенный диалог: речи о Пушкине.

ВИКТОРОВИЧ В.А.

«Брошенное семя возрастет»: Еще раз о «Завещании» Достоевского // *Вопр. лит.* 1991. N 3. С. 142-168. Пушкинская речь 8 июня 1880 г.

ВИКТОРОВИЧ В.А.

К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский // *Болдинские чтения*. [1980] / Музей - заповедник А.С.Пушкина в с. Б.Болдино; Горьк. ун-т им. Н.И.Лобачевского. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1981. С. 166-178.

ВИКТОРОВИЧ В.А.

К проблеме генезиса творчества Ф.М.Достоевского: (Повесть «Хозяйка») // *Русская культура и мир: Тез. докл.* Н.Новгород, 1993. С. 182-184. В связи с «Полтавой» Пушкина.

ВИКТОРОВИЧ В.А., ЖИВОЛУПОВА Н.В.

Литературная судьба «Бесов». (Пушкин и Достоевский) // *Болдинские чтения* / Музей - заповедник А.С.Пушкина в с. Б.Болдино; Горьк. ун-т им. Н.И.Лобачевского. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. С. 119-134.

ВИКТОРОВИЧ В.А.

Пушкин и Достоевский. Некоторые итоги изучения проблемы // *Пушкин и русская культура: Докл. на междунар. конф. в Новгороде (26-29 мая 1996г.)* / *Ин-т рус. лит. Новгород. гос. ун-т. СПб., Новгород, 1996. С. 132-134.* [Компьютер. набор].

ВИКТОРОВИЧ В.А.

Пушкинский мотив в «Идиоте» Ф.М.Достоевского // *Болдинские чтения*. [1979] / Музей - заповедник А.С.Пушкина в с. Б.Болдино; Горьк. ун-т им. Н.И.Лобачевского. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1980. С. 126-136.

ВИНОГРАДОВ В.В.

Диалектика художественной мысли. Пушкинские речи Достоевского и Блока // *Типологический анализ литературного произведения: Сб. науч. тр. / Кемеров. гос. ун-т. Кемерово, 1982. С. 43-52.*

ВОЛГИН И.Л.

Завещание Достоевского // *Вопр. лит.* 1980. N 6. С. 154-196. Речь Достоевского 8 июня 1880г.

ВРАСКАЯ В.Б.

Достоевский о Пушкине: (Из собраний Пушкинского Дома) // *Вестн. лит.* 1921. N 2. С. 5-6.

ГАБДУЛЛИНА В.И.

Речь о Пушкине в контексте «Дневника писателя» Ф.М.Достоевского // *Достоевский и современность: (Материалы Достоевских чтений)* / *Лит.- мемориал. музей Ф.М.Достоевского. Семипалатинск, 1992. Сб. 2. С. 13-20.*

ГЕДРОЙЦ А.

Пушкинские речи Тургенева и Достоевского (7 и 8 июня 1880 г.) // *Записки рус. академ. гр. в США. Нью-Йорк, 1984. Т. 17. С. 253-260.*

ДОЛИНИНА Н.Г.

Предисловие к Достоевскому. Л.: *Дет. лит.*, 1980. 254 с. Из содерж.: с. 249-252: Ч. 4. Отступление последнее. Речь о Пушкине. То же, переизд.: СПб.: «Лицей», 1997. С. 233-236.

Достоевский и Пушкин / Ред. А.Л.Вольнского. СПб.: Парфенон, 1921. 56 с. Содерж.: От издательства. Вольнский А.Л. Предисловие. Успенский Г.И. Праздник Пушкина. Леонтьев К.Н. О всемирной любви. Вольнский А.Л.

Родоначальник русской поэзии в характеристиках Тургенева, Островского, Достоевского. Достоевский Ф.М. Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине. Достоевский Ф.М. Пушкин, очерк. Достоевский Ф.М. Из речи о Пушкине, дополнительные отрывки.

Достоевский. Материалы и исследования: Т. 2 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Ред. Г.М.Фридендер. Л.: Наука, 1976. Из содерж.: с. 164-168: Я.С.Билинникис. Романы Достоевского и трагедия Пушкина «Борис Годунов»: (К проблеме единства пути русской литературы XIX столетия). С. 145-153: С.Г.Бочаров. О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых».

Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост., коммент. К.И.Тюнькина. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. Из содерж.: с. 506-518: Страхов Н.Н. XX Пушкинский праздник. Т. 2. Из содерж.: с. 392-405: Успенский Г.И. Праздник Пушкина: (Письма из Москвы - июнь 1880). С. 406-419: Любимов Д.Н. Из воспоминаний: (Речь Ф.М.Достоевского на Пушкинских торжествах в Москве в 1880 году). С. 451-462: Леткова-Султанова Е.П. О Ф.М.Достоевском: Из воспоминаний.

#### ЗАГИДУЛЛИНА М.В.

Пушкинские цитаты в романах Ф.М.Достоевского // Проблемы художественной типизации и читательского восприятия литературы: Тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. литературоведов Поволжья (25-28 сент. 1990г.) / Стерлитамак. гос. пед. ин-т. Стерлитамак, 1990. С. 121-122.

#### ЗАГИДУЛЛИНА М.В.

Сюжетная структура романов Ф.М.Достоевского и пушкинское наследие / Челябинск. гос. ун-т. Челябинск, 1992. 52 с.

#### ЗАГИДУЛЛИНА М.В.

Традиции Пушкина в романах Достоевского: Автореф. дис... канд. филол. наук:(10.01.01) / Урал. ун-т им. А.М.Горького. Екатеринбург, 1992. 17 с.

#### ЗЯБРЕВА Г.А.

«Почвенничество» Ф.М.Достоевского в свете государственно-патриотических воззрений А.С.Пушкина // Крымские Пушкинские чтения, 2-е: Материалы. (Керчь, 22-26 сент. 1992 г.) / Симферопол. гос. ун-т. Симферополь, 1993. Ч. 1. С. 85-87.

#### ЗЯБРЕВА Г.А.

Пушкинская речь Ф.М.Достоевского // Крымская науч. конф. «Пушкин и Крым»: Тез. докл. (24-29 сент. 1989 г.) / Симферопол. гос. ун-т им. М.В.Фрунзе. Симферополь, 1989.С. 50-51.

#### Иваньо И.В.

О влиянии повести «Станционный смотритель» А.С.Пушкина на роман Достоевского «Бедные люди» // Исследования по литературоведению и языкознанию. Киев, 1960. С. 49-60.

#### КАНДИЕВ Б.И.

Пушкин в оценке Достоевского // Изв. Северо-Кавказ. пед. ин-та им. М.Ю.Гадиева. Орджоникидзе. 1937. Т. 13. С. 159-179.

#### КИРАЙ Д.

К проблеме авторской точки наблюдения в повествовательной концепции текста Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого // *Studia russica*. Budapest, 1984. Т. 7. С. 141-158.

КИРАЙ Д.

Сюжет и диалог у Пушкина, Гоголя и Достоевского // *От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX - начала XX века: Межвуз. сб. / Под ред. В.М.Марковича; СПб. гос. ун-т. СПб., 1992. С. 68-79.*

КИРПОТИН В.Я.

Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина // *Вопр. лит.* 1962. N 11. С. 112-121.

Кирпотин В.Я.

Пушкинская речь Достоевского // Кирпотин В.Я. *Мир Достоевского: Этюды и исслед.* М.: Сов. писатель, 1980. С. 370-373.

КИРПОТИН В.Я.

У истоков романа-трагедии. Достоевский - Пушкин - Гоголь // Кирпотин В.Я. *Достоевский - художник. Этюды и исслед.* М.: Сов. писатель, 1972. С. 43-120. Из содерж.: с. 86-108: Новое обращение Достоевского к Пушкину. Трагический конфликт «Египетских ночей» и «Медного всадника».

КНИГИН И.А.

Речь Ф.М.Достоевского о Пушкине в оценке Л.Е.Оболенского // *Русская литературная критика: история и теория: Межвуз. науч. сб.* Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1988. С. 81-87.

КНЯЗЕВ А.В.

Проблемы развития образа героя-индивидуалиста в творчестве А.С.Пушкина и Ф.М.Достоевского: Автореф. дис... канд. филол. наук: (10.01.01) / Горьков. гос. ун-т им. Н.И.Лобачевского. Горький, 1989. 18 с.

КНЯЗЕВ А.В.

Созвучие идей и образов «Скупого рыцаря» А.С.Пушкина с «Братьями Карамазовыми» Ф.М.Достоевского // *Классическое наследие и современность. Проблемы методологии и методики изучения лит. в ВУЗе в свете решений XXVII съезда КПСС и реформы общеобразов. и проф. шк. : Тез. докл. межвуз. обл. науч.-практ. конф. литературоведов (13-16 мая 1986 г.) / Куйбышевский пед. ин-т. Куйбышев, 1986. Вып. 1. С. 78-80.*

КОВАЧ А.

Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, 1985. 368 с. С. 313-318: «Бедные люди».

КОВАЧ А.

Смысловой мир «Пророка» Пушкина: (Ст. первая) // *Пушкин и Пастернак: Материалы второго Пушкинского colloquiuma.* Будапешт, 1989. С.58-60. «Великий Инквизитор» Достоевского и «Пророк».

КОГАН Г.Ф.

Два «Пророка» (Из неизвестного о Достоевском) // *Сюжет и время: Сб. науч. тр.: К 70-летию Г.В.Краснова / Коломен. пед. ин-т. Коломна, 1991. С.127-130.* Пушкин и Лермонтов в восприятии Достоевского.

КОДЖАЕВ М.К.

«Египетские ночи» А.С.Пушкина в оценке и творчестве Ф.М.Достоевского // *А.С.Пушкин в Азербайджане: [Сб. ст. на азерб. и рус. яз.] / АН АзССР. Музей азерб. лит. им. Низами Гянджеви; Сост. К.А.Зейналова. Баку: Элм, 1990. С. 101-104.*

КОМАРОВИЧ В.Л.

Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. Пг.: Тип. имп. кад. наук, 1916. 13 с. Отд. отт. из: Пушкин и его современники. Вып. 29. То же // Пушкин и его современники. Пг., 1918 (Л., 1927). Вып. 29. С. 36-48.

КОРЗУХИН О.Д.

Пушкинские традиции в жанрово-стилевом синтезе романа Ф.М.Достоевского «Бесы» // Проблемы творчества Ф.М.Достоевского: Поэтика и традиции: Межвуз. сб. / Тюмен. гос. ун-т. Тюмень, 1982. С. 47-55.

КОРНИЕНКО О.А.

Символика образов в поэтике А.С.Пушкина и Ф.М.Достоевского: («Пиковая дама» и «Преступление и наказание») // Материалы Пушкинской научной конференции 1-2 марта 1995 года: (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина) / Киев. ун-т им. Т.Шевченко. Киев, 1995. С. 81-83.

КРАМНАЯ Ю.А.

М.Горький об А.С.Пушкине и Ф.М.Достоевском // Крымские Пушкинские чтения, 2-е: Материалы (Керчь, 22-26 сент. 1992г.) / Симферопол. гос. ун-т. Симферополь, 1993. Ч. 2. С. 10-11. Статьи Горького «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине».

ЛАЗАРИ А.

Григорьевские мотивы в «Речи о Пушкине» Ф.Достоевского // *Revue des Etudes Slaves*. 1987. Т. 59. N 4. P. 767-776.

ЛАЗАРИ А.

Заметки о Пушкине Аполлона Григорьева и Федора Достоевского // *Dissertationes Slavicae: Hist. lit. Szeged*. 1995. Т. 21. С. 177-184.

ЛЕВИТТ М.

Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб.: Акад. проект, 1994. 263 с. С. 137-163: Гл. «Достоевский «эскамотирует» праздник». То же, на англ. яз.: Levitt M.C. Russian Literary politics and the Pushkin celebration of 1880. Atlanta, London: Cornell Univ. Press, 1989. 233 p. P. 122-147: Dostoevskij F.M.

ЛО ГАТТО ЭТ.

Отношение Достоевского к Пушкину: Малоизвестное толкование Вячеслава Иванова // *Записки рус. академ. гр. в США*. Нью-Йорк, 1981. Т. 14. С. 187-197.

ЛОТМАН Ю.М., МИНЦ Э.Г.

Образы природных стихий в русской литературе: (Пушкин - Достоевский - Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Ст. и заметки 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий / Вступ. ст. Б.Ф.Егорова. СПб.: Искусство-СПб., 1995. С. 814-820. То же: СПб., 1997.

ЛУКПАНОВА Г.Г.

Достоевский и Пушкин: суэта и свобода // *Лит. учеба*. 1983. N 2. С. 167-173. «Пир во время чумы» Пушкина и рассказ Достоевского «Бобок» (1873).

МАЙМИН Е.А.

Полифонический роман Достоевского и пушкинские традиции // *Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции* / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.: Наука, 1976. С. 312-315.

МАЛЫШЕВ И.

Пушкинский праздник 1880 года и Ф.М.Достоевский. К 160-летию со дня рождения Ф.М.Достоевского // Москва. 1981. N 11. С. 201-205.

МЕГАЕВА К.И.

Функция стихотворения А.С.Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // Жанр романа в классической и современной литературе: Межвуз. науч.-темат. сб. / Дагестан. ун-т им.В.И.Ленина. Махачкала, 1983. С. 76-81.

МЕДВЕЦКИЙ Г.М.

Пушкин в освещении Ф.М.Достоевского // Рассвет. Львов-Прага, 1924. N 3/4. С. 7-14.

МЕЙЛАХ Б.С.

«Загадка» Пушкинской речи Достоевского // Лит. Грузия. 1976. N 7. С. 76-81.

МУЖЧИЛЬ В.В.

«Гордый человек» у А.С.Пушкина и у Ф.М.Достоевского // Вопросы творчества и биографии А.С.Пушкина: Тез. докл. и сообщ. межвуз. науч. конф., 23-25 апр. 1992г. / Одес. гос. ун-т им. И.И.Мечникова. Одесса, 1992. С. 93-94.

НАГОРНАЯ Н.М.

Пушкин-Вольтер-Достоевский: (Судьба пушкинской повествовательной традиции в русской литературе второй половины XIX века) // Материалы Пушкинской науч. конф. 1-2 марта 1995 года: (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина) / Киев. ун-т им. Т.Шевченко. Пушкинское об-во Украины. Киев, 1995. С. 86-89.

НУСИНОВ И.

Пушкин и мировая литература. М.: Сов. писатель, 1941. 397 с. С. 379-396: Гл. «Пушкин против Достоевского».

ОБРАЗЦОВА Н.

К вопросу о традиции Пушкина в раннем творчестве Достоевского // Сборник трудов СНО Филологического факультета. Рус. филология / Тарт. ун-т. Тарту, 1977. Вып. 5. С. 32-39. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг. М.: Книга, 1990. Из содерж.: с. 9-31: Леонтьев К.Н. О всемирной любви, по поводу речи Ф.М.Достоевского на Пушкинском празднике. С. 64-73; Розанов В.В. О Достоевском: (Отрывок из биографии, приложенной к собранию сочинений Ф.М.Достоевского, изд.»Нивы»).

ОСИПОВ Д.

Достоевскому ответила жизнь // Странник: Лит., искусство, политика. 1992. Вып. 1. С. 71-73. Предисловие ред. Впервые // Правда. 1937. 10 февр.

ПАУКОВ Н.А.

Тема «маленького человека» у Пушкина, Гоголя и Достоевского // Ученые записки Кишиневского государственного университета. Кишинев, 1962. Т. 60. С. 92-100.

ПЕТРОВСКИЙ Ю.

Пушкин и Достоевский // Звезда. 1974. N 6. С. 208-213.

ПЕЧЕРСКАЯ Т.И.

Мотивы «Петербургской повести» Пушкина в «Петербургской поэме» Достоевского: («Медный всадник» - «Двойник») // Проблемы литературных жанров: Материалы VI науч. межвуз. конф., 7-9 дек. 1988 г. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1990. С. 103-104.

ПИНИ О.А.

Пушкин и Достоевский // Рус. лит. 1972. N 4. С. 237-239. Изложение докладов, прочитанных на научном заседании, посвященном теме «Пушкин и Достоевский».

ПЛЕЩЕЕВ А.А.

Встречи с Ф.М.Достоевским // Нева. 1986. N 1. С. 207-208. В статье: Белов С. Воспоминания о Ф.М.Достоевском. Впервые // Возрождение, Париж, 1929, 7 ноября. Речь Достоевского на пушкинских торжествах 1880 г.

ПОДДУБНАЯ Р.Н.

Герой и его литературное развитие: (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский. Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус.лит. (Пушкинский Дом); Ред. Г.М.Фридендер. Л.: Наука, 1978. Т. 3. С. 54-66.

ПОДДУБНАЯ Р.Н.

Особенность поэтической структуры «Маленьких трагедий» А.С.Пушкина и романов Достоевского // Вопросы русской литературы : Межвед. респ. науч. сб. Львов: Изд-во Львов. ун-та, 1974. Вып. 1 (23). С. 14-19.

РОШКО М.М.

Проблема убийства «по убеждению» в творчестве А.С.Пушкина, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Андреева // Материалы Пушкинской научной конференции 1-2 марта 1995 года: (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина) / Киев. ун-т им. Т.Шевченко. Киев, 1995. С. 89-92.

САВЧЕНКО Н.К.

Онегин в творческом сознании Достоевского // Проблемы жанра и взаимодействие литератур / Казах. гос. ун-т им.С.М.Кирова. Алма-Ата, 1986. С. 20-25.

СДОБНОВ В.В.

Читатель в творческом сознании Пушкина и Достоевского. Несколько наблюдений // А.С.Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. / Калинин. гос. ун-т. Калинин, 1983. С. 87-95.

ТАМАРЧЕНКО Н.Д.

О жанровой общности «Пиковой дамы» А.С.Пушкина и «Преступления и наказания» Ф.М.Достоевского // 26-е Герценовские чтения. Литературоведение: Науч. доклады / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И.Герцена. Л., 1973. С. 14-49.

ТАМАРЧЕНКО Н.Д.

«Пиковая дама» А.С.Пушкина и «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского. (О преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции): Автореф. дис... канд. филол. наук: (10.01.01) / Ленингр. гос. пед. ин-т. Л., 1972. 22 с.

ТАМАРЧЕНКО Н.Д.

Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф.М.Достоевский, Н.А.Некрасов: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им.А.И.Герцена. Л., 1974. С. 23-40.

ТВАРДОВСКАЯ В.А.

Достоевский в общественной жизни России (1861-1881): Моногр. / Отв. ред. Б.С.Итенберг. М.: Наука, 1990. С. 250-261: речь о Пушкине.

ТРОФИМОВ Е.А.

Пушкин и Достоевский о судьбах русской культуры // Достоевский и современность: Материалы 39-х Междунар. Старорусских чтений 1995 г. / Дом-музей Ф.М.Достоевского. Старая Русса, 1996. С. 130-135.

ФРИДЛЕНДЕР Г.М.

Достоевский-критик // История русской литературы. В 2-х т. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 269-287. С. 270-273, 282-285: Достоевский о Пушкине.

ФРИДЛЕНДЕР Г.М.

Пушкин. Достоевский. «Серебряный век»: [Сб. ст.] / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 1995. 524 с.

ФРИДЛЕНДЕР Г.М.

Речь о Пушкине как выражение эстетического самосознания Достоевского // Рус. лит. 1981. N 1. С. 57-64.

ШАГИНЯН Р.П., СЫРЦОВ И.

О диалогически-контрапунктическом строении «Египетских ночей»: (К проблеме: Пушкин и Достоевский) // Филологические и педагогические науки / Самарканд. гос. ун-т им.Навои. Самарканд, 1977. С. 28-39.

ШКЛОВСКИЙ В.

За и против: Заметки о Достоевском. М.: Сов. писатель, 1957. 260 с. С. 240-257: Речь Достоевского о Пушкине.

ШРЕЙДЕР Ю.А.

Ему удалось не сломаться: [о В.Т.Шаламове] // Сов. библиогр. 1988. N 3. С. 61-68. С. 67: публ. рукописи Шаламова о понимании Достоевским Пушкина.

ШТЕДТКЕ К.

«Египетские ночи» и вопрос об искусстве: (К проблеме интекста в статье Достоевского «Ответ Русскому вестнику») // Семиотика пространства и пространство семиотики. Тарту, 1986. С. 133-144. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 720. Труды по знаковым системам. Вып. 19).

GOURFINKEL N.

Dostoievski, notre contemporain. Paris, 1961. P. 277-283: L'apothéose: Pouchkine.

HIELSCHER K.

Die Selbsterkenntnis der russischen Kultur in der Puschkin-Rede von Fjodor M. Dostojewski 1880 // Zeitschr. für Kulturaustausch. 1987. N 1. S. 192-198.

KIRALY D.

Az elbeszelo narracio es Dosztojevskij narrativ technikaja: (Masodik resz.) // Studia Russica. Budapest, 1982. N 5. С. 151-192. Рез. на рус. яз. Сопоставление повествовательного принципа романов Пушкина, Толстого, Достоевского.

KLUGE R.-D.

Belinskij und Dostoevskij im Streit um Puschkin's Tatjana // Zeitschrift für Slavistik. Berlin, 1987. Bd. 32. H. 2. S. 238-250.

LOTHE J.

Le discours de Dostoevskij sur Puskin: echos et polemiques // Revue des études slave. Paris, 1965. T. 44. P. 143-165.

NATOV N.

Pushkin and Dostoevsky: Some thematic affinities // Translation of the Assoc. of rus.-amer. Scholars in USA. N.-Y., 1975. T. 9. P. 8-16.

SCHMID W.

Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskij. München: W.Fink Verl., 1973. S. 171-179: 4. Die Wandlungen der ästhetischen Funktion der Textinterferenzen von Puskin bis Dostoevskij.

С. В. Белов (Санкт-Петербург)

## Пушкинские современники Ф. М. Достоевского

В процессе работы над Энциклопедическим словарем "Ф.М.Достоевский и его окружение" я выявил 40 современников Достоевского, знавших писателя и встречавшихся еще с самим А.С.Пушкиным. Назову этих современников Достоевского с указанием их встреч с Достоевским (встречи с А.С.Пушкиным отмечены в книге Л.А.Черейского "Пушкин и его окружение", изд. 2-е, доп. и перераб. Л., 1988).

**БЕНЕДИКТОВ** Владимир Григорьевич - поэт. Достоевский познакомился с ним 11 ноября 1860 г. в Петербурге, когда они вместе участвовали в литературном чтении в пользу частных воскресных школ, затем они участвуют вместе в литературном чтении в Пассаже в пользу воскресных школ 11 и 15 января 1861 г., 21 ноября 1861 г., 6 марта 1863 г. в зале Благородного собрания в пользу студентов Медико-Хирургической академии.

**БРЮЛЛОВ** Александр Павлович - архитектор, рисовальщик, акварелист, брат Карла Брюллова. Брюллов был родственником С.В.Ковалевской и А.В.Корвин-Круковской со стороны их матери Е.Ф.Корвин-Круковской. По всей вероятности, Брюллов был знаком с Достоевским в Павловске, так как у него в 1866 г. летом гостила А.В.Корвин-Круковская, когда она встречалась с Достоевским.

**ВИЕЛЬГОРСКИЙ** Михаил Юрьевич, граф-композитор, автор романсов, музыкальный деятель, меценат. Зимой 1846 г. Достоевский вместе с В.Г.Белинским посещает салон Виельгорского. Врач С.Д.Яновский вспоминает, что, рассказывая об этом приеме, Достоевский говорил: "Нас пригласили туда для выставки, напоказ". Однако совершенно другую и правильную оценку эти приемы у Виельгорского получили в воспоминаниях писателя В.А.Соллогуба и дочери Достоевского Л.Ф.Достоевской. В.А.Соллогуб вспоминает: "Приемы Виельгорских имели совершенно другой отпечаток; у них редко танцевали, но почти каждую неделю на половине самого графа, то есть в его отдельном помещении, устраивались концерты, в которых принимали участие все находившиеся в то время в Петербурге знаменитости. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский был одним из первых и самых любимых русских меценатов; все этому я нем способствовало: большое состояние, огромные связи, высокое, так сказать, совершенно выходящее из ряда общего положение, кото-

рое он занимал при дворе, тонкое понимание искусства, наконец, его блестящее и вместе с тем очень серьезное образование и самый добрый и простой нрав..."

Л.Ф. Достоевская пишет: "Отец особенно хорошо себя чувствовал у Виельгорских, где можно было услышать отличную музыку. Достоевский страстно любил музыку [...]. Граф Виельгорский был большим любителем музыки, покровительствовал музыкантам и обладал способностью отыскивать их в самых темных закоулках столицы. Вероятно, образ какого-то бедного, предающегося пьянству, честолюбивого и ревнивого скрипача, которого граф Виельгорский нашел на чердаке и пригласил играть на своих музыкальных вечерах, произвел впечатление на моего отца, так как для графа Виельгорского издал он свой роман "Неточка Незванова"...". В набросках и планах Достоевского 1864-1866 гг. "Ростовщик" есть строки: "Вечер, fiasko. Vielgors[rij]"? А в "Преступлении и наказании" Катерина Ивановна Мармеладова вспоминает песню Виельгорского "Гусар, на саблю опираясь" на слова стихотворения К.Н.Батюшкова "Разлука". Эта же песня упоминается и в "Ползункове".

**ГАРТУНГ** (урожд. Пушкина) Мария Александровна - старшая дочь А.С.Пушкина. Достоевский встречался с ней на Пушкинских торжествах в Москве в мае-июне 1880 г. Достоевский упоминает о "детях пушкина" в письме к своей жене А.Г.Достоевской от 27 мая 1880 г. О присутствии Гартунг на Пушкинских торжествах вспоминает Буква [И.Ф.Василевский]

"Из московских в честь Пушкина празднеств в 1880 году (по личным воспоминаниям)" и Д.Н.Любимов "Из воспоминаний".

**ГЛИНКА** Михаил Иванович - композитор. Достоевский встретился с ним на вечере у А.И.Пальма и С.Ф.Дурова в марте 1849 г., где Глинка исполнил свои любимые вещи. Много лет спустя воспоминания об этой встрече с композитором отразились в повести Достоевского "Вечный муж", написанной в 1869 г. Герой ее, Вельчанинов, исполняет романс Глинки "К ней": "Этот романс Вельчанинову удалось слышать первый раз лет двадцать назад перед этим, когда он был еще студентом, от самого Глинки, в доме одного приятеля покойного композитора, на литературно-артистической холостой вечеринке. Расходившийся Глинка сыграл и спел все свои любимые вещи из своих сочинений, в том числе

этот романс. У него... не оставалось тогда голосу, но Вельчаинов помнил чрезвычайное впечатление, произведенное тогда именно этим романсом..." А.Г.Достоевская на полях "Вечного мужа" сделала примечание: "Федор Михайлович несколько раз рассказывал при мне о том поразительном впечатлении, которое произвел на него этот романс в исполнении самого Глинки, которого он встретил в молодости".

ГОГОЛЬ Николай Васильевич - писатель. В сентябре 1848 г. в Петербурге на вечере у поэта и преподавателя русской словесности А.А.Комарова Гоголь знакомится в присутствии И.И.Панаева, с которым познакомился еще раньше, с молодыми писателями: Н.А. Некрасовым, И.А.Гончаровым, Д.В.Григоровичем, А.В.Дружининым. Славист Ю.Э.Маргулис в 1963 г. в третьей книге Нью-Йоркского альманаха "Воздушные пути" в статье "Встреча Достоевского и Гоголя (начало осени 1848 г.)" высказал вполне резонное предположение, что на этой встрече был и Достоевский: "...Всегда интересовавшийся особенно живо литературными движениями, Гоголь, естественно, особенно стремился рассеять невыгодное впечатление, созданное "Перепиской", в глазах литературной молодежи. Для этой цели, осенью 1848 года, находясь в Петербурге с середины сентября до середины октября, он обратился к своему приятелю А.А.Комарову, прося устроить ему встречу с молодыми писателями. Комаров был выбран за свои либерально-литературные связи - он был другом Белинского, и Гоголь именно у него и встречался ранее с Белинским. Зная, что либеральные кружки особенно резко осуждают его - известное письмо Белинского от предыдущего года не оставляло в этом никаких сомнений, - Гоголь хотел попытаться объясниться с ними. Встреча состоялась, но результат оказался, по-видимому, далеко не благоприятным. Вот как описывает ее в своих записках И.И.Панаев, сам на ней присутствовавший:

"Гоголь изъявил желание А.А.Комарову приехать к нему и просил его пригласить к себе несколько известных новых литераторов, с которыми он не был знаком. Александр Александрович пригласил между прочими и Гончарова, Григоровича, Некрасова и Дружинина. Я также был в числе приглашенных, хотя был давно уже знаком с Гоголем..."

Мы собрались к А.А.Комарову часу в девятом вечера. Радужный хозяин приготовил роскошнейший ужин для знаменитого гостя и ожидал его с величайшим нетерпением. Он благоговел перед его талантом. Мы все тоже разделяли его нетерпение; в ожидании Гоголя не пили чай до десяти часов. Но Гоголь не показывался, и мы сели к чайному столу без него.

Гоголь приехал в половине одиннадцатого, отказался от чая, говоря, что он его никогда не пьет, взглянул бегло на всех, поддал руку знакомым, отправился в другую комнату и разлегся на диване. Он говорил мало,

нехотя, распространяя вокруг себя какую-то неловкость, что-то принужденное. Хозяин представил ему Гончарова, Григоровича, Некрасова и Дружинина. Гоголь несколько оживился, говоря с каждым из них об их произведениях, хотя было очень заметно, что не читал их. Потом он заговорил о себе и всем нам дал почувствовать, что его знаменитые "Письма" писаны им были в болезненном состоянии, что их не следовало издавать, что он сожалеет, что они изданы. Он как будто оправдывался перед нами.

От ужина, к величайшему огорчению хозяина дома, он также отказался.

- Чем же Вас угощать, Николай Васильевич? - сказал наконец в отчаянии хозяин дома.

- Ничем, - отвечал Гоголь, потирая свою бородку. - Впрочем, пожалуй, дайте мне рюмку малаги.

Одной малаги именно и не находилось в доме. Было уже между тем около часа, погреба все заперты... Однако хозяин разослал людей для отыскания малаги.

Но Гоголь, изъявив свое желание, через четверть часа объявил, что он чувствует себя не очень здоровым и поедет домой.

- Сейчас подадут малагу, - сказал хозяин дома, - погодите немного.

- Нет, уж мне не хочется, да и к тому же поздно...

Хозяин дома, однако, умолил его подождать малаги. Через полчаса бытылка была принесена. Он налил себе полрюмочки, отведал, взял шляпу и уехал, несмотря ни на какие просьбы..."

Записки Панаева, заключающие в себе этот эпизод, были опубликованы в 1860 году. Кроме того, о встрече этой писали А.Панаева, очевидно, со слов Некрасова, а также, со слов того же Некрасова, Суворин, оба уже значительно позже, настолько, что они явно путают и место, и время этой встречи.

Однако раньше чем появились все эти описания, в 1859 году вышла в свет повесть Ф.М.Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели", и в ней мы читаем следующее:

"Да не хочешь ли подкрепиться, а? Так, этак... рюмочку маленькую чего-нибудь, чтобы согреться..."

- Малаги бы я выпил теперь, - простонал Фома, снова закрывая глаза.

- Малаги? Навряд ли у нас есть, - сказал дядя, с беспокойством глядя на Прасковью Ильиничну.

- Как не быть! - подхватила Прасковья Ильинична, - целые четыре бутылки остались, - и тотчас же, гремя ключами, побежала за малагой, напутствуемая криками всех дам, облепивших Фому, как мухи варенье. Зато господин Бахчеев был в самой последней степени негодования.

- Малаги захотел, - проворчал он чуть не вслух. - И вина-то такого спросил, что никто не пьет! Ну, кто

теперь пьет малагу, кроме такого же как он, подлеца? Тыфу, вы, проклятые! Ну, я-то чего тут стою? Чего я-то жду...?"

Нам кажется, достаточно сопоставить эти два отрывка, чтобы тождественность их бросилась немедленно в глаза. Невозможно допустить мысль о совпадении - Достоевский определенно и намеренно пародировал поведение Гоголя на ужине у Комарова, обозвав его, кстати, уже подлецом: "кто теперь пьет малагу, кроме такого же, как он, подлеца?". Этой фразой Достоевский, кроме того, неоспоримо утверждал тождество Гоголя и Фомы в глазах тех, кто знал об инциденте с малагой у Комарова.

Но откуда он сам мог знать все эти подробности приема? Его повесть появилась в печати целым годом раньше записок Панаева, а начата писанием еще на два года раньше; других описаний он читать не мог, так как их не было; выслушанный от кого-либо из присутствовавших устный рассказ навряд ли бы оставил в его уме след настолько яркий и неизгладимый, что он пронес его через всю каторгу и восстановил полностью десять лет спустя. Единственное, само собой напрашивающееся объяснение: Достоевский сам присутствовал на пресловутом вечере, где видел Гоголя, и описанную Панаевым сцену он воспроизвел по личному своему, непосредственному воспоминанию..."

**ГОНЧАРОВ Иван Александрович** - писатель. Во второй половине 1846 г. Гончаров знакомится с Достоевским в доме А.Н.Майкова, о чем вспоминает А.Н.Плещеев в письме к А.Н.Майкову 25 апреля 1888 г.: "Обычными посетителями и друзьями вашего дома были И.А.Гончаров и Ф.М.Достоевский, читавшие у вас свои произведения". В январе-феврале 1847 г. Достоевский встречается с Гончаровым в литературном салоне отца А.Н.Майкова академика живописи Н.А.Майкова. 14 апреля 1860 г. Достоевский вместе с Гончаровым участвуют в спектакле "Ревизор", в первой половине 1862 г. Достоевский встречается с Гончаровым, о чем Гончаров упоминает в письме к Достоевскому от 26 апреля 1862 г. В июле 1867 г. Достоевский встречает Гончарова в Баден-Бадене, а в начале апреля 1867 г. Достоевский общался с Гончаровым в Петербурге.

**ГРОТ Яков Павлович** - историк литературы. С Достоевским Грот познакомился, по всей вероятности, в 1866 г. Достоевский встретился с Гротом на Пушкинском празднике в Москве в начале июня 1880 г.

**ДАВЫДОВ Иван Иванович** - педагог, эстетик, философ. Давыдов преподавал русскую словесность в Москве в пансионе Л.И.Чермака, когда там учился Достоевский.

**ДОЛГОРУКОВ Василий Андреевич**, князь - шеф жандармов и главный начальник III отделения, член "Секретной следственной комиссии" по делу петрашев-

цев. В качестве члена "Секретной следственной комиссии" допрашивал Достоевского.

**ДУБЕЛЬТ Леонтий Васильевич** - в 1839-1856 гг. управляющий III отделением, начальник штаба корпуса жандармов. 26 апреля 1849 г. Дубельт вошел в Следственную комиссию, назначенную по делу петрашевцев, и встречался с Достоевским.

**ЗОЛОТАРЕВ Иван Федорович** - чиновник Министерства внутренних дел. Вероятно, с Достоевским Золотарев познакомился в феврале 1865 г. Золотарев встречался с Достоевским на вечере у П.А.Гайдебурова в марте 1879 г. Вместе с Достоевским Золотарев был на Пушкинском празднике в Москве как делегат от Славянского благотворительного общества и как "лично знавший" А.С.Пушкина.

**КОЗЛОВСКИЙ Иван Дмитриевич**, князь - поэт-любитель. В семью Достоевских в Москве Козловского ввел его старший брат А.Д.Козловский.

**КОМАРОВ Александр Александрович** - издатель, меценат, преподаватель. Славист Ю.Э.Маргулис высказал вполне резонное предположение, что в сентябре 1848 г. в Петербурге на вечере у Комарова Н.В.Гоголь познакомился с Достоевским.

**КРАЕВСКИЙ Андрей Александрович** - издатель, журналист. В 1846 г. в "Отечественных записках" Краевского стал печататься Достоевский и тогда же познакомился с Краевским, однако личное отношение Достоевского к Краевскому было скорее негативным, так как репутация Краевского как издателя и редактора была всегда двойственной: в нем совмещались незаурядный организатор и просветитель, сделавший много хорошего для русской культуры, и буржуазный делец, эксплуатировавший своих литературных сотрудников.

**КУБАРЕВ Алексей Михайлович** - магистр словесных наук, преподаватель риторики в московском пансионе Л.И.Чермака, где в 1834-1837 гг. учился Достоевский.

**ЛИПРАНДИ Иван Петрович** - военный историк, мемуарист, публицист. Точных данных о встречах Липранди с Достоевским нет, однако, по всей вероятности, они встречались, когда 23 апреля 1849 г. Липранди встречал арестованных петрашевцев в залах III Отделения. Кроме того, Липранди входил в комиссию в Петропавловской крепости для разбора бумаг, взятых у арестованных петрашевцев и отобранных для передачи в Следственную комиссию и, очевидно, в этом качестве встречался в крепости с Достоевским.

**МЕРЕНБЕРГ (урожд. Пушкина) Наталья Александровна**, графиня, младшая дочь А.С.Пушкина. Достоевский познакомился и говорил с ней на Пушкинском празднике в Москве 5 июня 1880 г.

**МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ**, Великий князь - сын Павла I, генерал-инспектор по инженерной части. Именно ему 8 октября 1837 г. были предоставлены все

поступавшие в Главное инженерное училище в Петербурге, в том числе и Достоевский. Достоевский виделся также с Михаилом Павловичем на балу в Инженерном училище по случаю его дня рождения 29 января 1838 г.

Воспитатель Достоевского А.И.Савельев вспоминает: "Раз даже Достоевский, будучи ординарцем, представлялся Великому князю Михаилу Павловичу, подходя к которому и сделав на караул, он оробел и вместо следующей фразы: "К Вашему Императорскому Высочеству" - громко сказал: "К Вашему Превосходительству". Этого было довольно, чтобы за это досталось и начальству, и самому ординарцу".

**МУРАВЬЕВ-АПОСТОЛ** Матвей Иванович - декабрист. Знакомство его с Достоевским состоялось в Твери в 1859 г. По всей вероятности, Достоевский был у Муравьева-Апостола в Москве в начале июня 1880 г. во время Пушкинского праздника.

**НАБОКОВ** Иван Александрович - председатель Следственной комиссии по делу петрашевцев, комендант Петропавловской крепости и в этом качестве встречался с арестованным Достоевским.

**НИКИТЕНКО** Александр Васильевич - историк литературы, цензор, был знаком с Достоевским еще с 1843 г. 13 июля 1864 г. Никитенко вместе с Достоевским принял участие в похоронах в Павловске старшего брата писателя М.М.Достоевского. Встречи с Никитенко были также 15 и 19 декабря 1873 г. на общих собраниях литераторов, заявивших о своем участии в сборнике "Складчина" в пользу голодающих Самарской губернии.

**ОДОЕВСКИЙ** Владимир Федорович, князь - писатель, музыкальный критик, композитор. Достоевский познакомился с Одоевским в конце 1845 г. Достоевский сообщал брату 16 ноября 1845 г.: "Князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением", а 27 ноября 1845 г. Н.А.Некрасов извещает Одоевского, что виделся с Достоевским, который просит передать ему, что сейчас очень занят и не может быть у Одоевского "ранее, как после 1 декабря". Визит Достоевского к Одоевскому состоялся скорее всего в первой половине декабря 1845 г., возможно, по приглашению В.Г.Белинского. В декабре 1847 г. Достоевский дарит Одоевскому отдельное издание романа "Бедные люди" (Спб., 1847) с дарственной надписью "Его Сиятельству Князю Владимиру Федоровичу Одоевскому в знак глубочайшего уважения от автора".

**ОЛЬДЕНБУРГСКИЙ** Петр Георгиевич, принц-сенатор, член Государственного совета, генерал от инфантерии, председатель Комитета по сооружению памятника А.С.Пушкину в Москве и в этом качестве встречался с Достоевским 5 июня 1880 г. на торжествах по случаю открытия этого памятника.

**ОРЛОВ** Алексей Федорович, князь - в 1844-1856 гг. шеф жандармов, принявший непосредственное

участие в разработке дела петрашевцев и их аресте. В пятом часу утра 23 апреля 1849 г. был произведен арест большинства петрашевцев, в том числе Достоевского, и все арестованные были доставлены в III Отделение. По свидетельству петрашевца А.И.Пальма, здесь Достоевский познакомился с Орловым.

**ПАВЛИЩЕВ** Лев Николаевич - племянник А.С.Пушкина, сын Н.И. и О.С.Павлищевых. Достоевский познакомился с Павлищевым летом 1865 г., когда навещал живущую с Павлищевым в одном доме в Павловске семью покойного брата М.М.Достоевского. В конце мая - начале июня 1880 года Достоевский встречается с Павлищевым на открытии памятника А.С.Пушкина в Москве (они жили в одной гостинице "Лоскутная").

**ПАВЛИЩЕВА** (урожд. Пушкина) Ольга Сергеевна - сестра А.С.Пушкина, дочь С.Л. и Н.О.Пушкиных. Достоевский познакомился с ней летом 1865 г., когда навещал в Павловске семью покойного брата М.М.Достоевского, жившую в одном доме с Павлищевой.

**ПАНАЕВ** Иван Иванович - писатель, журналист, критик. 15 ноября 1845 г. Достоевский был первый раз в гостях у Панаева, устроившего у себя вечер, чтобы познакомить литературный Петербург с автором неизданного еще романа "Бедные люди". В дальнейшем Достоевский и Панаев встречаются неоднократно, например, 2 сентября 1846 г.

**ПЕРЕВОЩИКОВ** Дмитрий Матвеевич - профессор Московского университета, физик, астроном, математик, преподавал физику в московском пансионе Л.И.Чермака в первой половине 1837 г., когда там учился Достоевский.

**ПЛАКСИН** Василий Тимофеевич - преподаватель русской словесности с 1839 по 1865 гг. в Главном инженерном училище в Петербурге. В письме к брату от 1 января 1840 г. Достоевский сообщал: "Словесность и литература русская Плаксина, который сам учит у нас".

**ПУШКИН** Александр Александрович - старший сын А.С.Пушкина, генерал-лейтенант, тайный советник. Достоевский встречался с ним на Пушкинском празднике в Москве в конце мая - начале июня 1880 г. (см. упоминание его - "дети даже Пушкина" в письме Достоевского к А.Г.Достоевской от 27 мая 1880 г.).

**ПУШКИН** Григорий Александрович - младший сын А.С.Пушкина, статский советник. Достоевский встречался с ним в конце мая - начале июня 1880 г. на Пушкинском празднике в Москве (см. упоминание о нем в письме Достоевского к своей жене от 27 мая 1880 г. - "дети даже Пушкина").

**РОЖАЛИН** Николай Матвеевич - литератор, сын М.К.Рожалина, сослуживца (до 1833) отца писателя по Марининской больнице в Москве, знакомый Достоевского.

**СЕНЯВИНА** ( урожд. д'Оттер ) Александра Васильевна - известная светская красавица в Петербурге. Достоевский был представлен ей в начале 1846 г. на вечеру у Виельгорских, по воспоминаниям Д.В.Григоревича, Достоевский упал от волнения в обморок к ее ногам.

**СНЕГИРЕВ** Иван Михайлович - этнограф, фольклорист, профессор Московского университета. Достоевский был знаком с ним через своего родственника В.М.Котельницкого.

**СОЛЛОГУБ** Владимир Александрович - писатель. Как свидетельствует Достоевский в письме к брату от 16 ноября 1845 г., Соллогуб желал с ним познакомиться еще до выхода "Бедных людей". После 25 января 1846 г. Соллогуб посещает Достоевского, о чем сам позднее вспоминал. Достоевский отдал ответный визит Соллогубу, о чем сообщал в письмах к брату от 1 октября 1859 г. и к своему другу А.Е.Врангелю от 4 октября 1859 г.

**СУХОТИН** Сергей Михайлович - общественный деятель. Познакомился с Достоевским в Москве у И.С.Аксакова 10 января 1864 г.

**ФЕДОРОВ** Никифор Емельянович - камердинер А.С.Пушкина в 1831-1833 гг., участвовал в Пушкинском празднике в Москве в начале июня 1880 г. Описывая прием депутатий в Московской городской думе, И.Ф.Василевский отметил, что возле детей А.С.Пушкина "поместилась личность, обратившая на себя

общее внимание. Это был камердинер поэта, прежний крепостной, худой и желтый как мумия старичок, очень бойко отвечавший, однако, на все вопросы и чрезвычайно живо интересовавшийся всем и всеми". Как вспоминает писатель Н.А.Шамин, Достоевский разговаривал с Н.Е.Федоровым на открытии памятника А.С.Пушкина в Москве: "...Он [ Достоевский] держал под руку 85-летнего старика, бывшего слугу семьи Пушкиных. Как рассказывают, Достоевский спросил старца, находит ли он сходство изображенного на памятнике Пушкина с живым Пушкиным. Тот ответил: "Похож, очень похож, только Александр Сергеевич был много ростом пониже"..."

**ФИЛОСОФОВ** Владимир Дмитриевич - статс-секретарь, главный военный прокурор, член Государственного совета, муж хорошей знакомой Достоевского А.П.Философовой.

**ШАЛИКОВА** Наталья Петровна, княжна - писательница. Достоевский познакомился с нею в 1865 г. в Висбадене и встречался на водах в Бад Эмсе в 1874 и 1875 гг. А.Г.Достоевская вспоминает о лете 1874 г. в Бад Эмсе: "Эта милая и добрая старушка [Н. П. Шаликова] очень помогла Федору Михайловичу переносить тоску одиночества своим веселым и ясным обращением. Я была глубоко ей за это признательна".

Так Достоевский общался с любимым им Пушкиным не только творчески, но и лично, через его современников.

Доманский Ю.В. (Тверь)  
Творчество Достоевского  
и кишиневский приятель Пушкина  
И.П. Липранди  
Постановка проблемы

Личность и судьба Ивана Петровича Липранди (1790-1880) исследована достаточно подробно<sup>1</sup>. Липранди "был сослуживцем поэта Батюшкова в шведскую войну 1808 г... Привлеченный к делу 14 декабря, Липранди проводил свой арест в обществе Грибоедова... историко-военные труды этого раннего участника Бородинского сражения имелись в библиотеке Льва Толстого... Липранди имел отношение к аресту Огарева"<sup>2</sup>. Однако в первую очередь имя Липранди связывается с двумя русскими писателями - А.С. Пушкиным и Ф.М. Достоевским.

В 20 веке у Липранди сложилась репутация, которую можно свести к двум основным моментам:

Во-первых: Липранди - не только автор подробных и интересных воспоминаний о Пушкине<sup>3</sup>, но и его близкий друг кишиневского периода (см. письма Пушкина к П.А. Вяземскому от 2 января 1822 г.: Липранди "мне добрый приятель и (верная порука за честь и ум) не любим нашим правительством и в свою очередь не любит его..."<sup>4</sup>; к Ф.Ф. Вигелю от 22 октября - 4 ноября 1823 г.: "Где и что Липранди? Мне брюхом хочется видеть его"<sup>5</sup>; к Н.С. Алексею от 1 декабря 1826 г.: "Липранди обнимаю дружески, жалею, что в разные времена съездили мы с ним на счет казенный и не столкнулись где-нибудь"<sup>6</sup> и от 26 декабря 1830 г.: "Пиши мне <...> об Липранди, словом обо всех, близких моему сердцу женщин <ах> и мужчин <ах>"<sup>7</sup>).

Во-вторых: Липранди - главный сыщик по делу Петрашевского, "поставивший под расстрел Достоевского"<sup>8</sup>. Отметим, что эволюция Липранди от человека, который "не любим нашим правительством и в свою очередь не любит его" до "мрачного провокатора"<sup>9</sup> и верного служителя правительства подробно исследована Н.Я. Эйдельманом и А.В. Корнеевым. Липранди, таким образом, "друг декабристов - и яростный сторонник самодержавия; приятель Пушкина - и губитель петрашевцев; крупный военный писатель - и авантюрист; честолюбие - и фанатическая убежденность; личность незаурядная и страшная..."<sup>10</sup>.

Кроме того, заслуживает самого серьезного внимания предложенная Гроссманом и поддержанная

Корнеевым версия о том, что именно Липранди стал прототипом Сильвио ("Выстрел").

Если отношения Липранди - Пушкин достаточно изучены, то практически неисследованной остается проблема "Липранди - творчество Достоевского". Между тем, постановка этой проблемы возможна, по меньшей мере, по двум причинам. Во-первых, Липранди непосредственно повлиял на судьбу Достоевского. Во-вторых, личность Липранди могла заинтересовать писателя в связи с Пушкиным: в 1866 году была опубликована "Заметка на статью «А.С. Пушкин в Южной России»", написанная И.П. Липранди. Однако единственное обнаруженное нами упоминание имени Липранди во всем наследии Достоевского никак не соотносится ни с судьбой писателя, ни с Пушкиным. Липранди упоминается в "Дневнике писателя" за 1876 год: "Здесь надо заметить и то, что у нас, несмотря ни на каких Магницких и Липранди, еще с прошлого столетия всегда тотчас же становилось известно о всяком интеллектуальном движении в Европе, и тотчас же из высших слоев нашей интелликции передавалось и массе хотя чуть-чуть интересующихся и мыслящих людей"<sup>11</sup> (Июнь. Глава первая. II Несколько слов о Жорж Занде). Характеристика такого рода, на первый взгляд, не соотносится с современными сведениями о Липранди. Как бы противоречива ни была его репутация, девизом Липранди оставалось "просвещение и храбрость, книги и дуэли"<sup>12</sup>. Кстати, Липранди во время своего пребывания во Франции приобрел "драгоценные тома из библиотеки Бурбонов"<sup>13</sup>, а в "50-х годах XIX века библиотека Главного штаба купила у Липранди три тысячи томов, «специально относящихся к Турции»"<sup>14</sup>.

Источник характеристики, которую дает Достоевский Липранди, это, скорее всего, Герцен, т.к. именно Герцен и Огарев избрали Липранди "мишенью, видя в нем символ всей мрачной полицейской системы"<sup>15</sup>. Достаточно привести лишь некоторые герценовские пассажи о Липранди: "После 1848 года была учреждена в Петербурге тайная комиссия для надзора над литературой и журналистикой. Душой

этой комиссии считался Липранди", он "предлагал не перепечатывать целиком ни Библию, ни Новый Завет..."<sup>16</sup> ("Лобное место", 1857); "...Мы накануне министерства Ростовцева (а может, и Липранди)"<sup>17</sup> ("Предостережение", 1858); "К вновь отличившимся талантам принадлежит известный Липранди, подавший проект об учреждении академии шпионства"<sup>18</sup> ("Былое и думы", 1858); "Какие сукины дети наши друзья!.. Ну что ж перед друзьями Тимашев, Липранди? Экая шваль, экий навоз золотушного гиппопотама, страдающего холерой"<sup>19</sup> (Письмо И.С. Тургеневу от 12 декабря (30 ноября) 1862 г.); "заговора <петрашевцев - Ю.Д.> не было, но Липранди, как трюфельная ищейка, учуял его"<sup>20</sup> ("1831 - 1863", 1863)... Примечательно, что и Магницкого Герцен упоминает в подобном контексте. Вот лишь некоторые примеры: "Вместе с министерством Голицына пали масонство, библейские общества, лютеранский пиетизм, которые, в лице Магницкого в Казани и Рунича в Петербурге, дошли до безграничной уродливости, до диких преследований, до судорожных плясок, до состояния кликуш и бог знает каких чудес"<sup>21</sup> ("Былое и думы"); "Ковалевский был слабый министр, но все же хороший человек и не иезуитский гонитель просвещения, как новый Магницкий - граф Сергей (а все еще не Сергей) Строгонов"<sup>22</sup> ("Ей, просвещение! Гись! Гись!", 1861); "Теперь лицемерный язык Магницкого становится языком салонов и целой литературы"<sup>23</sup> ("Катков и государь", 1866); "Нет, времена Аракчеевых, Магницких и Фотиев не прошли; эти люди лишь опустились двумя, тремя этажами ниже"<sup>24</sup> ("Мания доносов", 1868) и т.п. Таким образом, под влиянием Герцена у Достоевского могло сложиться достаточно определенное отношение к Липранди, имя которого звучало как нарицательное, олицетворяющее крайние проявления реакционности существующего режима.

Вместе с тем, остается не совсем понятным, почему Достоевский ни разу не упомянул Липранди в связи с делом петрашевцев. Возникает вопрос, знал ли писатель о роли Липранди в этом деле и в своей собственной судьбе. Вероятнее всего, знал. Во-первых, другие гонители петрашевцев (Антонелли, Дубельт) Достоевским упоминаются<sup>25</sup>. Во-вторых, о роли Липранди знали практически все петрашевцы: "через день-два о дуэте Антонелли - Липранди стало известно и заключенным и множеству незаключенных"<sup>26</sup>. См. также записи Ф.Н. Львова, М.Н. Бутаевич-Петрашевского, В.А. Энгельсона, П.А. Кузмина, В.Р. Зотова, Е.И. Ламанского<sup>27</sup>. По свидетельству петрашевцев в ночь ареста именно Липранди, "как хозяин, принимал оторопелых гостей, разыгрывал роль загадочного сфинкса, бормотал что-то, не то успокоительное, не то внушающее трепет - и увеличивал

повальное недоумение"<sup>28</sup>. Наконец, в "Полярной звезде" Герцена в 1861 году была опубликована впоследствии широко известная Записка Липранди о деле петрашевцев. Потом, в 1872 году, эту Записку напечатала и "Русская старина". Вряд ли эти публикации могли пройти мимо Достоевского.

Из всего сказанного следует, что Достоевский не мог не знать о роли Липранди в своей судьбе. Тем более, что и Герцен с Огаревым, превратив имя Липранди в нарицательное, обвиняли его "только в том, чем он гордился, - в разоблачении Петрашевского"<sup>29</sup>.

Дело петрашевцев, как известно, нашло отражение в творчестве Достоевского, и, следовательно, можно предположить, что каким-то образом отразилась там и личность Липранди. Прежде всего речь может идти о романе "Бесы". "Текст романа и в еще большей степени подготовительные материалы позволяют доказать с полной определенностью, что Достоевский, памфлетно изображая деятельность нечаевцев и кружка либерала Верховенского, постоянно и преднамеренно вводил в этот свой памфлет также и черты, идеи и отдельные детали, характерные не столько для радикальных студентов конца 1860-х годов, сколько для петрашевцев 1840-х годов. Определенные лица из круга петрашевцев избираются Достоевским как «вторичные», дополнительные прототипы героев"<sup>30</sup>. Согласимся, что было бы весьма заманчиво отыскать героя, "вторичным" прототипом которого являлся бы Липранди. Таковым может быть Липутин. Хотя прототипом его считается П.Г. Успенский, а из круга петрашевцев - А.П. Милюков, не забудем, что "литературный персонаж может иметь несколько прототипов, совмещая в себе черты лиц, известных автору"<sup>31</sup>. В пользу гипотезы о том, что Липранди тоже может считаться одним из прототипов Липутина, говорит не только сходство фамилий реального лица и литературного персонажа, но и характеристика Липутина, которая дается в начале романа и в ряде моментов совпадает с репутацией Липранди: "Стариннейшим членом кружка был Липутин, губернский чиновник, человек уже не молодой, большой либерал и в городе слышавший атеистом. Женат был во второй раз на молоденькой и хорошенькой, взял за ней приданое и, кроме того, имел трех подросших дочерей. Всю семью держал в страхе божьем и взаперти, был чрезвычайно скуп и службой скопил себе домик и капитал. Человек был беспокойный и притом в маленьком чине; в городе его мало уважали, а в высшем круге не принимали <...> Но мы любили его острый ум, любовательность, его особенную злую веселость <...>"<sup>32</sup> (курсив наш - Ю.Д.). С другой стороны, очевидно, что фактов для того, чтобы назвать Липранди одним из прототипов Липутина, пока нет. Поэтому предположение оста-

нется лишь предположением.

Однако у творчества Достоевского и личности Липранди есть еще одна очень важная точка соприкосновения. В 1868 году в журнале "Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете" (кн.4) была опубликована работа Липранди "О секте Татариновой". Речь шла о сектантах, собиравшихся в колонию в 1810-х - 1837 гг. и позднее в Петербурге и под Петербургом. Колонией руководила Екатерина Филипповна Татаринова (урожденная Буксгевден, 1783-1856). Достоевский упоминает секту Татариновой, по меньшей мере, дважды - оба раза в "Дневнике писателя": "По преданию, у Татариновой, в Михайловском замке, около двадцатых годов, вместе с нею и гостями ее, такими, как, например, один тогдашний министр, вертелись и пророчествовали крепостные слуги Татариновой <...> секта Татариновой была, по-видимому, тоже хлыстовщина или одно из бесчисленных ее разветвлений"<sup>33</sup>. И еще раз: "Ведь и тамплиеров судили за верчения и пророчество, и квакеры вертятся и пророчествуют, и пифия в древности вертелась и пророчествовала, и у Татариновой вертелись и пророчествовали..."<sup>34</sup>. Среди источников сведений, которые Достоевский получал о секте Татариновой называют "Записки" Ф.Ф. Вигеля, устные предания, очерки П.И. Мельникова "Белые голуби" и "Тайные секты" и, как вероятный источник, работу Липранди. Свидетельств о том, что Достоевский был знаком с этой работой нам не встретилось. Однако в описании секты Татариновой у Достоевского и у Липранди есть ряд принципиальных сходств. У Липранди читаем: "Во время молитв один становился на середину, вертелся кругом на восток, по окончании же молитвы подходил к каждому и пророчил"<sup>35</sup>; секта эта "по обрядам своим <...> оказывается чисто Хлыстовскою"<sup>36</sup>; направление Татариновой "есть отпрыск того зловерного учения, которое под именем Хлыстовщины или Христовщины, издавна существует в нашем народе"<sup>37</sup>. Как видим, сходство между характеристиками, данными и Липранди и Достоевским, прослеживается в трех основных моментах: верчение, пророчество (как основа обряда) и отнесение секты Татариновой к Хлыстовщине. Вместе с тем нельзя отрицать, что эти сходства могут быть порождены отнюдь не знакомством Достоевского с работой Липранди, а стереотипом мышления, сформировавшимся в то время (ср. В той же работе Липранди резюме по секте подполковника Дубовицкого: "Основной же догмат есть пророчество, возможность молитвами и верчением призвать на себя Св. Дух и сделаться пророком"<sup>38</sup>. Однако все-таки можно допустить, что работа Липранди - один из источников сведений о сектах для Достоевского. Это важно уже потому, что секты

упоминаются в целом ряде произведений писателя, в частности, в романах "Преступление и наказание", "Идиот", "Подросток", наконец, "Бесы", где очень важны мотивы, связанные с сектантством (см., например, о В.И. Кельсиеве, личность и взгляды которого представляют существенный интерес "для понимания эволюции образа Шатова"<sup>39</sup>). Таким образом, работа Липранди вполне могла оказать влияние на художественно-творчество Достоевского.

И, наконец еще одна интересная, на наш взгляд, проблема, связанная с заглавным мотивом романа "Бесы" - мотивом бесовства. Сектантство в 19 веке нередко напрямую соотносилось с бесовством. В этой связи принципиально важным становится один из обрядов сектантов, а именно их верчение (схожее с поведением бесноватого). Верчение сектантов вполне может быть соотнесено с одной из характеристик поведения беса в пушкинском эпиграфе к роману Достоевского: "...В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам...". Комментаторы не случайно пишут о "болезни России, которую кружат «бесы»"<sup>40</sup>. Так возникает довольно сложная система отношений, которая заставляет исследователя подключить к анализу романа "Бесы" не только собственно пушкинское стихотворение (что само собой разумеется), но и возможность прочтения эпиграфа с учетом суждений самого Достоевского о сектах, в которых вертятся и пророчествуют (ложное пророчество - тоже традиционно бесовской сюжет), работ Липранди, посвященных сектам, в том числе и "О секте Татариновой", и, что немаловажно, знакомства Липранди с Пушкиным и факта влияния личности Липранди на его творчество<sup>41</sup>.

Таковы некоторые предпосылки, позволяющие ввести в круг проблем, связанных с творчеством Достоевского, личность, репутацию, судьбу и творчество кишиневского приятеля Пушкина и возможного прототипа Сильвио из повести "Выстрел" Ивана Петровича Липранди.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Гроссман Л. Исторический фон "Выстрела" // Новый мир, 1929, № 5.; Эйдельман Н. "Где и что Липранди?" // Пути в неизвестное. Л., 1972. Вып. 9; Рогачевский А. Липранди // Русские писатели. М., 1994. Т.3; Корнеев А.В. "Какая-то таинственность окружала его судьбу..." // Русская словесность, 1996, № 2.

2 Гроссман Л. Указ. соч. С.209.

3 См.: "Заметка на статью «А.С. Пушкин в Южной России»" // Русский архив, 1866, №7.

4 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М.-Л., 1937-1957. Т.ХIII. С.34.

5 Там же. С.73.

6 Там же. С.309.

7 Там же. Т.ХIV. С.136.

8 Гроссман Л. Указ. соч. С.221.

- 9 Там же.
- 10 Эйдельман Н. Указ. соч. С.156.
- 11 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 томах. Л., 1972-1990. Т. XXIII. С.33.
- 12 Эйдельман Н. Указ. соч. С.131.
- 13 Там же.
- 14 Там же. С.130.
- 15 Эйдельман Н.Я. Тайные корреспонденты "Полярной звезды". М., 1966. С.214.
- 16 Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 томах. М., 1954-1956. Т. XIII. С.130.
- 17 Там же. С.342.
- 18 Там же. Т. VIII. С. 204.
- 19 Там же. Т. XXVII. Кн.1. С.270.
- 20 Там же. Т. XVII. С.107.
- 21 Там же. Т. VIII. С.283.
- 22 Там же. Т. XV. С.105.
- 23 Там же. Т. XIX. С.118.
- 24 Там же. Т. XX. Кн.1. С.363.
- 25 См.: <Мемуарная запись Ф.М. Достоевского в альбом О.А. Милюковой об его аресте> // Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. XVIII. С.175.
- 26 Эйдельман Н. "Где и что Липранди?"... С.149.
- 27 См.: Первые русские социалисты. Л., 1984; см. также: Дело петрашевцев. тт.1-3. М.-Л., 1937-1951; Лейкина В.Р. Петрашевцы. М., 1924; Петрашевцы. Сборники материалов. тт.1-3. М.-Л., 1926-1928.
- 28 Пальм А.И. Федор Николаевич Львов. Из старых воспоминаний // Первые русские социалисты... С.121.
- 29 Эйдельман Н.Я. Тайные корреспонденты "Полярной звезды"... С.216.
- 30 Комментарий // Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. XII. С.218.
- 31 Хализев В.Е. Прототип // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.310.
- 32 Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. X. С.26-27.
- 33 Там же. Т. XXII. С.99.
- 34 Там же. Т. XXV. С.12.
- 35 Липранди И.П. О секте Татариновой // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1868. М., 1868. Кн.4. С.24.
- 36 Там же. С.25.
- 37 Там же. С.34.
- 38 Там же. С.46.
- 39 Комментарий // Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. XII. С.253.
- 40 Там же. С.253.
- 41 Обратим здесь внимание, что Пушкин упоминает имя Липранди и в <Примечаниях к "Цыганам"> (<1924>): Пушкин пишет о Бессарабии: "Но донныне область сия нам известна по ошибочным описаниям двух или трех путешественников. Не знаю, выдет ли когда-нибудь *Ист.<орическое>* и *стат.<истическое>* опис.<ание> оной, составленное И.П. Липранди, соединяющим ученость истинную с отличными достоинствами военного человека" ("ученость истинную" исправлено на "сведения истинной учености") - Пушкин А.С. Указ. соч. Т. XI. С.22, 294.

В. С. Баевский (Смоленск)  
Пушкин - Гоголь - Достоевский:  
карнавал, сократический диалог,  
мениппова сатира, симпозион,  
солилоквиум, диатриба

М. М. Бахтин показал сильное влияние явлений карнавальской культуры и жанров античной литературы, перечисленных в заглавии нашего доклада, на творчество Достоевского. Они хорошо прослеживаются на пространстве по крайней мере семи веков, от Сократа до Лукриана. Общее в них - их генетическая связь с народной, представление о многомерности, диалогичности истины и ее антиномичной, серьезно-смеховой природе. В Менипповой сатире для Достоевского оказываются чрезвычайно важны сочетание фантастики и натурализма, вообще контрасты и антиномии, морально-психологическое экспериментирование при изображении пограничных, крайностных состояний человека, безумия, всякого рода маниакальная тематика, сцены скандалов и эксцентрического поведения и т.д. В солилоквиуме важна сама способность человека диалогически общаться с самим собой. В симпозионе - такие привилегии пиршественного слова, как право на особую фамильярность, эксцентричность, амбивалентность, парадоксальность<sup>1</sup>. Бахтин мудро замечает, что не Достоевский сознательно разрабатывал и обновлял традиции античных жанров, а сама память этих жанров владела пером Достоевского.

По Бахтину, карнавальному мироощущению присущ сильный игровой элемент. «В сущности, это - сама жизнь, но оформленная особым игровым образом»<sup>2</sup>. Здесь отменяются все иерархические отношения. Карнавальное мироощущение враждебно всему готовому и завершённому, требует изменчивых, «протеческих» (Бахтин употребляет то самое определение, которое Гнедич нашёл для Пушкина; знаменательное совпадение!) форм. Ему присущи сознание весёлой относительности господствующих правд и властей, логика «обратности», «наоборот», «наизнанку», разнообразные виды пародий и травестий. При этом карнавальная пародия не только отрицает, но и возвышает и обновляет.

Бахтину принадлежит краткий, но выразительный очерк отражения народной смеховой культуры в творчестве Гоголя<sup>3</sup>. Однако напрашивающейся проблемы зависимости в этом отношении поэтики Достоевского от поэтики Гоголя Бахтин не замечает. По крайней мере, он ее не рассматривает и даже не формулирует.

И никогда Бахтин не отметил, что и у Достоевского, и у Гоголя в школе раннего русского реализма был предшественник по замечательно широкому охвату традиций карнавальской культуры и серьезно-смеховых жанров античной литературы. Имя этого предшественника - Пушкин.

Мы прикоснулись к очень большой и важной теме. Ее разработка может по-новому осветить значительные участки творчества Пушкина; и по-новому показать значение школы раннего русского реализма; и пролить новый свет на рецепцию Достоевским Пушкина и пушкинской традиции. Здесь мы можем поделиться лишь отдельными беглыми наблюдениями.

Следы жанра Менипповой сатиры видны, например, в «Гавриилиаде», в «Истории села Горюхина», в «Пиковой даме», в «Медном всаднике». Прежде всего назовем сочетание фантастики и натурализма, художественное исследование маний Германна и Евгения, причем в обоих случаях воспроизводится самый момент наступления безумия, необыкновенно трудный для изображения. Все основные особенности симпозиона отразились, например, в «Капитанской дочке» в эпизодах пиров Пугачева (главы VIII и XI), элементы солилоквиума - в «Медном всаднике» («Жениться? Мне? Зачем же нет? Оно и тяжело, конечно; Но что ж, я молод и здоров <...>» (V,134), элементы диатрибы - в «Полтаве»:

И вся полна негодованьем  
К ней мать идет и, с содроганьем  
Схватив ей руку, говорит:  
«Бесстыдный! старец нечестивый!  
Возможно ль?.. нет, пока мы живы,  
Нет! он греха не совершит.  
Он, должный быть отцом и другом  
Невинной крестницы своей...  
Безумец! на закате дней  
Он вздумал быть ее супругом». (V,18)

В тесных рамках доклада мы только намечаем проблему. И все-таки в связи с традицией карнавализации

хочется чуть подробнее остановиться на приёме *qui pro quo*. Мы будем понимать его и в широком значении как недоразумение, но прежде всего в более узком изначальном значении, идущем от «Близнецов» Плавта, когда человека принимают не за того, кто он есть. Этот прием почти обязателен для карнавальная культуры и выражает самую ее суть. Его, кстати сказать, просмотрел или сильно недооценил Бахтин. Правда, он близко подходит к вопросу о *qui pro quo*, уделяя большое внимание роли маски в карнавале. Мы рассмотрим этот прием как механизм, который, по нашему мнению, и для всей карнавальная культуры, и для поэтики Пушкина является универсальным. Пушкинский материал мы можем напомнить здесь только выборочно и не вдаваясь в анализ.

Прежде всего отметим, что карнавальное мироощущение было присуще Пушкину в быту. В воспоминаниях современников он предстает перед нами то изысканным денди, то ярмарочным завсегдатаем в красной косоворотке, то в европейском, то в крестьянском, то в молдавском, то в цыганском платье. Он примеряет на себя судьбу то Овидия, то Байрона, то Шенье, то Карамзина. Он охотно возится с детьми, особенно с Павлом Вяземским, и столь же увлеченно затевает детские игры со взрослыми барышнями в Тригорском..

Для нас особенно важно, что карнавальная логика «обратности», «наоборот» подчиняется Пушкин-поэт, причём вполне сознательно:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон, <...>  
Средь детей ничтожных мира  
Быть может, всех ничтожней он.  
Но лишь Божественный глагол  
До слуха чуткого коснётся,  
Душа поэта встрепенётся,  
Как пробудившийся орёл. (III, 65).

Обращаясь к его творчеству, мы видим, что карнавальное мироощущение задаётся во вступлении и охватывает всю поэму «Руслан и Людмила», особенно сцены пребывания Людмилы в плену у Черномора. Шапка-невидимка Людмилы — это маска в её предельном выражении. Волшебница Наина представляется то красавицей молодой, то дряхлой старухой. Фарлаф выдаёт себя и сперва принимается другими за победителя Черномора и освободителя Людмилы, затем справедливость торжествует, и он посрамлён. Могущественный Черномор низвергнут и поработён. В поэме силён пародийный план, пародируются поэты от Ариосто до Жуковского.

Неудавшийся карнавал в смысле Бахтина разыгрывает Алеко в «Цыганах». Он надевает маску «естественного человека» в духе Руссо, смиренного сына природы,

которую оказывается не в силах носить.

Карнавальное мироощущение лежит в основе «Бориса Годунова». Оно полностью подчиняет себе сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Корчма на литовской границе», «Ночь. Сад. Фонтан», «Площадь перед собором в Москве». Отмена устоявшихся иерархических отношений, относительность господствующих правд и властей, логика «обратности» выступают с полной определённой в личности персонажа, который на протяжении трагедии последовательно называется Григорием, Гришкой Отрепьевым, Самозванцем, Лжедмитрием и Димитрием Ивановичем. Маску носит также и царь Борис. Роль маски, прикрывающей «обратность», играет колпак юродивого, открыто провозглашающего относительность власти Бориса, разоблачающего его преступление<sup>4</sup>.

Весёлым карнавальным мировосприятием отмечен ряд мест поэмы «Граф Нулин», особенно её конец. Ещё в большей мере это относится к «Домику в Коломне» с его забавным *qui pro quo*, когда роль травести играет бравый черноусый гвардеец.

В «Анджело» личину благочестия носит преступный герой, его добродетельная супруга Марьяна несправедливо обогана молвой, под маской монаха скрывается Дук, по его приказу вместо Клавдио казнён морской разбойник. Иными словами, вся фабула поэмы построена на ряде *qui pro quo*, она демонстрирует относительность иерархических отношений в обществе, законов юридических и нравственных.

Карнавальное мироощущение лежит в основе ряда эпизодов «Евгения Онегина», а, быть может, и всего романа в стихах. В первую очередь следует выделить сцену бала в главе 1-й (кстати сказать, её прообраз — картина карнавала в «Бегпо» Байрона) и вообще большую часть этой главы, а также сон Татьяны и описание её именин в главе 5-й. В предисловии к отдельному изданию главы 8-й, от публикации которого Пушкин отказался, он говорит о своём романе как о пародии на Байрона. Вообще, многочисленные пародийные сопоставления насыщают весь текст романа.

На приёме *qui pro quo* держатся все «Повести Белкина». Вне концепции карнавала их поэтику, как и всей художественной прозы Пушкина вообще, просто невозможно понять. Жизнь в них полна весёлых обманов, травестий, перемен социальных ролей на диаметрально противоположные, сами границы между явью и вымыслом или сном зыбки и ненадёжны. Таковы сам Пушкин, надевающий маску всего лишь издателя повестей; Бурмин, в метель случайно обвенчавшийся с Марьей Гавриловной вместо её жениха; мертвецы, во сне явившиеся на новоселье к гробовщику Адриану Прохорову; прикинувшийся больным проезжий гусар; дочь станционного смотрителя Дуня, неожиданно ставшая богатой дамой; дочь богатого помещика Лиза, силой

обстоятельств вынужденная прикидываться крестьянской девушкой Акулиной. Зонами обострённого карнавального мироощущения и поведения оказываются метель, ночь, сон.

Механизм *qui pro quo* и травестики, даже с некоторыми подробностями, перенесён из «Повестей Белкина» в «Дубровского».

Таинственный граф Сен-Жермен стоит у завязки «Пиковой дамы»; Германн ради осуществления своего плана надевает маску влюблённого, ночью к нему является убитая им старая графиня, а во время игры мстит ему из-за могилы, подстраивая его проигрыш; Германн сходит с ума и окончательно утрачивает представление о реальностях жизни.

Наконец, кровавый карнавал «Капитанской дочки» сконцентрировал в себе все особенности карнавального сознания, разрозненные в предыдущем творчестве Пушкина. Простой казак под личиною царя потрясает государство; дворянин оказывается низким предателем; другой дворянин, арестованный как шпион Пугачёва, оправдан и награждён за свои добродетели; большая Маша Миронова под видом племянницы попадьи лежит в том доме, где пирует Пугачёв; позже Швабрин пытается представить её своей женой; казачий урядник, состоящий в войске Пугачёва, которого Петруша Гринёв готов зарубить как врага, передаёт ему долгожданное письмо от Маши. Низкий возвышается, высокий оказывается унижен, и это повторяется многократно в судьбах Пугачёва, Петруши, Швабрина; сама императрица выступает в роли безымянной дамы; даже учитель Бопре — вовсе не учитель, а парикмахер и солдат. Вся жизнь в романе предстаёт как смертельно опасная, но увлекательная игра. В ней на время отменяются

иерархические отношения, так что казак уже — не казак, император — не император, императрица — не императрица, офицер — не офицер, учитель — не учитель. Как и прежде, зонами обострённого карнавального мироощущения становятся здесь метель, ночь, сон.

Мы установили, что многие важнейшие особенности поэтики, обнаруженные и описанные Бахтиным у Гоголя и Достоевского, сформировались в творчестве Пушкина. Пушкин оказался великим новатором: до него в русской литературе ничего подобного ни по масштабу, ни по интенсивности не было известно. Достоевский глубоко знал, чувствовал, понимал Пушкина, проникновенно декламировал его «Пророка» на литературных вечерах. Прямые линии наследования тянутся от Евгения Онегина к Версильову, от Евгения из «Медного всадника» к князю Мышкину из «Идиота», от Германна из «Пиковой дамы» ко всем игрокам и «Подростку» Достоевского. Речь Достоевского о Пушкине сфокусировала идеологию Достоевского, преломив её в призме пушкинского художественного мира. Пушкин — центр школы раннего русского реализма — оказал сильное воздействие на становление поэтики Достоевского — одной из центральных фигур школы русского реалистического романа 1850 - 80-х гг.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 179 - 234.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 10.

<sup>3</sup> Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

<sup>4</sup> Лихачёв Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1975. С. 139—140.

Тэрухиро Сасаки (Сайтама, Япония)

## Чаепитие в представлении Пушкина и Достоевского: чай общения и уединения

В этом докладе мы исследуем упоминания чая в произведениях Пушкина и Достоевского и этим самым выявим, какую роль играл чай в творчестве этих писателей.

Чай - это типичный предмет, заимствованный Западом с Дальнего Востока. Это символ дальневосточной культуры, пересаженной на Запад. Чай - это встреча Дальнего Востока с западом.

По книге Похлебкина В.В. "Чай и водка в истории России", в Россию чай пришел из Азии совершенно самостоятельно, независимо от Западной Европы, через Сибирь. Еще в 1567 году побывавшие в Китае казачьи атаманы Петров и Ялышев описали неизвестный на Руси диковинный китайский напиток - чай, который был к этому времени уже распространен в Юго-Восточной Сибири и Средней Азии. Но только почти столетие спустя, в 1638 году, т.е. значительно ранее, чем в Англии, чай появился при царском дворе. Его привез посол Василий Старков, как подарок от одного из западно-монгольских ханов, который буквально навязал русскому дипломату в обмен на соболей довольно значительный запас чая - 64 кг. Новый напиток понравился царю и боярам, и уже в 70-х годах XVII века чай стал предметом ввоза в Москву, где продавался на рынке, в простых лавках наряду с обыденными товарами. Таким образом чай как напиток "демократизировался" гораздо быстрее, чем в странах Востока, и "проник в низы" значительно широкое распространение началось лишь в XVIII веке. Но при этом не следует забывать, что в отличие от Востока и Западной Европы, чай в России был исключительно "городским" напитком, причем для довольно-таки узкого круга городов. Вплоть до конца XVIII века чай продавался только в Москве, если не считать оптовой торговли на Ирбитской и Макарьевской ярмарках (г. Нижний-Новгород).<sup>1</sup>

Чай развивает связанные с собой чайные приборы. О значении чаепития и самовара в общем представлении русских Василий Белов пишет:

За короткий исторический срок чаепитие на севере Руси настолько внедрилось, что самовар стал признаком домашнего благополучия и выражением бытовой народной эстетики. Он как бы дополнял в доме два важнейших средоточия: очаг и передний угол, огонь хо-

зяйственный и тепло духовное, внутреннее. Без самовара, как без хлеба, изба выглядела неполноценной, такое же ощущение было от пустого переднего угла либо от остывающей печи. <...> В каких же случаях ставился самовар? Очень во многих. Неожиданный приход (приезд) родного или просто дорожного человека, перед обедом в жаркий сенокосный день, на проводах, после бани, на праздниках, с холоду, с радости или расстройства, к пирогам, для того чтобы просто нагреть воду, чтобы сварить яйца, кисель и т.д. и т.п.<sup>2</sup>

В общем чай представляет собой средство беседы: беседы с другими, и беседы с самим собой. Через чаепитие собеседники могут иметь общее место и общее время. Они проводят ценное мгновение общей жизни в чаепитии. Или каждый человек пьет чай одиноко с самим собой, для рефлексии. Это время беседы своего Я с другим Я. Чай связан с представлением "диалога", и в то же время он представляет пространство личной "медитации". Чай образует специальное пространство и время (хронотоп) и для "диалога", и для "монолога". В этом смысле частью через осмотр сцены чаепития мы можем проверить применимость литературной теории Бахтина к данному описанию.

### I. ЧАЕПИТИЕ У ПУШКИНА

Пушкин описывает чаепитие во время пугачевского бунта следующим образом в "Капитанской дочке".

Савельевич внес за мною погребец, потребовал огня, чтоб готовить чай, который никогда так не казался мне нужен. Хозяин пошел хлопотать.

- Где же вожатый? - спросил я у Савельевича.

"Здесь, ваше благородие", - отвечал мне голос сверху. Я взглянул на полаты и увидел черную бороду и два сверкающие глаза. "Что, брат, прозяб?" - "Как не прозябнуть в одном худеньком армяке. Был тулуп, да что греха таить? Заложил вечер у целовальника; мороз показался не велик". В эту минуту хозяин вошел с кипящим самоваром; я предложил вожатому нашему чашку чаю; мужик слез с полатей. Наружность его показалась мне замечательна:

он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение: довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был армяк и татарские шаровары. Я поднес ему чашку чаю: он отведал и поморщился. "Ваше благородие, сделайте мне такую милость, - прикажите поднести стакан вина; чай не наше казацкое питье". (гл. 2).

Вождю народного бунта, Пугачеву подходит здесь вино больше, чем чай. Нужно отметить, что азиатский напиток "чай" считался здесь не казацким питьем. Здесь мы видим интересное скрещивание ценностей Востока и Запада. Верхи склонены к чаю, а низы нет. Чай и вино, оба являются средством общения людей. Оба предоставляют для беседы особое место и время, т.е. хронотоп. Но чай отличается от вина той особенностью, что в нем нет хмеля, средства опьянения. Если употреблять термин Ницше, то пунш близок к Дионису, а чай - к Аполлону. Чай и пунш эффективно употребляются для характеристики героев в произведениях Пушкина. Он часто употребляет сцену с чаем, сопоставляя его с пуншем. В той же "Капитанской дочке" пунш и чай изображают психическое состояние героя: взволнованное и трезвое.

«Я согласился на то, а Зурин велел подать пуншу и уговорил меня попробовать, повторяя, что к службе надобно мне привыкать; а без пуншу что и служба! Я послушался его. Между тем игра наша продолжалась. Чем чаще прихлебывал я от моего стакана, тем становился отважнее. Шары поминутно летали у меня через борт; я огорчился, бранил маркера, который считал бог ведает как, час от часу умножал игру, словом - вел себя как мальчишка, вырвавшийся на волю. Между тем время прошло незаметно. Зурин взглянул на часы, положил кий и объявил мне, что я проиграл сто рублей. <...> На другой день я проснулся с головною болью, смутно припоминая себе вчерашнее происшествие. Размышления мои прерваны были Савельевича, вошедшим ко мне с чашкой чая. «Рано, Петр Андреевич, - сказал он мне, качая головою, - рано начинаешь гулять» (гл.1).

Чай является лекарством от похмелья. А.Терещенко пишет в книге "Быт русского народа", что "у нас (в России) первоначально употребляли его вместо лекарства, как предохранительное средство от простуд, влияний на здоровье воздуха и дурных последствий от пьянства"<sup>3</sup>.

Сцена чаепития появляется иногда при описании ожидания хорошей вести. В "Капитанской дочке" пишется:

«Хозяйка побранила ее за раннюю осеннюю прогулку, вредную, по ее словам, для здоровья молодой

девушки. Она принесла самовар и за чашкою чая только было принялась за бесконечные рассказы о дворе, как вдруг придворная карета остановилась у крыльца, и камер-лакей вошел с объявлением, что государыня изволит к себе приглашать девицу Мионову» (гл. 14).

В общем чай у Пушкина связывается с представлением счастья, радости, чистоты, хорошей приметы, легкостью чувства и т.п., а пунш с бедой, горечью, бесчинством, хаосом и ненормальным душевным состоянием.

Сопоставление пунша и чая также рельефно и в "Станционном смотрителе". В первый визит повествователя Вырин приказывает Дуне: "Поставь самовар да сходи за сливками". Чай был средством веселого общения.

«Я предложил отцу ее стакан пуншу: Дуне подал я чашку чаю, мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы».

Однако в следующий визит уже нет очаровательной собеседницы "чая". И только с помощью пунша старый Вырин мог рассказывать.

"Здорова ли твоя Дуня?" - продолжал я. Старик нахмурился. "А бог ее знает", - ответил он. - "Так видно она замужем?" - сказал я. Старик притворился, будто бы не слышал моего вопроса и продолжал шепотом читать мою подорожную. Я прекратил свои вопросы и велел поставить чайник. Любопытство начинало меня беспокоить, и я надеялся, что пунш разрешит язык моего старого знакомца».

Вырин излагает историю Дуни с Минским, выпивая пунш. А слушатель пьет, по-видимому, чай.

Не известно по какой причине, но чай у Пушкина иногда связывается с именем "Дуня". В "Евгении Онегине" написано:

Богат, хорош собою, Ленский  
Везде был принят как жених;  
Таков обычай деревенский;  
Все дочек прочили своих  
За полурусского соседа;  
Взойдет ли он, тотчас беседа  
Заводит слово стороной  
О скуке жизни холостой;  
Зовут соседа к самовару,  
А Дуня разливает чай,  
Ей шепчут: "Дуня, примечай!"  
Потом приносят и гитару:  
И запищит она (бог мой):  
Приди в чертог ко мне златой!..  
(«Е.О.», 12).

Здесь мы увидим чай как украшающий женщину, которая готовит чай для гостей, и как связывающий людей на обвенчание. Чистая красота девушки связывается с чаем. Ожидание любви выражается ассоциацией

с разными чайными приспособлениями и эффектами: кипение самовара, запах от чая, и пар.

Смеркалось; на столе блистая  
Шипел вечерний самовар,  
Китайский чайник нагревая;  
Под ним клубился легкий пар.  
Разлитый Ольгиной рукою,  
По чашкам темною струею  
Уже душистый чай бежал,  
И сливки мальчик подавал;  
Татьяна пред окном стояла,  
На стекла хладные дыша,  
Прелестным пальчиком писала  
На отуманенном стекле  
Заветный вензель О да Е.  
(Е.О., 3, 37).

Здесь вокруг чая и самовара образуется святое пространство и святое время чистой красоты девушек.

Величайший мастер чайной церемонии Японии, Сэн-но-Рикю перенял способ чаепития у своего учителя Такэно-Джоуоу. Учебник чаепития "Нанпоуроку" повествует о разнице между идеями чая у Рикю и Джоуоу, цитируя стихи известного японского поэта ФудзивараноТэка. Идея чаепития у Джоуоу, так называемое "чаепитие Ваби" (отрешенности, уединения), уподобляется содержанию следующего стихотворения:

Увижу,  
Вокруг нет ничего  
Ни цветов, ни красных листьев,  
В осенних сумерках чернеет  
Хижина на пустынном берегу.

Вокруг себя нет ничего. Покинув красочный свет и отрешившись от всех красок светской жизни, поэт погружен только в свое сознание. Если с русской поэзией проводить сравнение, то он напоминает стихотворение Лермонтова: "Выхожу один я на дорогу...". Это чай отрешенности.

А вопреки такому чаепитию Рикю уверял:

«Невозможно жить в хижине на пустынном берегу с самого начала жизни». Я люблю следующее стихотворение того же поэта:

Ожидающему от души цветов,  
Хочу показать хоть весеннюю молодую травушку,  
Растущую среди снега в захолустье.

Это стихотворение обще по смыслу со стихотворением Пушкина:

Все тот же их знакомый уху шорох -  
Но около корней их устарелых  
(Где некогда все было пусто, голо)  
Теперь младая роща разрослась,  
Под сенью их как дети.  
(Вновь я посетил...)

Идеальное чаепитие для Рикю было в возрождении новой жизни, в воскресении, в даровании радости ждущему весны среди снега. В этом большое отличие от одинокого чаепития отшельника. Рикю говорит, что суть чаепития заключается в четырех положениях: примирение, уважение, чистота и покой. В маленькой чайной комнате, в этом микрокосмосе сливаются воедино гости и хозяин и вместе любят красоту, радуются мгновенной встрече, спокойно наслаждаются слиянием сознания, общности души и уважения друг друга.

Идеал чайной церемонии у японского мастера чая Рикю сходен с описанным Пушкиным веселой и чистой атмосферой чаепития. Такую позицию, наверно, мы можем назвать чаепитием "диалога", чаепитием беседы между Я и Ты.

Замечательные примеры обоих типов чаепития (чай уединения и чай общения) мы можем видеть в творчестве Достоевского. Предположим гипотетически, что чай отрешенности - монолог (своего Я и другого Я) и чай общения - диалог (беседа между Я и Ты) и особая степень чая - общение отрешенных и диалог молчания.

## II. ЧАЕПИТИЕ У ДОСТОЕВСКОГО ЧАЙ ЭГОИСТА

Чай отшельника-эгоиста мы увидим в „Записках из подполья“. Он говорит бедной Лизе:

«Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. — вету провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить». (Зап. из подполья. гл.9)

Он будет проводить физически уединенную подпольную жизнь, хотя в душе не может отрешиться от своего бурливого сознания.

А другой проповедник своеволия, Кириллов в „Бесах“, несмотря на отрешенность в идее, принимает у себя гостей и подает им чай пить, всегда ставит самовар, как неразлучный друг.

« - Кириллов, у вас всегда чай: есть у вас чай и самовар?»

Кириллов, ходивший по комнате ( по обыкновению своему всю ночь из угла в угол), вдруг остановился и пристально посмотрел на вбежавшего, впрочем без особого удивления.

- Чай есть, сахар есть и самовар есть. Но самовара не надо, чай горячий. Садитесь и пейте просто.

- Кириллов, мы вместе лежали в Америке... о мне пришла жена... Я... Давайте чаю... Надо самовар.

- Если жена, то надо самовар. Но самовар после. У меня два. А теперь берите со стола чайник. Горячий, самый горячий. Берите все; берите сахар; весь. Хлеб... Хлеба много; весь. Есть телятина. Денег рубль.

- Давай, друг, отдам завтра. Ах, Кириллов!

- Это та жена, которая в Швейцарии? Это хорошо. И то, что вы так вбежали, тоже хорошо.

- Кириллов! - вскричал Шатов, захватывая по локоть чайник, а в обе руки сахар и хлеб. - Кириллов! Если б... если бы вы могли отказаться от ваших ужасных фантазий и бросить ваш атенстический бред... о, какой бы вы были человек, Кириллов!

- Видно, что вы любите жену после Швейцарии. Это хорошо, если после Швейцарии. Тогда надо чаю, приходите опять. Приходите всю ночь, я не сплю совсем. Самовар будет, берите рубль, вот. Ступайте к жене, я останусь и буду думать о вас и о вашей жене». (Ч.3, гл.5, 1)

Кириллов всегда готов и подать чай другому, и готов отдать взаимы самовар и даже деньги. В поступках он далек от обыкновенного эгоиста. Но он проповедует „своеволие“ как самый важный принцип.

„Я три года искал атрибуты божества моего и нашел: атрибут божества моего - Своеволие! Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою“. (Ч.3, гл.6, 2)

С точки зрения отношения к чаю „своеволие“ Кириллова заключает в себе глубокую любовь к другим. Его дверь открыта для других. Быть отрешенным - не значит быть холодным к другим. Хотя сам он отшельник в идее, а самовар у него для общего пользования.

В отличие от Кириллова, Шатов верит в коллективное сознание, для него народное сознание и бог - как синтетическое сознание народа. Шатов жаждет общности сознания. Он верит в возможность единения духа людей. Бог есть для него атрибут коллективного сознания народа.

„Искание бога“ - как называю я всего проще. Цель его 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».

Однако Шатов находится в амбивалентном состоянии своей идентичности и во время чаепития с женой он сознался в своей нерусскости.

- ...Вы по убеждениям славянофил? ( - спрашивает Мария)

- Я...я не то что... за невозможностью быть русским, стал славянофилом, - криво, усмехнулся он, с натугой человека, сострившего нектати и через силу.

- А вы не русский?

- Нет, не русский. (Ч.3, гл.1, 1)

Шатова убьют от имени комитета, типичного коллективного сознания. Интересна деталь, что у Кириллова, подчеркивающего „своеволие“, есть чай и самовар, а у Шатова, желающего общего сознания, их нет.

## ЧАЙ СПИТОЙ У РАСКОЛЬНИКОВА

В романе „Преступление и наказание“ чай и самовар появляются как символ изолированности, неосуществимости духовного общения, фиктивности дружбы.

У Раскольникова возрастает мысль убийства старухи во время чая.

«Он решил отнести колечко; разыскав старуху, с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенно, почувствовал в ней непреодолимое отвращение, взяв у нее два „билетика“ и по дороге зашел в один плохонький трактиришко. Он спросил чаю, сел и крепко задумался. Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимало его». (Ч.1, гл.6)

В комнате Раскольникова чай всегда спитой.

«Она принесла ему чаю и хлеба. Чай был опять спитой, и опять в ее собственном чайнике.

- Эх ведь спит! - вскричала она с негодованием, - все-то он спит!

Он приподнялся с усилием. Голова его болела; он встал было на ноги, повернулся в своей каморке и опять упал на диван.

- Опять спать! - вскричала Настасья, - ты болен, что ль?

Он ничего не отвечал.

- Чаю-то хошь?

- После, - проговорил он с усилием, смыкая опять глаза и оборачиваясь к стене». (Ч.1, гл.6)

Характер личности жениха Дуни, Лужина, ассоциируется с невкусным чаем.

«Последовал вопрос о чае и приглашение пить вместе: сами они еще не пили в ожидании Разумихина. Авдотья Романовна позвонила, на зов явился грязный оборванец, и ему приказан был чай, который и был наконец сервирован, но так грязно и так неприлично, что дамам стало совестно. Разумихин энергически ругнул было нумер, но вспомнив про Лужина, замолчал, сконфузился...». (Ч.3, гл.2)

Вокруг самовара сидят враждующие люди, Лужин и Раскольников. Даже чай не может соединить их.

«Пульхерия Александровна, тоже как будто сконфузившаяся, тотчас же поспешила рассадить всех за круглым столом, на котором кипел самовар. Дуня и Лужин поместились напротив друг друга по обоним концам стола. Разумихин и Раскольников пришились напротив Пульхерии Александровны - Разумихин ближе к Лужину, а Раскольников подле сестры. Наступило мгновенное молчание». (Ч.4, гл.2).

Самовар, символ объединения людей, представляет собой печальный остров. Молчание здесь означает прямой смысл этого слова. Чай в этом случае выражает и отказ в беседе.

- Потом скажу, - Раскольников замолчал и обратил-

ся к своему чаю.

Петр Петрович вынул часы и посмотрел (ч.4, гл.2).

В этом случае чай является предлогом к отказу от разговора друг с другом. Символ близости, самовар, намекает на холодный разрыв в общении людей. Здесь мы видим контрэффект символа. Противодействие углубляет тем более трагедию, что даже самовар не может согреть душу сидящих за столом. Это особенно рельефно мы чувствуем в сцене поминок в квартире Катерины Ивановны Мармеладовой, которая хотела показать, что она была воспитана в благородном аристократическом доме.

Из яств, кроме кутьи, было три-четыре блюда (между прочим, и блины), все с кухни Амалии Ивановны, да сверх того ставились разом два самовара для предполагавшихся после обеда чаю и пуншу (ч.5, гл.2).

Самовар, символ примирения и гармонии, не действует на общение людей, но тем самым усиливается впечатление от трагедии катастрофы. Форма усиливает свою красоту во время разрушения. Это своего рода "остранение" символа по формализму. Чаепитие в "Преступлении и наказании" описывается в такой манере контрэффекта символа: резкое сопоставление символа и его катастрофа.

У Свидригайлова сцены с чаем преподнесено его одиночество контрастно и ярко высвечивает состояние отчаяния его души.

«На столе догорала свеча, стоял почти пустой графин водки, рюмки, хлеб, стаканы, огурцы и посуда с давно уже выпитым чаем. Осмотрев внимательно эту картину, Свидригайлов безучастно отошел от щелочки и сел опять на кровать.

Оборванец, воротившийся с чаем и с телятиной, не мог удержаться, чтобы не спросить еще раз: "не надо ли еще чего-нибудь:", и, выслушав опять ответ отрицательный, удалился окончательно. Свидригайлов набросился на чай, чтобы согреться, и выпил стакан, но съесть не мог ни куска, за совершенную потерей аппетита» (ч.6, гл.6).

Для Свидригайлова это будет последний чай перед самоубийством. Одинокое сердце Свидригайлова и горячий чай сопоставляются рельефно. Вообще в "Преступлении и наказании" чай холодный, спитой, выпитый. Даже в том случае, когда стоит самовар и есть горячий чай, сидящие за столом разъединены или одиноки. Чай не играет роль соединения людей, не появляется как символ соборности, а появляется как намек одинокого, изолированного сознания<sup>4</sup>.

В общем в "Преступлении и наказании" чаепитие представляет собой скорее монолог, чем диалог. Однако мы можем видеть и чай более счастливой ситуации, соединяющий влюбленных и на каторге и в ссылке. Раскольников просит у Сони чай.

К пице почти равнодушен, но что эта пища, кроме

воскресных и праздничных дней, так дурна, что наконец он с охотой принял от нее, Сони, несколько денег, чтобы завести у себя ежедневный чай; насчет всего остального просил ее не беспокоиться, уверяя, что все эти заботы о нем только досаждают ему». (Эпилог).

«Чаепитие на каторге и в ссылке является перего-родкой, отделяющей самого себя от окружения. Это средство сохранения достоинства личности. И в то же время, в этом специальном пространстве состоится истинная беседа (со словами и без слов) между пьющими чай.

## ЧАЕПИТИЕ В КАТОРГЕ И ССЫЛКЕ

В "Записках из мертвого дома" мы можем встретиться с интереснейшими примерами чаепития. В мертвом доме чай считается городским питьем высшего сословия.

- Да ты ступай проси чаю. Вон баре пьют.

- Какие баре, тут нет бар; такие же, как и мы теперь, - мрачно проговорил слова.

- Нашелся бы чаю, да просить совместно: мы с амбицией, - заметил арестант с толстой губой, добродушно смотря на нас.

- Если хотите, я вам дам, - сказал я, приглашая арестанта, - угодно?

- Ишь, дома лаптем щи хлебал, а здесь чай узнал; городского питья захотелось, - проговорил мрачный арестант.

- А разве здесь никто не пьет чаю? - спросил я его, но не удостоил меня ответом. (Ч. 1, гл.2).

В мертвом доме чай считают символом барина.

- Скажите, пожалуйста, - продолжал я расспрашивать поляка, - ведь вот они тоже едят кушанье, а я пью чай. А между тем они смотрят, как будто завидуют за этот чай. Что это значит?

- Это не за чай, - отвечал поляк. - Они злятся на вас за то, что вы дворянин и на них не похожи. (Ч. 1, гл.2).

Следовательно, чай становится часто предметом ненависти со стороны других мужиков-арестантов. Достоевский описывает интересную сцену.

« - А позвольте спросить, - начал он (он говорил по-русски), - вы из каких доходов изволите здесь чай распивать?»

Я молча переглянулся с моим товарищем, понимая, что всего лучше молчать и не отвечать ему. С первого противоречия он пришел бы в ярость.

- Стало быть, у вас деньги есть? - продолжал он допрашивать. - Стало быть, у вас денег куча, а? А разве вы затем в каторгу пришли, чтоб чай распивать? Вы чай распивать пришли?» (Ч. 1, гл.3).

Чай был в то время драгоценным товаром. Только богатые люди и люди больших городов могли наслаждаться вкусом чая<sup>5</sup>.

Но на нас произвел глубокое впечатление тот факт,

что был особый человек, который мог наслаждаться чаем даже в аду, мог жить в спокойном уединении в этом "Мертвом доме". Постороннему он показался таким праздным, будто он затем в каторгу пришел, чтобы чай пить. В японском буддийском учении говорится "И ад - мой дом". Это значит, "Живи спокойно и смело даже в безвыходном положении, держи свое достоинство личности". Великий писатель жил именно так, как учит наша проповедь буддизма. И здесь мы видим типичный пример "чая отрешенности" в наилучшем смысле.

Достоевский пишет следующим образом:

«Все это моя сестра, мой теперешний мир, - думал я, - с которым, хочу не хочу, а должен жить...» Я пробовал было расспрашивать и разузнавать об них у Акима Акимыча, с которым очень любил пить чай, чтоб не быть одному. Мимоходом сказать, чай, в это время, был почти единственно моею пищею. От чаю Аким Акимыч не отказывался и сам наставлял наш смешной, самодельный, маленький самовар из жести, который дал мне на подержание М. Аким Акимыч выпивал обыкновенно один стакан (у него были и стаканы), выпивал молча и чинно, возвращая мне его, благодарил в тотчас же принимался отделявать мое одеяло». (Ч.1, гл.6).

Если мастера японской чайной церемонии будут читать эту фразу, то они сочтут Достоевского величайшим гроссмейстером чаепития. Здесь мы видим истинное чаепитие, т.е. чаепитие диалога в бедной среде, из простых чашек, из простой рукодельной посуды. Маленькое пространство чаепития освящено молчаливым диалогом на основе уважения достоинства личности и ад мгновенно превращается в рай. В этом маленьком святом уголку существует истинное согласие, чистота, покой и диалог без слов. Чай представляет собой место общения и в то же время средство отречения от грязной среды. Чаепитие как раз совпало со следующим кодексом героя в "Мертвом доме".

«... Я решил, что надо держать себя как можно проще и независимее, отнюдь не выказывать особенного старания сблизиться с ними; но и не отвергать их, если они сами пожелают сближения. Отнюдь не бояться их угроз и ненависти и, по возможности, делать вид, что не замечаю того. Отнюдь не сблизиться с ними на некоторых известных пунктах и не давать напрашиваться самому на полное их товарищество». (Ч.1, гл.6).

Этот кодекс, написанный Достоевским, весьма близок к кодексу общения японцев: "Общение мудрецов просто как чистая вода".

Теперь мы цитируем трогательное описание человеческого сознания вокруг чая. Это синтетическое сочетание молчания и беседы через чаепитие.

«Мне показалось, что он пристально посмотрел на мой чай. Чай был горячий; пар валил из чашки, а бедняк иззяб и дрожал, стуча зуб об зуб. Я пригласил его выпить. Он молча и круто повернул ко мне, взял чашку,

выпил стоя и без сахара, причем очень торопился и как-то особенно старался не глядеть на меня. Выпив все, он молча поставил чашку и, даже не кивнув мне головою, пошел опять сновать взад и вперед по палате. Но ему было не до слов и не до киваний!» (Ч. 2, гл.1).

Чаепитие с изсеченным юношей. Мы не знаем такого замечательного чаепития. Никакая чайная церемония не может быть столь свята, как описанное здесь в "Мертвом доме" чаепитие. В этом чаепитии есть милосердие молчания. Этот "диалог молчания" представляет собой истинную беседу. Подобно идеалу японского мастера чаепития Сэн-но-Рикю, именно здесь есть подавание надежды на молодую травушку в суровом зимнем морозе, состоится сердечный диалог без слов, здесь идеал общения людей на основе взаимного уважения достоинства человека. Здесь мгновение встречи отрешенного любителя чая и самостоятельного смелого юноши, протерпевшего кнут, шпицрутены. Здесь сверкает достоинство личности искреннего хозяина и гостя.

Между прочим Достоевский дорожил тонкостью вкуса чая до крайности. Е.А.Штакеншнейдер оставляет интересную заметку о вкусе чая у Достоевского.

«Был литературный вечер в одной из женских гимназий. Достоевский на нем читал, а я с Олей разливали чай для действующих лиц. Надо сказать, что насчет чая Достоевский был так капризен, что сама Анна Григорьевна не смогла на него угодить и отступилась, наконец, от делания для него чая; дома он всегда наливал его себе сам; на этом же литературном вечере пришлось - Оле. Раз шесть он возвращал ей стакан, то долей, то отлей, то слишком много сахару, то слишком мало, то слабо, то крепко. Оля и скажи: "Какой вы капризный! Анна Григорьевна оттого вам и не наливает, что вы ужасно капризный"»<sup>6</sup>.

Такой эпизод показывает его деликатное отношение к чаепитию.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ЧАЕПИТИЕ ОДНОГО РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ В ЯПОНИИ

Как раз именно в это время в 1853-54 годах, когда Достоевский сидел и пил чай в "Мертвом доме", посетил Японию знаменитый русский писатель - Гончаров. Гончарову подавали японский зеленый чай. Он пишет откровенно о своем впечатлении от нашего чая.

«После обеда подали чай с каким-то оригинальным запахом; гляжу: на дне гвоздичная головка - какое варварство, и еще в стране чая!» (А. Гончаров. Собр. соч. в 6 томах. т.3, М., 1959, с. 132)

Хотя он оценивает Японию как "страну чая", но ему казалось варварством японская эстетика чаепития. Несчастное недоразумение и взаимное непонимание между обеими странами начались еще с этого времени. Нам пред-

ставляется красотой эта гвоздика в чае, так как это соединение японской эстетики: синтезирование икэбана с Чаепитием. Но это еще ничего по сравнению со следующим впечатлением, которое доказывает непонимание Гончарова нашей тонкости чайной церемонии.

«Нас попросили *отдохнуть* и выпить чашку чаю в ожидании, пока будет готов обед. Ну, слава богу: мы среди живых людей: здесь едят. Японский обед! — какой жадностью читал я, бывало, описание чужих обедов, то есть, чужих народов, вникал во все мелочи, говорил, помните, и вам, как бы желал пообедать у китайцев, у японцев! И вот и эта мечта моя исполнилась. Я *riche-assiette* от Лондона до Едо. Что будет, как подадут, как сядут - все это занимало нас.

В „отдыхальне“ подали чай, на который просили обратить особенное внимание. Это толченый чай, самого высокого сорта: он родится на одной горе, о которой подробно говорит Кемпфер. Часть этого чая идет собственно для употребления двора сиогуна и микадо, а часть, пониже сорт, для высших лиц. Его толкут в порошок, кладут в чашку с кипятком - и чай готов. Чай превосходный, крепкий и ароматический, но нам он показался не совсем вкусен, потому что был без сахара. Мы, однако ж, превознесли его до небес». (Там же, с. 128)

Напрасно осуждать Гончарова за непонимание нашего чаепития, потому что это все зависит от разницы чайной культуры. Русские пьют чай обязательно с сахаром, японцы пьют чай зеленый без сахара. Если пить зеленый чай с сахаром, то это считается у нас дурным вкусом *„mauvais ton“*. В общем у нас с русскими такое несчастное начало общения, и так осталось это недоразумение до сих пор. Однако в отношении Гончарова нужно быть снисходительным так как фрегат „Паллада“ был направлен в Японию с особой миссией: открыть замкнутую отсталую страну и просветить ее европейской цивилизацией. Это была встреча гордого гостя с твердолобым хозяином. В такой монологической встрече невозможно было ожидать истинного чаепития на основе взаимного доверия и уважения. Диалог не состоится между гордынями. „Смирись, гордый человек!“ - как говорил Достоевский, - подходит к доброму общению всего человечества на этой родине - „Земле“. В этом докладе мы исследовали смысл чаепития в представлении русских писателей в лице Пушкина и Достоевского. У Пушкина чай играл такую роль, какая представляется обычно в нашем понятии: средство общения,

чистой атмосферы, лекарства и т.п. Однако у Достоевского символ чаепития употребляется не так просто. Бывает случай, что самовар стоит как символ не осуществленной гармонии, символ катастрофы. И бывает случай, что чай спитой. Но обратив внимание на чай, мы можем ответить с другого угла зрения на специфику беседы, диалога и монолога, на хронотоп, которыми пользовался Бахтин в исследовании русской литературы. С точки зрения чаепития диалог в творчестве Достоевского состоится, как мы видели, между отрешенными от обычного условия жизни. Часто такой диалог шел без слов. Можно сказать, что описанием чаепития Достоевский раскрыл высшую степень диалога, диалога молчания.

<sup>1</sup> В. В. Похлебкин Чай и водка в истории России. Красноярское книжное издательство и Новосибирское книжное издательство, 1995, с.368.

<sup>2</sup> Василий Белов. Лад: очерки о народной эстетике. М., „Молодая гвардия“, 1982, с. 166-16.

<sup>3</sup> А. Терещенко, Быт русского народа. Ч.1. —Пб., 1848, с. 279-282.

<sup>4</sup> Между прочим В.В. Розанов пишет интересное замечание о спитом чае: «Есть люди, не оставляющие после себя следа» („след вынут“, магия).

Какие-то неосознательные. Страшные. Особая категория. Другие развертываются. Шумят. Они - никогда. Ноздрев хочет побить чубуком Чичикова. У таких людей нет чубука, а Чичиков если бы захотел к такому человеку захватить, то не нашел бы ничего, кроме тени. Нет „двери“ к нему, нет „дома“ у него.

К удивлению, такие люди занимают квартиру. И квартира всегда заметнее хозяина. Выйдет. Поговорит. И все-таки впечатление: „Я был в квартире его“, а не „у него“.

И иногда это чрезвычайно умный человек. До замечательности. рад, когда он приходит. Интересно.

И ушел. И нет следа. „У меня никого не было“.

От них не пахнет. Никогда. Спит они не на кровати, а на кушетке. Калачиком свернулся и поспал“. Чай у них почему-то всегда холодный и невкусный. Булок нет. Крендельки или сухарики. И сухие, неприятные. Вообще едят они сомнительно. Но много курят и любят вино. (В.В. Розанов. Мимолетное. М., изд-во „Республика“, 1994, С.93).

<sup>5</sup> А. Терещенко пишет, что чай уже в то время известен среди рабочего сословия. Он пишет:

«К чаю в особенности охотники купцы и все рабочее сословие; им как то бывает не весело, или чего то не достает им, если не напьются чаю. Нет трактира, в котором бы не пили чай. На севере России он заменяет приятное препровождение времени: там, сидя за чаем, разговаривают и пьют в прикуску с таким искусством, что небольшой кусочек сахара, достает для подложкины стаканов». (А. Терещенко. Быт русского народа. С. 283-284).

<sup>6</sup> Е. А. Штакеншнейдер. Дневник и записки (1854-1886) М.-Л., 1934, с.462.

К. А. Степанян (Москва)

## Реализм

### Пушкина и Достоевского

Всеобъемлющая связь Достоевского с творчеством Пушкина становится яснее и отчетливее по мере того, как мы продвигаемся в понимании их мировоззрения и творческого метода. Можно было бы привести немало примеров тому, но нас сейчас интересует проблема, поставленная самим Достоевским.

«Меня зовут психологом, - писал Достоевский, - неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»/27; 65/.<sup>1</sup> В своих предыдущих работах<sup>2</sup> я предложил понимание этого «реализма в высшем смысле», которое позволю себе очень кратко повторить здесь. «Реализм в высшем смысле» есть такое изображение действительности, при котором метафизическая реальность, - именно *реальность*, - просвечивает сквозь происходящее; люди живут в мире, центром которого является Бог и в котором реально, бытийственно присутствуют Христос и Богородица, апостолы и святые, духовные силы различных уровней. События происходят здесь и сейчас, но на фоне совершающейся в вечности Евангельской истории основной сюжет разворачивается в сфере высших истин и «последних вопросов» человеческого бытия. Эти два плана изображения - мир земной и мир Небесный, время и вечность - постоянно сосуществуют во взаимопроникновении; многие персонажи в той или иной степени осознают это, во всяком случае присутствие высшей реальности ощутимо и очевидно в судьбе каждого.

«У меня свой особенный взгляд на действительность /в искусстве/, - писал Достоевский, - и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по - моему, не есть еще реализм, а даже напротив /29,1;19/. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм - реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, - да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает /28,11;й29/. Однако он понимал неизбежную ограниченность и такого художественного метода, как и всякого художественного постижения действительности: «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не

добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала - это все еще пока для человека фантастическое»/23;144/, А «концы и начала», «корни наших мыслей и чувств» - вспомним старца Зосиму, - «не здесь, а в мирах иных»/14; 290/. Но нельзя не стремиться к пониманию этого, а потому «реализм, доходящий до фантастического» - другое определение используемое писателем для того реализма, о котором идет речь. Как справедливо подчеркивал митрополит Антоний, слова «фантазия», «фантастический» Достоевский часто использовал для вуалирования глубоких богословско - философских понятий, «чтобы оградить себя и свое перо от кощунственных насмешек» тех либералов, кто считал своим первейшим общественным долгом обличать «ретроградство»<sup>3</sup>.

Но главное, что нас интересует сейчас - то, что родоначальником такого реализма в русской литературе Достоевский - и он это неоднократно и настойчиво подчеркивал - считал Пушкина.

«< ...> что такое фантастическое в искусстве, - записывал он в Подготовительных материалах к «дневнику писателя» 1876 г. - Победенные и осмысленные тайны духа навек.

Родоначальник Пушкин. «Пик<овая> дама», «Мед<ный> всадник», «Дон-Жуан». < >

Я ничего не знаю фантастичнее России. <...>

Родоначальник всего Пушкин. Фантастическое: Германн, Дон-Жуан, Медный всадник. Шекспировское значение»/23;190,191/.

В том же году: «В одном только реализме нет правды. <...> При одной только «жизненной правде» / правде, по мнению Зола/, из которой нельзя извлечь никакой мысли.

Реализм есть фигура Германна /хотя на вид что может быть фантастичнее/, а не Бальзак. Гранде - фигура «которая ничего не означает»/24;248/. Из этой записи явствует, помимо прочего, что тот «реализм», которому противопоставлял свой и - пушкинский - художественный метод Достоевский, не следует отождествлять /как это порой делается/ с натурализмом: в качестве примера приведен не только Золя, но и Бальзак.

К размышлениям о реализме Пушкина Достоевский возвращался неоднократно: «Пушкин реалист как-

<их> еще не бывало у нас»/26;215/; «необычайный реализм Пушкина «/26;290/.

В XIX веке писатели еще не рассуждали так охотно и публично о теоретических проблемах творчества, как теперь /у Достоевского все вышеприведенные рассуждения содержатся в записях «для себя»/. Поэтому для характеристики творческого метода Пушкина позволю себе прибегнуть к суждениям такого вдумчивого и тонкого аналитика его творчества, как В. Непомнящий<sup>4</sup>. «Естество» Пушкин никогда не обожествлял: в естественных формах он говорил о «сверхъестестве» - о *существо*» /с.55/; «одна из ключевых тем /если не центральная тема /всего зрелого пушкинского творчества, от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки», - совесть притом взятая не в плане общественной или индивидуальной морали, а в качестве онтологической реальности» /с.147/; «драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц или даже групп лиц между собою и не на связях одних событий и поступков с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным. И главенствующим принципом ее является не «природная» связь событий типа «причина - следствие», а совершенно иной тип связи: *реплика - ответная реплика*», то есть *диалог*»/сс. 303-304/;главное напряжение в драме у Пушкина - «в диалоге между двумя сюжетами - «верхним» и «нижним»/с.305/, «Пушкинская картина мира <...> - это *русская картина мира* <...> личное, непосредственное, совестное переживание отношений с абсолютным/во всей остроте воплощенное позже Достоевским/»/сс. 351-352/; «все, что происходит в его/Пушкина.-К.С./ творениях, происходит тоже в особом пространстве. Моцарт и Сальери беседуют не в трактире и не перед нами на сцене. Они беседуют *в мире*, и все совершается перед лицом вечности, в ее пространстве, и ПОТОМУ - всегда»/с.385/; «Творчество Пушкина - металитература; типология, которая в нем содержится, есть типология бытийственная /включающая в себя также и искусство/»/с. 389/.

Далее я хотел бы остановиться на том, что в одной из вышеприведенных цитат названо «личным переживанием отношений с Абсолютным». Очень часто и по разным поводам вспоминают известные слова Достоевского из письма Фонвизиной о сложенном им для себя «символе веры»/28,1;176/. Мне бы хотелось обратить внимание на то зримое, реальное ощущение присутствия Христа, которое зафиксировано в этих строках. С этим ощущением Достоевский прожил если не всю жизнь, то по крайней мере лучшие ее минуты, это ощущение он даровал наиболее любимым своим персонажам и своим читателям. С появлением «Преступления и наказания» пишет С.И. Фудель, «рамки его/Достоевского. - К.С./человеческой поэмы раздвину-

лись в бесконечность и обыкновенный роман XIX века стал духовным событием <...> стал точно местом явления Христа в современности»<sup>5</sup>.

Но поскольку Достоевский был *реалистом*, он понимал, что такое «непосредственное сообщение с Богом, во-первых, обусловлено, во-вторых, влечет за собой - органическое перерождение человека, перерождение физическое<sup>6</sup> «Изменится плоть ваша»/15;245/. Эта проблема особенно занимала Достоевского в процессе работы над романом «Бесы», где, в явной полемике с романом «Что делать?» Чернышевского, он размышляет об иных «новых людях», перерождающихся под влиянием благодати, в соответствии с тем, как об этом говорится в Евангелии: «облечься в нового человека»/Еф. 4; 24/. Вообще «земная жизнь есть процесс перерождения»/11;184/ - либо в сторону благодатного преображения, обожения, либо в сторону распада, утраты обрезания Божия и духовной смерти. При этом одни «перерождаются слишком скоро и заметно, другие незаметно»/11;168/. Блистательное художественное изображение подобного перерождения - пушкинский «Пророк». Здесь происходит преображение поэта, становящегося Божьим посланником, но в идеале это путь каждого человека<sup>7</sup>.

Обретенный в результате благодатного перерождения дар любви проясняет духовный взор человека и позволяет разглядеть в ближнем, пусть самом падшем и греховном, образ Божий. Это и есть, по-моему, то, о чем писал Достоевский: «при полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен <...>»/27;65/. Пушкину же удалось - и в этом Достоевский видел величайшую заслугу его - разглядеть Божественную первооснову в целом народе: «Пушкин не то что пожалел народ, но и преклонился перед правдой народа и, несмотря на все пороки народа и смердящие свойства его, разглядел великую сущность его» /26; 203-204/.

Когда человек приближается к соответствию Божьему замыслу о себе, его жизненный путь высвобождается из-под власти так называемых случайностей/а на самом деле просто искажений истинной судьбы, ибо каждый случай - тоже «орудие Провидения»/X1,37/ <sup>8</sup>/. К такому пониманию всегда волновавшей его проблемы судьбы Пушкин пришел не сразу, причем можно сказать, что художественное понимание опережало понимание, так сказать, бытовое. В 1826 г. в письме к П. Вяземскому он еще мог писать, что судьба, «не ведает, что творит» /XII,278/, но уже «Борис Годунов» /1824-1825 гг./ являет собой блистательный пример изображение свободного выбора человеком и народом своей судьбы перед ликом Небес. Борис отклоняет Божью волю, выраженную в совете Патриарха, - перенести в Архангельский Собор святые мощи убиенного Дмитрия для общенародного поклонения и покаяния; Отрепьев

даже именуется автором по-разному / Григорий, Самозванец, Дмитрий / в зависимости от выбора им того или иного пути; народ вообще отказывается от выбора, позволяя уговорить себя<sup>9</sup>. Во всех случаях зло следует не как наказание, а как результат собственных действий. Но особенно очевидно столкновение двух пониманий судьбы / игра слепых сил и Провидение / в «Пиковой даме». Стихия непредсказуемой вроде бы карточной игры - и трижды отклоненная Германном воля Небес о себе / особенно очевидно после ночного видения /. Результат - безумие. Здесь мне хотелось бы немного отвлечься на «боковой», быть может, сюжет. В упомянутой выше работе В.Непомнящий обращает внимание на чрезвычайную значимость строк из «Не дай мне Бог сойти с ума» - «И я глядел бы, счастья полн, В пустые небеса...» - и их связь со строкой из 13-го Псалма: «Рече безумец в сердце своем: несть Бог»<sup>10</sup>. Небеса становятся пусты для безумца и он счастлив. Но вот что интересно. Как известно, подготовительные материалы к следующим друг за другом романам «Идиот» и «Бесы» во многом перекликаются первоначально характер Идиота был близок к будущему Ставрогину и .напротив, первоначально, главный герой «Бесов» был именно тем «новым человеком», о котором шла речь выше. Можно сказать, что линии Мышкина и Ставрогина как бы расходятся из одной точки<sup>11</sup>. В этой связи весьма знаменательны финалы обоих романов. Безумие Мышкина, / и его пушкинского «прототипа» - «рыцаря бедного» / умиротворенно глядящего Рогожина,\* и заключительная фраза о Ставрогине / в слухах о котором мотив безумия тоже звучит /: «Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» / 10; 516/. Кстати, в этой связи в разговоре с Аглаей Мышкин утверждает, что «Пушкина убили случайно» / 8; 294/.

Вероятно, нет надобности говорить, в какой степени судьба героев Достоевского зависит от ответов, даваемых ими на вечные вопросы человеческого бытия. В контексте данной работы важнее сказать вот о чем. «В произведениях Пушкина уже заложены «архетипы» таких, всем бытием человека даваемых ответов на эти вопросы, на самые главные из них - о любви и свободе. А потому можно увидеть генетическую связь каждого из пяти великих романов Достоевского / конечно, не только их / с тем пушкинским произведением, в котором воплощена соответствующая метафизическая ситуация. Для «Преступления и наказания» это, конечно, «Пиковая дама», что уже многократно отмечалось исследователями, для «Идиота» - «Жил на свете рыцарь бедный», для «Бесов», понятно, одноименное стихотворение, для «Подростка» - «Скупой рыцарь», для «Братьев Карамазовых» - «Борис Годунов». Это последнее утверждение может вызвать возражения; укажу лишь некоторые основания для такого вывода: 1/можно ли

«преступить» через страдания и кровь невинного ребенка во имя каких бы то ни было целей, как может быть искуплено страдание детей, кто повинен в нем /вспомним еще сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь» - бабу с ребенком - и «факты» из «коллекции» Ивана Карамазова/, как и когда страдание детей может исчезнуть из мира; 2/ тема самозванства /отмечу лишь один штрих, до сих пор, по-моему, не замеченный исследователями: сон Григория в келье в Чудовом монастыре - падение «стремглав» с высокой башни - соотносится со вторым искушением Христа и, следовательно, будущая судьба его - со всей проблематикой поэмы о Великом инквизиторе /; 3/ противостояние двух позиций :мир полон зла и потому я возвращаю Богу билет в Рай и живу по принципу «все позволено» на пути к собственному благу /позиция Григория Отрепьева и Ивана / - мир, согласно Божьему замыслу, добр, а зло внесено и вносится в него самим человеком /наделенным свободной волей/, а потому, отказавшись от рабства злу в самом себе, разрываешь мировую цепь зла, проясняешь мир / Пимен, Зосима /.

В заключение хотелось бы остановиться еще на двух темах из множества связывающих Пушкина и Достоевского. «Любомудрствовать о Боге можно не всякому», - писал св. Григорий Богослов, нужно, чтобы «владычественное в нас» освободилось от всего внешнего и наносного - «ибо действительно нужно упраздниться, чтобы разуметь Бога / Пс. 45, II /»<sup>12</sup>. Это относится, конечно, к человеку, но «надеюсь, позволительно отнести сие и к произведениям, созданным гением Пушкина и Достоевского: они становятся чем-то большим, чем искусство, литература здесь упраздняется /именно и только в том значении слова, в котором оно употреблено св. Григорием Богословом/. «В этом чуде искусства, - писал Достоевский /о «Капитанской дочке», но, думаю, имея в виду не только это произведение /, - как бы исчезло искусство, утратилось, дошло до «естества» / 26; 292/. Этот новый род искусства создавал, во-первых, совершенно особые отношения с читателем. Автор словно бы действительно исчезает «читающему начинает казаться, что это он сам говорит все это в глубине души - и происходит прямое общение с той духовной реальностью, которая заключена в тексте. Это может быть опасно - не всем хватает мудрости и ясности взора, в том числе и для того, чтобы разглядеть осторожную и направляющую помощь автора /отсюда столь порок неожиданные и взаимоисключающие трактовки «Пиковой дамы» и «Медного всадника», «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых»/. Но таков ведь вообще тесный и трудный духовный путь человека, другое качество, которым становится наделена подобная литература, - пророчество /и в узком, и в широком смысле/. «Мы нашим идеализмом /который «реальнее ихнего». - К. С. / пророчили даже факты» / 28, 11; 329/.

гордился Достоевский. Пушкина же он всегда считал «пророком и провозвестником»/5;52/, «пророческим явлением русского духа»/26;136,215/. Не случайно такой «необыкновенный энтузиазм публики» вызывало чтением Достоевским пушкинского «Пророка». Когда Достоевский читает Пушкина, записывала современница, голос его «проникает не в уши слушателей, а, кажется, прямо в сердце. Если читать стихи Пушкина про себя - наслаждение, то слушать их передачу и чувствовать между ними и ею полную гармонию, без единой фальшивой ноты, во всей их красоте, - еще большее»/30.1;377-378/.

\* Вспомним :Мышкин с Рогожиным «Пушкина читали, всего прочли» /8; 458/ - значит, и «Не дай мне Бог сойти с ума» тоже.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Все цитаты из произведений Достоевского приводятся по: Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. 1. «Наука», 1972-1990. В скобках в тексте указаны арабскими цифрами номер тома и страницы, через точку с запятой ; в тех случаях, когда надо указать номер соответствующего полутома, он указывается римской цифрой. Курсивом во всех цитатах обозначены слова, выделенные автором цитаты, полужирным шрифтом подчеркнуты слова, выделенные докладчиком.

2. См.: Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности. // Достоевский в конце XX века. Сб. статей. М. «Классика плюс», 1996; К пониманию «реализма в высшем смысле» /статья первая/. // «Достоевский и мировая культура», альманах №9,1997; К пониманию реализма в высшем смысле «/на приме-

ре романа «Идиот»/. // «Достоевский и мировая культура» / Альманах. №10,1998.

3. Митрополит Антоний. Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения. Издательство Северо-Американской и Канадской епархии. Монреаль, 1965. с. 227.

4. Цитаты из книги В. Непомнящего «Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина» приводятся по: изд. 2-е, дополн. М. «Советский писатель», 1987, в скобках в тексте указаны номера страниц.

5. С.И. Фудель. Наследство Достоевского. М., «Русский путь», 1998, с.98.

6. Из современных богословов об этом писал, в частности, В.Н. Лосский в своей книге «По образу и подобию». Издание Свято-Владимирского братства, М., 1995, с.127,128.

7. О том, что «зерна <...> «реализма в высшем смысле» Достоевскому «открылись в творчестве Пушкина, в особенности в мире его маленьких трагедий», писал Д.Д. Благой в статье «Достоевский и Пушкин» // «Достоевский - художник и мыслитель». М., «Худож. Лит.-ра», 1972, с.407. Но сам «реализм в высшем смысле» трактуется здесь лишь как некоторое совершенствование реализма в традиционном понимании: как более глубокое социально-психологическое постижение человеческих характеров.

8. Цитаты из произведений Пушкина приводятся по: А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений. М.-Л., изд-во АН СССР, 1937-1949, 1959. В скобках в тексте римской цифрой указан номер тома, арабской - страницы

9. Об этом у В. Непомнящего, указ. соч., с. 282-302

10. Там же, с. 436.

11. Впервые так было сформулировано Т. Касаткиной на конференции, посвященной творчеству Достоевского, в Литературном институте им. Горького в Москве, в октябре 1996 г.

12. Вера и жизнь христианская по учению Святых Отцов и Учителей Церкви. Составил профессор Николай Сагарда. М., «Паломник», 1996, с.2.

## Пророк Достоевского

Пушкинский "Пророк", как известно, - одно из любимых стихотворений Достоевского. Читал он его, по воспоминанию Н. Н. Страхова, - потрясающе, "с такой напряженной восторженностью, что жутко было слушать".<sup>1</sup> Страхов говорит о триумфальных его выступлениях на Пушкинских торжествах в 1880 г. Сравнивая пушкинского и лермонтовского "Пророков", он отдавал предпочтение первому: "<...> У Пушкина это почти надземное".<sup>2</sup> Хотя ценил и лермонтовского пророка "с бичом и ядом"<sup>3</sup>. Для Достоевского всегда был важен провозвестнический дар поэта. Забытую к 1870-м годам русской и европейской публикой Жорж Санд он в некрологе на ее смерть назвал одной из самых "ясновидящих предчувственниц"<sup>4</sup> счастливого будущего человечества. И одного этого достаточно для благодарной памяти о ней. О Пушкине - вслед за Гоголем - он писал как о пророчестве и указании русского будущего.

Пушкинский "Пророк" растворен во всем творчестве Достоевского. Но к триумфу 1880 года он пришел, имея в запасе своего "Пророка".

"Сон смешного человека" обычно рассматривают как утопию или антиутопию Достоевского. Это законно и резонно - при одном уточнении. Рассказ Достоевского состоит - выражаясь метафорически - из "картины" и "рамы". "Картина" - собственно сон-видение героем райского состояния человека, "рама" повествование о его судьбе до и после этого события. Если "раму" и ее героя воспринимать как формальный прием, вводящий в утопию, то "смешного человека" смело можно ставить в многочисленный ряд героев-визионеров русской и европейской социально-утопической литературы. Что, как правило, и делается. Но с таким героем - вспомним ближайший к "Сну смешного человека" бестселлер 1860 годов Чернышевского - ничего не происходит ни до, ни после сна. Его значение - функциональное, он - "глаза" и "уши" читателя.

С героем же Достоевского происходят удивительные превращения: он уверовал в существование Бога. Отсюда его непоколебимая убежденность в ответе на его воззвание властителя всего того, что с ним происходит: "Целую почти

минуту продолжалось глубокое молчание, и даже еще одна капля упала, но я знал, я беспредельно и нерушимо знал и верил, что непременно сейчас все изменится" (25, 110). В конце рассказа читатель видит преображенного, воскресшего в новую жизнь героя. Но дело даже не в этом. "Смешной человек" стал причиной грехопадения, он разрушил рай, изменил мировую историю. Ради чего написан рассказ: ради картины "золотого века" или ради героя, ее разрушившего? Ответ на этот вопрос лежит за пределами социально-утопической литературы, герой которой - в силу просветительской антропологии - никак не может быть равен мирозданию, сюжет которой составляет не История человека, а история социума.

"Сон смешного человека" - рассказ о рождении пророка. Тема библейская, пушкинская. Замечу в скобках - не лермонтовская. Лермонтовский "Пророк" начался тем, чем пушкинский закончился:

"С тех пор как вечный судия  
Мне дал все всеведение пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока".  
Его тема - пророк и толпа.

Композиционно рассказ Достоевского восходит к "Пророку" Пушкина. Две его первые главы, начало третьей - вариации первых четырех пушкинских строк: духовная жажда, мрачная пустыня, жизненное перепутье - их образные лейтмотивы. В параллель хрестоматийно известным строкам Пушкина приведу текст Достоевского. Герою Достоевского кажется, "что на свете везде все равно", он чувствует всем существом, "что ничего при мне не было", "что и никогда ничего не будет" (25, 105). Петербург для него - пустыня, там для него нет людей. Мраку его души соответствует мрак сырой ноябрьской петербургской ночи: "Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени" (25, 105).

Пушкинскому "Как труп в пустыне я лежал" почти буквально соответствует описание состояния и положения "смешного человека" после са-

моубийства “< . . . > С выстрелом моим все во мне сотряслось и все вдруг потухло, и стало кругом меня ужасно черно. Я как будто ослеп и онемел, и вот лежу я на чем-то твердом, протянутый, навзничь, ничего не вижу и не могу сделать ни малейшего движения” (25,109).

Встреча его с “темным и неизвестным” существом - инвариант явления пушкинского шестикрылого серафима. Существо это было “не человеческое”, “оно имело как бы лик человеческий” (25, 110). Речь идет не о демоническом обольщении, как может показаться с первого раза, а о явлении герою “Сна” печального ангела грустного рая. Он - путь к Истине, указание неизвестной и таинственной цели, касающейся его одного. Через него начинается соприкосновение героя с миром счастливых “детей солнца”: “Что-то немо, но с мучением, сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы пронизало меня” (25,111).

“Сон”, как и “Пророк”, заканчивается осознанием героем своей пророческой миссии, жизнь и проповедь стали для него нераздельными: “О теперь жизни и жизни! Я поднял руки и воззвал к вечной истине; не воззвал, а заплакал; восторг, неизмеримый восторг поднимал все существо мое. Да, жизнь, и - проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, - что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!” (25,118). В финале, как впрочем и в начале рассказа, нет лермонтовского яда и желчи. Любовь ко всем людям (особенно к тем, кто над ним смеется) - новый, приобретенный “смешным человеком” опыт. Этого опыта нет у пушкинского пророка.

Пророк Пушкина - ветхозаветный (лежащая на поверхности связь этого стихотворения с 6 главой Книги Пророка Исаии давно замечена). Он предназначен возвестить людям волю Бога (“Исполнишь волею моею”), он - глас Его. “Смешной человек” Достоевского тоже возвещает высшую Истину. Он особенно на этом настаивает. То, что он видит во сне, не могло быть *только* порождением его сердца. Он отвергает психологическую и психиатрическую интерпретации его сна, настаивая на *внеположности* картины “золотого века” его личному опыту, т. е. на ее онтологичности. Он, как пушкинский и библейский пророк, глаголет Истину.

Историософия “Сна” останавливается накануне прихода Искупителя, ее ограниченность ветхозаветным временем очевидна. Но в том-то и дело,

что пророк Достоевского несет в своем сердце христианский опыт, его он и возвестил “счастливым людям” “новой земли”. Там, в раю, он пророчествует о кресте (“Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест” 25,117), здесь, на старой земле, - о рае. Рай без креста не возможен. Путь к раю - только через страдание, цена его - голгофская мука Христа. Вне и без креста нет живой связи между “смешным человеком” и “детьми солнца”. Голгофа - их общая судьба. Крест и страдание наполняются онтологическим смыслом. Как это ни парадоксально, но “восполнившаяся” (одно из самых частотных слов в тексте “Сна”) красоте “детей солнца” недоставало страдания. Его-то и принес “смешной человек”.

Скажем еще раз: неразрывна связь между “рамой” и “картиной”, нет одной без другой не только на фабульно-сюжетном уровне, но и онтологическом. Вне этой связи нет смысла целого.

В акте самоубийства героя “Сна” есть одна не встречавшаяся ранее у Достоевского деталь: задурав застрелиться в правый висок, он неожиданно для самого себя наставил револьвер *прямо в сердце*. Напомню, Свидригайлов, Терентьев, Кириллов кончали жизнь выстрелом в правый висок. Несомненно, эта деталь, о которой автор напоминает трижды, - сигнал ее семантической сгущенности.

Сердце в христианской антропологии - средоточие *всей* человеческой жизни. Выстрелом в сердце “смешной человек” уничтожил не только свой разум, но *всего* себя, весь мир. Этот образ в “космосе” романов Достоевского неизменно выступает в связке с образами солнца и Христа. В Новом Завете солнце - символ Христа. Р. Генон утверждает, что взаимодействие солнца и сердца (имеющее значение “центра”), является общим для всех традиционных доктрин как на Западе, так и на Востоке<sup>3</sup>. В самоубийстве герой Достоевского - бунт против своей природы (“сердце”), против мироздания (“солнце”), против Христа (синтез “сердца” и “солнца”). Но бытие, как известно из черновики к “Бесам”, только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Без опыта небытия нет жизни. Первое, что увидел герой после небывалой тьмы - “наше солнце, породившее *нашу* землю” (25, III). Авторский курсив настойчиво отсылает к земной истории, ее единственности, общезначимости. Произошла встреча героя с *целым* вселенной, с Христом.

Только тогда ему открылась картина рая. Не

раньше!

Пророк Пушкина, как и библейский Иов, лишен света Нового Завета. Сдержанная суровость - эмоциональный тон "Пророка" Пушкина, ликующая радость - "Сна" Достоевского. Встреча с Солнцем-Христом произошла, то, ради чего создавались земля и люди, живущие на ней, случилось. Пророк Достоевского принес на "новую землю" благовест об Искуплении и Встрече.

С "новой" же на старую - "живой образ" Истины (25, 118), которую он *видел*. *Не слышал*, а именно *видел!* Во всем этом, как и в идее его проповеди ("Сознание жизни - выше жизни, знание законов счастья - выше счастья" - вот с чем бороться надо! И буду." 25,119) - пафос антипозитивизма с отчетливо ощутимым почвенническим оттенком об ограниченности разума в сравнении с чувством, теории - с жизнью, части - с целым, механицизма - с органицизмом и т. п. Но есть и иной смысл, отсылающий к Боговоплощению, к главному в христианстве - "Слово плоть бысть". Апостолы - в отличие от ветхозаветных пророков - не только слышали обетование Бога о Мессии, но видели Его живой образ, осязали Его. В подтверждение сказанному - подобные слова Достоевского о Христе: "А там (в христианстве - Г. Е.) и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа (выделено мною - Г. Е.), из которого исходит всякое ученье" (XI, 192); чудо явления Христа дано "в живье и в формуле" (XI, 121). Вспоминается и знаменитый вопрос Пилата: "Что есть истина?" - обращенный к живому ее воплощению.

В библейскую картину пророчеств Исаяи Пушкин тоже вносит нечто свое. Серафим коснулся жертвенным горячим углем только уст пророка (Книга пророка Исаяи 6, 7), очистил его грех, предуготовил его к восприятию слова Божия. Пушкинский же пророк вначале *увидел и услышал* мир ("Отверзлись вещие зеницы", "Моих ушей коснулся он, и их наполнил шум и звон"), почувствовал величие Божьего творения. Непосредственное ощущение предваряет Слово Божие и слово человеческое. Картина мира, то есть визуальный ряд, предваряет слово. Речь идет не об иллюстрации словесного ряда, а об *условии* осуществления последнего.

Однако, пушкинский текст - в этом его аспекте - восходит скорее к Книге Иова, а не Боговоплощению Нового Завета. Иов прозрел и уразумел чудные дела Бога только после того, как *увидел* Его величие: "Я слышал о Тебе слухом

уха; теперь же мои глаза т Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле" (Книга Иова, 42; 5-6).

Поэтика "Сна" не сюжетно, а сущностно - иконографична. Богословский смысл иконы, как пишет об этом Л. Успенский<sup>6</sup>, - в Боговоплощении Христа. Е. Трубецкой назвал икону "богословием в красках"<sup>7</sup>. Ветхозаветный же мир всякое изображение - Бога прежде всего - считал языческим, кощунственным. Христианство осватило визуальность. Что отнюдь не означало победу, как в постмодернизме, визуального начала над словесным<sup>8</sup>.

Достоевский не раз с восторгом повторял слова Вл. Соловьева о том, что человечество "знает гораздо более, чем до сих пор успело высказать в своей науке и в своем искусстве" (301, 148). Самому ему принадлежат глубокие слова о том, что самые сильные нравственные идеи те, которые бессознательно живут в душе народа и которые, тем не менее, формируют и определяют его облик. Дело не в ограниченности слова, а в путях и возможностях его восхождения к Логосу. "Живой образ" Истины, запечатленный в сердце "смешного человека", охраняет его слово от лукавого двоения, возносит падшее человеческое слово к Слову Божьему.

"Картина" укрепляет его на пути истины, не позволяет уклониться в сторону. В этом суть слова и дела пророка как Достоевского, так и Пушкина. "И пойду! И пойду!" (25, 119) - ответ "смешного человека" на заключительные строки пушкинского "Пророка":

"Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моею,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей."

<sup>1</sup> Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 51

<sup>2</sup> Тимофеева В. В. (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем. Там же. Т. 2, С. 184.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2, С. 184

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. 1990. Т. 23, С. 36.

<sup>5</sup> Рене Генон. Символы священной науки. М., 1997. С. 439

<sup>6</sup> Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М.; 1989. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие) М., 1995.

<sup>7</sup> Трубецкой Евгений. Умоление в красках. Вопрос о смысле жизни древнерусской религиозной живописи. Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 195-220.

<sup>8</sup> Парамонов Борис. Конец стиля. СПб., М., 1997. С. 6.

## «Всеведущие» авторы и герои (Пушкин, Стендаль, Достоевский)

Размышляя о художественном методе Пушкина, определяя особое место повести «Пиковая дама» в творчестве писателя, П. Дебрецени невольно (а возможно, и преднамеренно) использует терминологию Достоевского и заодно напоминает как высоко тот оценивал это произведение: «Эксперименты Пушкина с изложением от лица всеведущего повествователя не дали полностью удовлетворительного результата и в романе «Дубровский», но принесли плоды год спустя в повести. Триумф отстраненного повествования, «Пиковая дама» является вершиной творчества Пушкина-прозаика; шедевром назвал ее Толстой и «верхом художественного совершенства» - Достоевский»<sup>1</sup>.

«Всеведущий повествователь» - это усеченная цитата-реминисценция из подготовительных материалов к «Преступлению и наказанию», из декларации писателя, отказавшегося от было избранной им формы романа-исповеди: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту...»<sup>2</sup>.

Многочисленные нити, протянувшиеся от повести Пушкина к произведениям Достоевского (особенно к «Преступлению и наказанию») давным-давно в «мелкоскоп» рассмотрены учеными и писателями разных поколений. Естественно, что в примечаниях к «Преступлению и наказанию» с уверенностью констатируется как уже доказанное исследователями и подкрепленное словами писателя: «Многочратно отмечалось, что основная сюжетная коллизия «Пиковой дамы» - поединок полунищего бедняка Германна, наделенного «профилем Наполеона» и «душой Мефистофеля», с доживающей свою жизнь, никому не нужной старухой графиней через три десятилетия вновь ожил у Достоевского в трагическом поединке Раскольникова с другой старухой - ростовщицей. Сам Достоевский указал на эту связь, охарактеризовав пушкинского Германна как «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип, тип из петербургского периода» русской истории...» (7;343; комментарий Г. М. Фридендера).

В основном это так, но все-таки слова о Германне, приведенные ученым, принадлежат не самому Достоевскому, а герою романа «Подросток» Аркадию Долгорукому (и «неподвижная идея» Германна, естественно, там связана с «ротшильдовской» идеей Аркадия). А, с другой стороны, «душа Мефистофеля», «профиль Наполеона» и байронические позы важнейшие составные элементы того, что повествователь обозначает как «пошлое» в «пошлых героях». Ведь это именно Томский, а

отнюдь не автор, «демонизирует» образ Германна: «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства»<sup>3</sup>. Никаких злодейств на совести Германна, разумеется, нет; слова Томского, по сути, клевета, или, следуя очень определенному суждению автора, «не что иное как мазурочная болтовня». Наполеоном выглядит Германн и в глазах Лизаветы Ивановны. Но это искаженный новейшими романами (и новейшей мифологией) взгляд. Литературные вкусы героини согласны с модой, отношение к которой автора явно ироническое.

В литературном образовании Германна по понятным причинам важную роль играла немецкая литература. Свое первое письмо к Лизавете Ивановне он заимствует «слово в слово <...> из немецкого романа», что, впрочем, остается ей неизвестным, так как она «по-немецки не умела» (6, 221). Автор, несравненно более «литературно» образованный (и житейски искушенный), при желании мог бы назвать источник, но счел это излишним: на то он и всеведущий автор-демиург, свободно распоряжающийся своим знанием.

В повести почти ничего не говорится о литературных пристрастиях Германна. Похоже, он мало интересуется как литературой, так и философией и политикой. Не так уж много сообщается и о его прошлом; скупо сказано о немецких корнях - «сын обрусевшего немца оставившего ему маленький капитал» (ни слова о матери и другой родне), которому в детстве внушили, что его состояние не позволяет «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»: этот девиз - первое, что произносит герой - будет повторен и выделен курсивом автором (6; 210, 219). Сохранить верность завету отца, как и надежным «немецким» картам - расчету, умеренности, трудолюбию - герою не удалось. «Немецкая» оболочка оказалась непрочной; внутри бушевали «сильные страсти», все сильнее разгоралось «огненное воображение».

Однако Мефистофель и Наполеон имеют мало отношения к игре страстей в душе героя. Наполеоновский «профиль» не более чем случайное совпадение, но неизбежно приводящее в действие мифологический механизм: на героя падает тень самого знаменитого исторического деятеля XIX века. В неподвижной идее Германна нет места Наполеону в отличие от честолюбивых, гордых и преступных идей Жюльена Сореля и Родиона Раскольникова. В представлении героя так понравившегося Пушкину романа Стендаля Наполеон кумир и великий

ориентир. Теория Родиона Раскольникова органично и эмоционально вбирает в себя наполеоновскую идею. У Германа же от Наполеона лишь профиль - не больше.

У честолюбцев и бунтарей Стендаля и Достоевского немало точек соприкосновения, хотя речь может идти тут главным образом о типологическом родстве: это герои, испытавшие влияние одних и тех же идей, носившихся в европейском воздухе. Иногда, правда, сходство просто поразительно. Приведу всего лишь один пример. Фрагмент из внутреннего монолога Жюльена Сореля: «Значит, у меня нет настоящей твердости, - говорил он себе. Это сомнение мучило его больше всего. - Должно быть, я не из той глины вылеплен, из какой выходят великие люди, раз я боюсь, как бы эти восемь лет, пока я буду добывать себе кусок хлеба, не отняли у меня той чудесной силы, которая побуждает творить необыкновенные дела»<sup>4</sup>. Это удивительно близко к размышлениям Раскольникова, хотя они и гораздо эмоциональнее, резче, чему очень способствует курсив: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, - а стало быть, и все разрешается.. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!» (6, 211)<sup>5</sup>.

В значительной степени, кстати, потому, что Сорель и Раскольников сделаны из другого материала (они жалуются на судьбу, осознавая свою «ординарность», уязвимость, а надо бы было, пожалуй, радоваться), это и отделяет их от заурядных, «пошлых» подражателей «пошлым» литературным героям из числа тех французских и русских современников, которые «глядят в Наполеоны», хохочут по-мефистофельски и принимают байронические позы. Жюльен Сорель и Раскольников не «пошлые герои», а «лица», исключения, сверхгерои, которые со временем станут «вечными типами», породив великое множество литературных и реальных двойников и последователей. Порфирий Петрович, превратившись в «Шиллера», в последней беседе с Раскольниковым обращается к нему с необычным советом: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (6, 352). Хорошо чувствует огромное отличие Жюльена Сореля от толпы светских молодых людей с усиками Матильда де ла Моль. «Лицо» и герой повести Пушкина, о чем превосходно сказал Достоевский, хотя - иначе и быть не могло - он гиперболизировал отличие Германа от «пошлых героев». Достоевский дал устами героя романа «Подросток» формулу, заключенную в символическую «пейзажную» рамку: «считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, чуть ли не самым фантастическим в мире <...> В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип - тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более

укрепиться» (13, 113). А далее рождается инкрустированная полуцитатами из «Медного всадника» «греза» («фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор») - мрачное пророчество о судьбе Петербурга: любовь к «Петра творенью» и «петербургскому периоду» явно отсутствуют.

Субъективное, тенденциозное переосмысление «пушкинского» Германа, преобразившегося в «достоевского», в предтечу Раскольникова, Аркадия Долгорукова и других героев писателя (преимущественно петербургских и «подпольных»), придавленных или раздавленных неподвижными идеями, нисколько не противоречит тому бесспорному факту, что именно Достоевскому принадлежит наиболее глубокое истолкование как фантастической природы, так и вообще «амбивалентной» художественной структуры повести.

Достоевский коснулся «Пиковой дамы» в письме к Ю. Ф. Абаза, рассуждая о фантастическом и реальном в искусстве: «фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» - верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрение, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30, кн. 1; 192)<sup>6</sup>.

Точку зрения Достоевского разделяют многие. Она, в частности, близка позиции В.Шмида, автора одной из самых значительных работ последних лет, посвященных проблемам поэтики «Пиковой дамы». Специфическая терминология дела не меняет. «Герменевтическая привлекательность этой новеллы, - пишет В.Шмид, - кроме прочего, основана на том, что тут сопрягаются две друг друга исключающие мотивировочные системы <...> Ни реалистическая, ни фантастическая мотивировки сами по себе не могут оправдать действие удовлетворительно: после каждой попытки объяснения происходящего с точки зрения лишь одной из двух мотивировок остаются непонятные моменты <...> Даже те интерпретации, которые учитывают как факторы действия и человеческую психику, и сверхъестественные силы, как правило, не согласуются друг с другом, поскольку они по-разному делают спорные события на фантастические и воображаемые»<sup>7</sup>.

Достоевский как раз и возражал решительно против деления событий на фантастические и реальные, считая, что таким образом разрушается художественная ткань повести, предвосхищая тем самым выводы Шмида, полагающего, что «на вопрос, в чем точно состоит тайна, ответа не дает ни анекдот Томского, ни новелла Пушкина <...> новелла заставляет нас колебаться между магическим «за» и реалистическим «против», или, говоря на языке фараона, между правой и левой сторонами, на

которые банкомет Пушкин кладет свои карты перед читателем. Однако сорвать банк автора, т.е. вырвать у новеллы ее окончательный смысл нам, жадным понтерам, вряд ли удастся»<sup>8</sup>. «Понтер» Достоевский в удивительном сращении «реального» и «фантастического» и обнаруживал «верх художественного совершенства». И сам старался в искусстве фантастического придерживаться «правил» Пушкина. Так, привидения, столь реально являющиеся Свидригайлову (дворовый человек Филька «с продраным локтем», Марфа Петровна, «вся разодетая, в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом», этим «хвостом», уходя, она «точно как будто шумит»), с которым он ведет будничные разговоры, бесспорно, восходят к видению Германна (графиня идет, «тихо шаркая туфлями», шаркая ими и удаляется; прозаичен и эпиграф из Лжесведенборга - он вполне мог быть предпослан и рассказам Свидригайлова). Свидригайлов, размышляя над этими фантастическими видениями, высказывает предположение, что привидения не вздор и не «один только несуществующий бред», а «так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало», и развивает мистическую теорию, которую, видимо, в значительной степени разделяет с ним Достоевский (6; 220 -221); во всяком случае здесь очевидны совпадения с суждениями писателя о фантастическом в «Пиковой даме».

Разнообразные отзвуки повести Пушкина в романе «Преступление и наказание» чрезвычайно значительны и характерны. Но, возможно, еще важнее ориентация Достоевского на тип и организацию повествования в «Пиковой даме», предопределившие переход от романа-исповеди к роману, в котором цементирующим началом стало слово всеведущего и всезнающего автора, - слово, вобравшее в себя динамичную, нервную, с бесконечными перебоями, распадающуюся на куски и маленькие фрагменты исповедь Раскольникова, а также разностильные исповеди других героев (Мармеладова, Свидригайлова) и многое другое. Автор «Преступления и наказания» невидим, лишен каких-либо биографических примет, анонимен, но вездесущ и мудр, - не скрывает, хотя и не подчеркивает, своего отношения к героям и поступкам; его позиция и сюжетно-композиционная роль в романе соответствует тому статусу, который высоко оценивал А. Жид в «Пиковой даме»: «прекрасный пример выдающегося поэтического мастерства Пушкина, а также его способности держаться в тени»<sup>9</sup>.

Автор в «Пиковой даме» предоставляет героям немалую свободу, обходясь без мелочной опеки; в то же время он охотно и изобретательно демонстрирует свое всеведение, чаще в очень лаконичной, суггестивной форме, многое утаивая и опуская, чем, кстати, лишь укрепляет свою самодержавную власть, но иногда и детализируя повествование (дом графини). Автор теми или иными приемами направляет внимание читателя, обозначая свое отношение к героям и событиям, и делает это уверенно, остроумно, точно, так что читателю остается лишь согласиться с ним: полемика с авторским мнением ис-

ключена, для других суждений просто нет никакого материала. Стилистика слова автора строга, лаконична, беспристрастна, в авторском повествовании растворены и мнения других героев, с которыми далеко не всегда он солидарен; как верно отмечал В. В. Виноградов в своей классической работе о повести, «повествователь выходит за пределы наивного созерцания своего художественного мира. Он описывает и осмысляет его как историк, исследующий истоки событий и нравов, уравнивающий настоящее с прошлым»<sup>10</sup>.

Автор, действительно, чаще всего находится в «тени», продолжая держать все нити повествования в своих руках, преднамеренно допуская хронологические перебои и вновь возвращаясь к последовательному рассказу, сопоставляя лежащие в разной временной плоскости эпизоды, то с необыкновенной точностью фиксируя время, то отступая от детализированной фиксации. С непрерывными колебаниями временной перспективы идеально сочетается «волнистая, неровная, иронически-прерывистая фактура речи»<sup>11</sup>. Ирония - инструмент активного вмешательства автора в ход рассказа, вмешательства нередко деликатного, прикровенного, глубоко скрытого.

Решительно из «тени» автор выходит во второй главе повести, пожалуй, самой пестрой и хаотичной. Показывает закулисную сторону жизни в доме графини, превратившейся из *la Venus moscovite* в музейный экспонат. Резко характеризуется автором многочисленная челядь графини, разжиревшая и поседевшая в ее передней и девичьей, «наперерыв» обкрадывавшая умирающую старуху - отнюдь не лишние сведения, бросающие свет и на будущую (в «Заключении») судьбу Лизаветы Ивановны. Беспощаден автор и к графине, рисуя без малейшего снисхождения светскую жизнь страшноватой разрушенной куклы, одетой по старинной моде («уродливое и необходимое украшение бальной залы»), но и справедлив: графиня не «чудовище» (как, впрочем, и Германн), «не имела злой души», и ее поведение в некотором роде типично - «скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему» (типичность графини автор подчеркивает и в третьей главе, полемизируя с легендарно-мистическим образом анекдотов и видений; она не исключение и не старая ведьма, а просто умирающий человек, страдающий, «как и все старые люди», бессоницею). Откровенно симпатизирует автор лишь Лизавете Ивановне - «бедной воспитаннице», «пренесчастному созданию», «домашней мученице». Цитирует Данте, считает необходимым заметить, что «Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест» (такова, в частности, Полина, будущая жена Томского), вокруг которых усиленно увивались, пренебрегая бесприданницей, светские молодые люди. Кульминации сочувствие достигает в самом конце пространного отступления (это равно и предел, наивысшая эмоциональная точка авторского слова): «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате (инверсия акцентирует внимание на бедности, - В.

Т.), где стояли ширмы, обклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать и где сальная свеча горела в медном шандале!» (6; 217). Облик Лизаветы Ивановны прелестен и поэтичен. Вот как рисует ее, ожидающую с трепетом и биением сердца «избавителя» равнодушное (даже влюбленное) перо автора: «Она сидела, сложив крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, убранный цветами...» (6; 228). Но так ее видит только автор; в поле зрения Германна лишь фантазии, которые внушает ему «неподвижная идея». В дальнейшем авторские симпатии постепенно ослабевают, подготавливая бесстрастную справку о «счастливой» супружеской жизни героини в «Заключении»: новая Лизавета Ивановна, очевидно, вызывает у него не больше сочувствия, чем состарившаяся графиня. Повествование завершилось на холодной и подспудно ироничной ноте, но не замкнулся круг жизни - все продолжает идти привычной колеей; кажется, кто-то невидимый и всевластный управляет безумной каруселью, дирижирует шутковским хороводом, и этот «кто-то», возможно, принадлежит к тем анонимным вершителям судеб, которые, вопреки желанию умершей графини, приказали ей открыть Германну тайну трех карт.

Во второй главе автор и прямо и косвенно заявляет свою литературную позицию. В чрезвычайно сжатой, со стремительно разворачивающимся сюжетом повести выглядит «роскошью» «литературный» разговор Томского с графиней. Менее всего этот диалог должен показать, как безнадежно отстала графиня от современных литературных веяний. Здесь косвенно отразилось критическое отношение Пушкина к школе неистовой словесности. Пушкин неоднократно резко, иронично (даже с некоторой брезгливостью) отзывался о французских «триллерах» 19 века, с удовлетворением замечая в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», что вся эта «словесность отчаяния» (как назвал ее Гете), «словесность сатаническая» (как говорил Соувей), словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная и пр., - эта словесность, давно уже осужденная высшею критикою, начинает упадать даже и во мнении публики» (7; 277)<sup>12</sup>. В повести не конкретизируется, какие именно «неистовые» романы произвели столь неприятное и путающее впечатление на графиню: это карикатура и пародия на целое литературное направление, а не на какие-то определенные произведения.

Остается неизвестным и какой роман окончательно забракела графиня, велев отослать книгу князю Павлу, но логично предположить, что это могло быть одно из сочинений Ж. Жанена, Э. Сю, П. Мюссе, В. Гюго, О. Бальзака, перечисленных Пушкиным в плане статьи «о новейших романах». Это даже могли быть «Шагриневая кожа» Бальзака и «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго; о последнем Пушкин в заметке «О записках Самсона» писал, как о романе, «исполненном огня и грязи», присовокупляя, что автор «не постыдился <...> искать вдохновенный» в записках Видока (7;

74)<sup>13</sup>. Главным поставщиком в дом графини новейших романов, - литературы, которая «забвение всяких правил стала почитать законною свободой» (7; 276), является Томский. Он относится к ней как к моде, которой необходимо следовать: материал для «болтовни». Прочитанное, собственно, его не трогает; Томский человек легкий и неглубокий, словом, вполне светский (Поль и Полина - светские двойники, здесь даже половые различия кажутся условными); суждения его поверхностны, хотя и остры, афористичны: уже первое мнение князя о Германне «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» -6; 211) просто картежная «болтовня» (подобно «мазурочной»), и доверять ей нельзя. Никаких специфически «немецких» привычек, в том числе и расчетливости Германн не обнаружил. Все сказанное Томским о Германне отражение банальных общих формул и новейших литературных стереотипов; суждения его в повести компрометируются и опровергаются автором. Но Лизавета Ивановна им доверяет, вкладывая страсть и поэзию в стертые формулы, идентифицирует Германна с героями тех романов, что она читает капризной и деспотичной «благотельнице», очевидно, не подвергая их столь огульной критике. Автор гораздо более тут согласен, не боясь отстать от века, с графиней, «литературный» разговор которой с Томским предвдвряет его непосредственные литературные суждения; пародия и карикатура предшествуют профессиональному, жестко сформулированному приговору<sup>14</sup>.

О «литературности» «Пиковой дамы» писали неоднократно. В. Шмид считает, что в повести «авторрефлексивность литературы достигает своего апогея»<sup>15</sup>, и даже полагает, что самые главные драматические события носят имманентно литературный характер (несомненное преувеличение)<sup>16</sup>. П. Дебрецени, уделив много места литературным аллюзиям в «Пиковой даме», отталкиваясь от некоторых острых наблюдений В. В. Виноградова, приходит к выводу, что повесть теснее всего связана с романом Стендаля «Красное и черное». Логичное заключение. Пушкин увидел в романе Стендаля эстетические и стилистические принципы, равно противоположные эстетике сентиментализма (и романтизма) и «неистовых» французских романистов. «Художественное мышление Пушкина - это было мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту», - тонко заметил В.В. Виноградов<sup>17</sup>. Пушкин превосходно почувствовал литературную смелость, яркую индивидуальность стиля Стендаля. В высшей степени показательно и закономерно, что из весьма разнообразной и богатой французской литературы того времени он выделил именно роман Стендаля. Возвращая Е.М. Хитрово 1-й том романа Стендаля и другие книги, Пушкин просит прислать ему второй том и литературную сенсацию - «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго. Стендаль его очаровал: «Я от него в восторге» (10; 272, 655)<sup>18</sup>. Прочитав весь роман, Пушкин немного к нему охладил, но по-прежнему оценивает его высоко: «Красное и черное» хороший роман, несмотря на

фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (10; 274, 656).

Видимо, Пушкин обратил внимание на литературную мистификацию Стендаля, изобретательно открывавшего каждую главу эпиграфами, в подавляющем большинстве принадлежащими ему самому, но приписанных другим авторам. Пушкин подхватит эту литературную игру в «Пиковой даме», значительно изменив ее правила, и главное - гораздо теснее связав эпиграфы и «основной» текст. Правы, видимо, и исследователи, сопоставляющие письма Германа к Лизавете Ивановне и затеянную Жюльеном Сорелем эпистолярную игру с г-жой де Фервак. Правда, Жюльен Сорель ограничился механической перепиской образцов, которые ему подарил наделенный «душой прокурора» русский князь Коразев из своего драгоценного собрания («шесть томов любовных писем»), но автор выразил ясно критическое отношение к эпистолярным образцам любовной корреспонденции. Уже первое письмо, скопированное Жюльеном, быстро погрузило его в сон, что было, с точки зрения автора, спасительной и естественной реакцией, так как оно «представляло собой настоящую проповедь, набитую всякими высокопарными словами о добродетели, - можно было прямо умереть со скуки», нечто «вроде комментариев к апокалипсису»; в том же духе были и добытые героем письма г-жи де Фервак к одному испанцу - «они оказались чуть ли не в точности такой же невообразимой бессмыслицей, как и письма русского вельможи. Полнейшая расплывчатость! В них словно хотели сказать все и в то же время не сказать ровно ничего» (1; 507, 510). Но если в переписке герой Стендаля мог себе позволить ограничиться ролью Башмачкина, время от времени погружавшегося в сон, то в беседах ему все же волей-неволей пришлось импровизировать в напыщенно-декламационном стиле: «Он теперь уже более или менее овладел искусством этой сентиментальной вычурной речи, которая в некоторых салонах считается признаком ума» (1; 503).

Стендаль не только не дистанцируется от критических оценок героя, но и всемерно их поддерживает и укрепляет. Ирония автора отчетливо присутствует в такой характеристике литературных вкусов-предпочтений героини: «Маршалышу особенно пленяли его (точнее русского вельможи, - В. Т.) бесконечно длинные фразы: не то что скачущий слог, на который завел моду Вольтер, этот безнравственнейший человек!» (1; 515). Стендаль явно предпочитает (как и Пушкин) «скачущий слог» Вольтера, который вовсе не был, в его глазах, «безнравственнейшим человеком»; Жюльен Сорель «справедливого, доброго, бесконечного» бога Вольтера противопоставляет богу библейскому, «мелочному, жестокому тирану, исполненному жаждой отмщения...» (1; 612). Саркастически замечает автор, что маршалыша даже не обратила внимания на несоответствия в письмах («этих омерзительных диссертациях») Жюльена, механически следовавшего «русской политике», - «таково уж преимущество этого ходульного стиля» (1; 520).

Сорель потому-то и овладел вниманием маршалыши, что «очень скоро заметил, что для того, чтобы не показаться <...> заурядным, надо более всего остерегаться простых и разумных мыслей» (1; 511). Во всем этом отчетливо чувствуется полемическая позиция Стендаля, указывавшего: «Неисчислимые и широковещательные фразы г. де Шатобриана принудили меня чрезмерно раскрошить стиль «Красного и Черного»<sup>19</sup>.

Пушкину, безусловно, была во многом (хотя далеко не во всем) близка литературная позиция Стендаля, его поэтика, противоположная риторическому напыщенному стилю Шатобриана и вседозволенному безобразию «ненстовых» романистов. Но речь повествователя «Пиковой дамы» в большей степени «разведена» речью героев, чем у Стендаля, где автор вообще гораздо ближе к главному герою. Правда, иногда, происходит слияние или сближение авторского стиля и стиля героев, как, например, в письме Лизаветы Ивановны, своего рода образце «нагой простоты», которое автор счел необходимым дать целиком, без каких-либо купюр. И в то же время он не привел текста ни одного письма Германа, может быть потому, что о стиле героя дает исчерпывающее представление его бурное, безумное обращение к графине, в котором банальность образов странным образом искупается страстностью героя (В. Виноградов полагает, что Германи тут исчерпал почти все свои ораторско-литературные «ресурсы»). Ненавистная Пушкину торжественно-риторическая патетика, срывающаяся в вульгарную брань, удивительным образом оживает, оставаясь одновременно и в высшей степени нелепой, несоответствующей реальной ситуации. Потому автор и воздерживается от иронии, полагая, что речи героя и вся сцена красноречиво говорят о себе; он ограничивается лишь голой фиксацией движений героев, резко завершая главу фразой «Германи увидел, что она умерла» (6; 226). А вот цитируя и пересказывая надгробное слово молодого архиерея, автор не пожелал сдерживать иронию, тем более неотразимую, что она формально отсутствует, скрыта в стиле и контексте рассказываемой истории: «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупие праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине» (6; 231). Ораторские упражнения архиерея, сплошь состоящие из банально-ритуальных словосочетаний, неотъемлемая часть похоронного фарса, последней нотой которого станет холодное «Он» каким-то образом попавшего на траурную процедуру англичанина. Риторическому пустословию архиерея, патетике Германа, «мазурочной болтовне» Томского противостоит сдержанное, ироничное слово автора, лаконизм которого достигает своего апогея в «Заключении», где мир повести рассыпается, и объединенные (в той или иной степени) «тайной» графини герои разбредаются в разных направлениях. Но их судьбы не дают разгадки таинственных событий повести, которую Достоевский (и не он один) считал «верхом художественного совершенства» (24; 308).

А. В. Чичерин заметил, что «Пиковая дама» настолько сжата, что имеет потенциал расширения до романа<sup>20</sup>. Но повесть Пушкина невозможно расширить до романа; существуют непреложные законы жанра, препятствующие этому. «Пиковая дама» больше, чем роман. Здесь Пушкиным были намечены некоторые линии, по которым и пойдет русский роман; можно даже сказать, «Пиковой дамой» предопределено главное направление развития русской прозы. Теснее всего «Пиковая дама» связана - характерологическими и повествовательными принципами - с «Красным и черным» Стендаля и «Преступлением и наказанием» Достоевского. И закономерно, что эти связи попали в поле пристальнейшего внимания исследователей, сокрушающихся, впрочем, по поводу того, что Достоевский ни слова не сказал о Стендале и его романах (и только одна книга упомянута в записных тетрадах - «О любви»), вынужденных поэтому ограничиваться гипотезами и типологическими построениями, а ими, как хорошо известно, можно заниматься бесконечно, не неся при этом почти никакой ответственности. Одно однако бесспорно: Достоевский в «Преступлении и наказании» избирает форму повествования, сложным образом ориентированную на поэтику «Пиковой дамы», которая в свою очередь многими чертами близка к поэтике «Красного и черного». Достоевский мог и не читать Стендаля (в отличие от Пушкина и Льва Толстого), но как художник, он неизбежно соприкоснулся со стендалевским стилем, участь искусству «фантастического» у создателя «Пиковой дамы».

## Примечания

<sup>1</sup> Дебрецени Пол. Блаудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. С.-Петербург, 1995. С. 196.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1973. Т. 7. Стр. 146. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 228. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

<sup>4</sup> Стендаль. Собр. Соч. в 15 т. М., 1959. Т. 1. С. 128. В дальнейшем все ссылки на это издание в тексте.

<sup>5</sup> Жюльен Сорель, конечно, не мог бы так непочтительно, почти фальшиво пересказывать биографию Наполеона.

<sup>6</sup> В подготовительных материалах к «Дневнику писателя» Достоевский высказывался в том же духе: «Реализм есть фигура Германина (хотя на вид, что может быть фантастическое), а не Бальзак. Гранде - фигура, которая ничего не омигает; «Пиковая дама» - вера художественного совершенства» (24; 249, 308). Удивительна удивительная оценка романа Бальзака, переводом которого началась литературная биография Достоевского. К середине 1870-х годов Достоевский, положе, сильно ослепел к одному из кушеров молодости, но сохранила теплую память о Жюльен Санд и по-прежнему восхищался В. Гюго.

<sup>7</sup> Шмид В. «Пиковая дама» А.С. Пушкина (Проблемы поэтики)// Русская литература. 1997. №3. С. 6-7.

<sup>8</sup> Там же. С. 23.

<sup>9</sup> Gide A. Preface a la «Dame de Pique» // Gide A. Oeuvres completes. Bruges, 1936. Vol. 11. P. 142.

<sup>10</sup> Виноградов В.В О языке художественной прозы. М., 1980. С. 206.

<sup>11</sup> Там же. С. 236.

<sup>12</sup> Одновременно Пушкин выступал против цензурных запретов и очень опасной тенденции обнаруживать в произведениях литераторов «неистой школы» преступные замыслы, обращая внимание на то, что многое в современных «литературных чудовищах» не так уж ново: «Приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят; а рассказчики и стихотворцы исстари пользовались этой наклонностью души нашей» (7; 276).

<sup>13</sup> Достоевский считал эту книгу Гюго столь же непревзойденным образцом фантастического в искусстве (и потому-то она, парадоксально заостряет писателя, «самое реальнейшее и самое правдивейшее произведение из всех им написанных»), как и повесть Пушкина.

<sup>14</sup> Разговор Поля и графини любопытно перекликается с литературными суждениями, присутствующими в беллетристических и публицистических произведениях Пушкина; неожиданно возникший вопрос о русском романе, к примеру, заставляет вспомнить мнения героини «Рославлева»: «В прозе имеем мы только «Историю Карамзина»; первые два или три романа появились два или три года назад, между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна за другой значительнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы» (6; 133).

<sup>15</sup> Шмид В. «Пиковая дама» А.С. Пушкина. С. 7.

<sup>16</sup> «В нарративном мире резко ощущающего жанровость Пушкина превращение литературы в жизнь, как правило, губит героев <...> герои «Пиковой дамы» наказаны не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам. Лизавете Ивановне приходится определенное время страдать, потому что она, влюбленная в пошлого уже героя готического романа (почему именно готического? - В.Т.), проявляет плохой литературный вкус. Германн же погибает оттого, что ему не хватает ощущения жанра». - Там же. С. 28.

<sup>17</sup> Виноградов В.В. О языке художественной прозы. С. 238.

<sup>18</sup> Там же Пушкин презрительно отозвался о романе одного из самых плодовитых писателей «неистой школы» Э. Сю: «Плак и Плак» - дрянь. Это нагромождение нелепостей и чепухи не имеющее даже достоинства оригинальности» (10; 274, 655).

<sup>19</sup> Характерно и такое признание Стендаля в письме к Бальзаку: «Я ненавижу закругленный стиль. Работая над «Пармским монастырем», я каждое утро, для отыскания верного тона, прочитывал две-три страницы гражданского кодекса».

<sup>20</sup> Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1965. С. 130.

Е. А. Иванчикова (Москва)

## Пушкин и Достоевский: “Мышление литературными стилями”

Хорошо известны высокие оценки Достоевским Пушкина как “великого народного писателя”, “угадчика и пророка”, “великого и непонятого еще предвозвестителя”; именно Пушкин, разделявший со своим народом свойственную ему “главнейшую способность нашей национальности” — ко “всемирной отзывчивости”<sup>1</sup>, первый, по словам Достоевского, “заговорил самостоятельным и сознательным русским языком”<sup>2</sup>. Известно также, как широко и разнообразно представлены пушкинские образы и пушкинские мысли в творениях самого Достоевского, органически сливаясь с контекстами его произведений. Вместе с тем глубокая творческая связь Достоевского с Пушкиным обнаруживается в самой словесной структуре художественных текстов Достоевского, в субъектной организации повествования — что и будет предметом нашего сообщения.

Для раскрытия этой темы необходимо обратиться к авторитетным исследованиям В.В.Виноградова, посвященным стилю Пушкина и стилю Достоевского. “В языке Пушкина, — писал В.В.Виноградов, — впервые пришли в равновесие основные стихии русской речи <...> Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного варьирования литературных стилей”<sup>3</sup>. Наиболее яркие особенности стиля пушкинской повествовательной прозы, новые открытые Пушкиным приемы художественного изображения (таких приемов Виноградов насчитывает 14) были, по словам Виноградова, “восприняты от Пушкина и по-разному освоены великими русскими прозаиками второй половины XIX века: Гоголем, Лермонтовым, Салтыковым-Щедринным, Достоевским, Тургеневым, Толстым и Чеховым”<sup>4</sup>.

В дальнейшем при кратком освещении названной темы речь будет идти о субъективной организации повествования у Пушкина и Достоевского в произведениях, написанных от первого лица эпического рассказчика (т.е. таких, в которых центром изображения является не личность повествователя, а внешние объекты художественной действительности: лица, факты, события).

В заключительной части статьи о стиле “Пиковой дамы”, сопоставляя стиль этого произведения с пове-

ствовательной манерой других произведений пушкинской прозы, Виноградов заметил: “Стиль “Пиковой дамы” не покрывает собою всех приемов пушкинского повествования. Так, структура субъекта, “образа автора” в “Повестях Белкина”, в “Истории села Горюхина” и даже в “Капитанской дочке” сложнее и качественно многообразнее. Взаимодействие разных авторских ликов существенно изменяет всю систему субъектного изображения”. И далее следует примечательный вывод: “художественное мышление Пушкина — это было мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту”<sup>5</sup>. Это положение убедительно обосновывается Виноградовым в его книге “Стиль Пушкина” в процессе тщательнейшего анализа произведений с рассказчиком (и рассказчицей), составляющих цикл “Повестей Белкина”. Ключом к пониманию пушкинской реформы русской повествовательной прозы является, по определению Виноградова, структура повествующего субъекта. Именно формы организации, приемы построения образа писателя (“образа автора”) в “Повестях Белкина” оказываются центром исследовательского внимания ученого. Образ автора в “Повестях Белкина” складывается из сложных стилистических отношений между “издателем”, автором, его биографом — другом автора — и рассказчиками. Действительность раскрывается в повестях с точки зрения рассказчиков, в аспекте их восприятий и наблюдений. Стиль Белкина является посредствующим звеном между стилями отдельных рассказчиков и стилем “издателя”. В “Повестях Белкина”, пишет В.В.Виноградов, “отразилось четыре социально-бытовых круга русской действительности начала XIX века: 1) поместно-дворянский (“Метель” и “Барышня-крестьянка”); 2) офицерско-дворянский (“Выстрел”); 3) мелко-чиновничий (“Станционный смотритель”); 4) ремесленно-торговый (“Гробовщик”). Каждый из этих кругов характеристически связан с личностью рассказчика или рассказчицы”<sup>6</sup>. Соответственно стиль разных повестей различается как языковыми особенностями — особенностями лексики, синтаксиса, так и бытовым, социально-идеологическим своеобразием, характеризующим личность рассказываю-

щего. Анализ Виноградова показывает, как своеобразно в каждой повести обнаруживается «тройственность» восприятия и изображения — рассказчика, Белкина и издателя. Принцип субъектно-экспрессивной изменчивости, «перевосплащаемости», «обратимости» образа автора, принцип «многоликости» повествовательного субъекта Виноградов признавал одной из основных примет пушкинского повествовательного стиля<sup>7</sup>.

Если Пушкину еще чужды были резкие приемы социально-бытовой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации, то Достоевский с середины 40-х годов уже сознательно ставил перед собой задачу изображения внутреннего мира представителей разных социальных сфер с помощью соответствующих средств языковой характерологии — о чем ярко свидетельствует часто цитируемое высказывание Достоевского в письме к брату от 1-го февраля 1846 г. по поводу «Бедных людей»: «Не понимают, как можно писать таким слогом. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе говорить и не может»<sup>8</sup>. Именно анализом речи Макара Девушкина в качестве образца реалистического изображения определенного социального типа с помощью речевого самораскрытия героя Виноградов сопровождает свою характеристику новых, открытых, в свою очередь, Достоевским стилистических тенденций. Одной из художественных заслуг Достоевского явилась, в этой повести, выработка слога «очеловеченного чиновника»: «Мелкий чиновник впервые у Достоевского говорит так много и с такими тональными выбраниями»<sup>9</sup>.

Ниже в сжатом виде представлен опыт характеристики субъектной организации повествования в произведениях Достоевского с эпическим рассказчиком<sup>1</sup>. Благодаря значительно большему количеству таких произведений у Достоевского по сравнению с их количеством у Пушкина и большему их жанровому и «объемному» разнообразию, оказалась возможной их соответствующая типологизация в плане «мышления литературными стилями».

Наблюдается определенная зависимость между изобразительной направленностью повествовательной формы и жанром произведения. Повествование с эпическим рассказчиком — анонимным или конкретным — охватывает в творчестве Достоевского разные жанры и разные по объему художественные тексты: очерки, фельетоны, рассказы, повести, романы. Различие повествовательных структур текстов, организованных эпическим рассказчиком, наиболее отчетливо обнаруживается при сопоставлении, с одной стороны, произведений малых жанров и, с другой, больших романов.

В произведениях Достоевского, относящихся к малым жанрам, можно выделить несколько типов рассказчиков и обнаружить различия в выполняемых ими в процессе «рассказывания» изобразительных функций, а

также выявить различия в стилевых формах повествования.

а) Анонимный рассказчик осуществляет «служебную», композиционно-информативную функцию: он в кратком предисловии вводит повествование другого — основного — рассказчика, дает его характеристику. Сюда относятся рассказы в стиле газетного очерка — «Честный вор. (Из записок неизвестного)». (1848) и «По-прошайка» (1873).

б) Особая — «экспериментальная» — форма повествования с анонимным рассказчиком (он обнаруживается не местоимением я, а местоимениями мы, наш) представлена в «Петербургской поэме» «Двойник». Рассказ ведется с позиции непосредственного наблюдателя и весь пронизан иронией. «Основной слой повести, — по словам В.В.Виноградова, — образует построенный под непосредственным влиянием гоголевского сказа деловой повествовательный стиль, комического оттенка, живописующий как малейшие движения и эмоции героя, так и детали окружающей обстановки, иногда выливающиеся в форму подробного перечисления»<sup>10</sup>. При этом в процессе рассказывания нередко наблюдается сближение сказового повествования со стилизованной разговорно-чиновничьей речью главного героя, в силу чего «повествовательный сказ обильно уснащается цитатами из голядкинских дум и речей» и «рассказчик как бы сливается с героем и повествует только о тех действиях и событиях, которые прошли через сознание Голядкина»<sup>11</sup>.

в) Анонимный рассказчик-наблюдатель — очевидец и участник описываемых сцен и эпизодов. Он (от я) дает характеристику действующих лиц, передает и комментирует их речи, наблюдает за происходящим вокруг, в свободной раскованной форме высказывает свои суждения, раздает свои личные оценки, обычно ироничные, обращается к читателям. Эта разновидность сказового повествования представлена в рассказах «Ползунков» (1848), «Елка и свадьба. (Из записок неизвестного)». (1848).

г) Повествование ведется от имени конкретного (названного или неназванного) рассказчика, являющегося в то же время одним из персонажей произведения. Все происходящее преломляется через его сознание и восприятие, он не только наблюдает и оценивает, но и действует, он рассказывает не только о других, но и о себе, передает чужие и свои высказывания, делится своими впечатлениями и оценками. Этот тип сказового повествования представлен в двух рассказах-фельетонах с фантастической фабулой, характеризующихся резко сатирической, гротескной окрашенностью — «Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже» (1865) и «Бобок. Записки одного лица» (1878). Те же принципы повествовательного изображения воплощены и в повести «Село Степанчиково и его обитатели. Из запи-

сок неизвестного" (1859), в которой рассказчиком и активным действующим лицом является молодой человек с конкретным именем — Сергей Александрович. Это произведение располагает, естественно, большим, чем в рассказах-фельетонах, повествовательным пространством (вмещающим, например, исторические экскурсы), более разветвленной фабулой, большим числом объектов изображения и оценки. В отличие от названных двух фельетонов, оценочное освещение изображаемого не является столь однозначно отрицательным, обличительный пафос рассказчика сосредоточен на образе одного персонажа — Фомы Опискина.

д) Разнообразие обнаруживаемых в творчестве Достоевского сказовых форм эпического повествования дополняется рассказом "мордаковского летописца", современника и очевидца изображаемых событий, — в повести "Дядюшкин сон. (Из мордаковских летописей)" (1859). Выполняющий функции автора "летописец" организует повествование, движение сцен в нем, дает общие характеристики и оценки своих героев, описывает складывающиеся ситуации, изменяющуюся обстановку и одновременно комментирует поведение, высказывания, а также намерения изображаемых лиц, очень часто обобщая свои комментарии до уровня сентенций (отражающих позицию мордаковского обывателя). Стиль повествования — памфлетный, ярко иронический, разоблачающий.

Речь рассказчика, ее стилиевой формой не только обрисовываются и оцениваются объекты художественной действительности, но и создаются образы самих рассказчиков, их социальные типы. В произведениях Достоевского малых жанров мы обнаруживаем и рассказчика-наблюдателя, сливающегося с описываемым персонажем, и рассказчика-обличителя и моралиста, и рассказчика-насмешника и сатирика, и рассказчика-чиновника, и рассказчика-обывателя, при этом разные лики рассказчика проявляются иногда в одном и том же произведении.

Характерной чертой рассматриваемых произведений является строгая выдержанность их стилиевой формы и цельность облика повествующего субъекта: раз "надев" на себя маску рассказчика, автор остается на протяжении всего данного текста ей верен. Стилиевая позиция автора оказывается в таких произведениях не выраженной.

В отличие от моносубъектной и "одностильной" повествовательной формы, характерной для рассмотренных выше произведений малых жанров, повествование в больших романах Достоевского с эпическим рассказчиком — "Идиот", "Бесы", "Братья Карамазовы" — носит двусубъектный и, соответственно, разностильный

характер. В пределах одного произведения изобразительные функции повествования распределяются между двумя субъектами: рассказчиком с его стилизованной речью и — автором; авторская стилиевая позиция обнаруживается в недрах самого повествования. В разных романах стилистическая дифференциация повествовательных форм носит разный характер и достигает разных художественных результатов.

Используемая Достоевским на протяжении всего его творчества форма повествования от лица эпического рассказчика является одним из принципов художественного изображения в поэтической системе писателя. Разнообразие масок рассказчиков соответствует разнообразию сказовых форм эпического повествования, разнообразию психических и социальных типов самих рассказчиков и, соответственно, разнообразию ракурсов освещения объектов художественной действительности, разнообразию оценочных позиций. Двукость повествующего субъекта в больших романах Достоевского обеспечивает необыкновенную функциональную широту, емкость, разноаспектность, "стереоскопичность" художественного изображения. В целом, обобщая наши наблюдения, правомерно говорить об эволюции повествовательной формы произведений Достоевского с эпическим рассказчиком в сторону ее структурного усложнения и углубления ее содержательной наполненности.

Приведем, в заключение, еще одно примечательное высказывание В.В.Виноградова, в котором значение Достоевского в освоении пушкинских стилистических открытий выделяется особо: "<...> Метод Пушкина лучше всех усвоил и глубже всех развил применительно к буржуазно-литературному языку второй половины XIX века Достоевский"<sup>12</sup>.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- <sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Пушкин (Очерк) // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 26. С. 145.
- <sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Книжность и грамотность. // Достоевский Ф.М. ПСС. Т. 19. С. 10.
- <sup>3</sup> Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. М., 1938. С. 267-268.
- <sup>4</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 582.
- <sup>5</sup> Виноградов В.В. Стиль "Пиковой дамы" // Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 238.
- <sup>6</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 577.
- <sup>7</sup> Там же. С. 582.
- <sup>8</sup> Достоевский Ф.М. ПСС. Т. 28, кн. 1, с. 117.
- <sup>9</sup> Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма // Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 166.
- <sup>10</sup> Там же. С. 107.
- <sup>11</sup> Там же. С. 139.
- <sup>12</sup> Виноградов В.В. Язык Пушкина. М., 1935. С. 443.

Ю. Б. Орлицкий (Москва)

## Пушкинский стих в пушкинской речи Достоевского

Оба величайших русских писателя девятнадцатого века творили в эпоху практически безраздельного господства в национальной литературе рифмованного силлабо-тонического стиха. Поэтому присутствие стиха в той или иной реальной форме речи опознавалось в эту эпоху прежде всего по наличию в ней именно этих двух признаков стихотворности - рифмы и слогового метра - строго говоря не являющихся обязательными с типологической точки зрения, но безусловно маркирующими речь как стиховую в конкретный исторический период.

Именно поэтому мы попытаемся выяснить, можно ли говорить о каком-то особом влиянии пушкинского стиха на ритмический строй знаменитой речи Достоевского, используя для этого анализ прозаического произведения с точки зрения присутствия в нем силлабо-тонических (метрических) фрагментов, трактуемых нами как знаки или следы стиховой (конкретно - пушкинской) речи.

Разумеется, представляется очень соблазнительным предположить, что названное влияние должно проявляться, во-первых, в значительно большей насыщенности пушкинской речи метрическими фрагментами по сравнению с другими произведениями писателя, не связанными непосредственно с пушкинской темой и темой поэзии вообще, а во-вторых - в приближенности метрического репертуара этих фрагментов к соответствующим показателям пушкинской поэзии.

Для решения поставленной задачи мы использовали методику оценки суммарной метричности прозаического текста, ранее примененную нами к пушкинскому эпистолярному и прозе Пастернака.

В основу методики положены соответствующие методы: применявшиеся ранее Холшевниковым, Гаспаровым и Красноперовой, однако с некоторыми необходимыми коррективами, вызванными расширением задачи. Дело в том, что классики нашего стиховедения ставили своей целью вычленение в прозаическом целом фрагментов, не противоречащих трактовке как факты одного из силлабо-тонических размеров, мы же хотели увидеть все разнообразие традиционной метрики, которое можно «вычитать» в массиве прозы.

Для этого текст последовательно читался, начиная с каждого нового слова, и сопоставлялся с моделью

не только ямбической строки определенной стопности, но и четырех других типов традиционного чередования слогов. В результате в тексте последовательно выделялись фрагменты, слоговая конструкция которых не противоречит их интерпретации в качестве аналогов стихотворных строк одного из пяти традиционных силлабо-тонических метров, или, говоря проще, которые могут быть прочитаны как условные стихотворные строки (или - значительно реже - непрерывные метрические цепи, превосходящие по длине реальные строки - например, семи- и более стопные). Минимальный размер фрагмента, учитываемого как строчный аналог, - три условные стопы трехсложника или четыре - двухсложника.

Вслед за Красноперовой мы учитывали не только условные строки, начала и/или концы которых совпадают с границами фраз или предложений, но и отсекающие отрезки текста от двух и более фраз, т.е. образующие условную строку с переносом. Такие строки значительно меньше похожи на «настоящие», однако инерцию метра они поддерживают столь же безусловно - а мы ведь и говорим о метре «внутреннем», не прочитываемом без специальной процедуры.

После этого количество слогов, образующих условные строки, делилось на общее количество слогов в тексте (подсчитанное приблизительно), и получившееся частное представлялось как условная мера метричности конкретного текста или отрывка.

При этом мы ни в коей мере не предлагаем считать такие метрические вкрапления собственно стихотворными, в той или иной мере способными деформировать общий прозаический строй речи (по крайней мере, в интересующий нас период времени). Нам просто кажется, что большая или меньшая степень присутствия метра в прозаическом тексте не может быть абсолютно случайной и позволяет уловить определенные закономерности ритмической организации прозаических текстов, особенно при их сопоставлении друг с другом.

Полученные результаты, на первый взгляд, оказались не очень интересными. Условная метричность речи составила 0,20, в то время как соответствующий показатель двух отрывков из «Братьев Карамазовых» - начального повествовательного фрагмента 11-й главы и речи Алеши у Илюшина камня (своего рода жанрового

аналога разбираемого текста) оказался значительно выше - соответственно: 0,24 и 0,29. Правда, четыре основных черновых наброска пушкинской речи, опубликованные в академическом собрании сочинений Достоевского, дали суммарный показатель метричности 0,24, что позволяет об определенной динамике «изгнания» стихоподобных фрагментов из прозаического текста по мере его доработки.

При этом до окончательного текста «не дошли» такие яркие метрические фрагменты, как например открывающая первый набросок ямбическая цепочка из десяти условных стоп: «Если б умер кто, на Куликовом поле, было бы приятно» или следующий за ней аналог строки четырехстопного ямба с характерным для стиха усечением гласной в союзе: «Мстислав, князь Курбский иль Ермак». Приведем еще несколько примеров метрических фрагментов, по тем или иным причинам не вошедших в основную редакцию и составивших те самых 0,4 разницы метричности: «О, эту мысль сознает и народ»; «О, он тоскует, что под ним нет почвы»; «это и есть назначение русское»; «дать исход европейской тоске.»; «Вот какую надежду оставил нам Пушкин.»; «Небось, небось - не пропустил же Пушкин этой / черты.» (знаком «/» обозначается граница условной строки, если вслед за ней или перед ней указывается фрагмент строки или целая строка, предшествующая или последующая за выделенной; в скобки берется неметрический фрагмент, необходимый для понимания приводимого отрывка; знаком «//» обозначается граница двух метрических фрагментов, написанных разными размерами); «И это очевидно, не дурак же / он был совсем, не мальчик пятилетний. / Он разумел ...» и т.д. Как видим, многие из «опущенных строк» отличает особая, стихоподобная поэтичность - может быть, именно поэтому Достоевский от них и отказался?

Интересно также сопоставить метрические фрагменты черновики с заменившими их в окончательной редакции нейтральными. Так, в наброске написано: «Но ведь несчастен и Онегин? /Позвольте, тут другой вопрос» (две подряд условные строки «пушкинского» (именно «онегинского») четырехстопного ямба); а в окончательной тексте - «Скажут: да ведь несчастен же и Онегин; одного спасла, а другого погубила. Позвольте, тут другой вопрос, и даже, может быть, самый важный в поэме». Тут на смену отчетливо стихоподобному двустишию приходит пространный фрагмент, оказавшись внутри которого вторая условная строка, сохранив свой метр, тем не менее, прочитывается «в метре» со значительно большими усилиями.

Точно так же на смену черновой характеристике нового положения Татьяны, выполненной амфибрахией (ее не «успел развратить модный свет и тщеславие») приходит метрически нейтральная: «кто сказал, что светская, придворная жизнь тлетворно коснулась ее души».

Характерен еще один пример, на котором отчетливо видно, как Достоевский избавляется от инерции тютчевского хорей. В двух набросках встречаем условные хорейские двустишия («Царь небесный в рабском виде. / И Христос родился в яслях. / Это - не мечта...» и «И Христос родился в яслях. / может, и у нас родится (Новое Слово)», а в окончательном тексте неметрическое: «Почему же нам не вместишь последнего слова его? Да и сам он не в яслях ли родился?»

Это не означает, что в итоговом тексте стихоподобных фрагментов не осталось вовсе: некоторые перекочевали в окончательный текст в оригинальном виде: другие подверглись изменениям, но сохранили метр, наконец, но смену опущенным фрагментам пришли новые. Вот только несколько примеров (всего в тексте нами выделено 232 условные строки): «у нас, в нашей Русской земле поселившийся», «как и теперь: в наше время служили и служат», « по мере принадлежности к тому / или другому из четырнадцати классов», «Нет, это гениальная поэма / не подражание», « И Пушкин не мог упустить такой крупной реальной черты в биографии .», «О, я ни слова не скажу», «гордится ею, счастлив ею и покоен», «Пушкин явился великим народным писателем, / как до него никогда и никто», наконец, «Но Бог судил иначе. Пушкин умер.»

Приведенные примеры убедительно демонстрируют, что и второй ожидаемый результат - преобладание пушкинских размеров, прежде всего - ямбов - не оправдался: перед нами - весь спектр силлабо-тонических метров, все их разнообразие.

Аналогичную картину мы обнаруживаем и в случайных метрах фрагментов из романа Достоевского, как уже говорилось, метричных значительно более, чем пушкинская речь. При этом и здесь мы находим случайные условные строки, выглядящие вполне стихоподобно («Может быть, мы станем даже злыми», «все равно не забывайте никогда», «Да что я говорю про них обоих», «то спасен человек на всю жизнь»; аналог трех подряд строк пятистопного хорей из начала 11-й главы: «и на ней полулежал, в халате / и бумажном колпаке, Макаров, / видимо бездомный и ослабший...»

Не менее выразительные метрические фрагменты встречаем и в черновых материалах Достоевского, связанных с поэзией и поэтами. Например: в заметках к «Дневнику писателя» за декабрь 1877 года: «Некрасов: он почти любил свое страдание»; «Правда выше Некрасова, выше тех целей, которым служил он»; «В чем же главный вопрос, говоря о Некрасове?»; «Мы знаем, что значит эклога, хотя бы и слезная» и т.д. Почти все эти формулировки из окончательного текста исчезли, но в творческом процессе прозаика, рассуждающего о поэзии, они присутствовали.

Тут можно привести как минимум две интересные параллели, о которых мы уже писали: Некрасов,

работая над «Русскими женщинами», вводил метрические отрывки уже в первые свои прозаические записки-конспекты, а Пушкин, скорее всего неумышленно, метризует в «Борисе Годунове» не только значительные фрагменты прозаической части основного текста, принадлежащего персонажам, но и собственные ремарки, имена персонажей, экспозиции, зачастую образующие вместе с основным текстом пьесы протяженные непрерывные ямбические цепи.

Таким образом, можно говорить, что более или менее метризованная проза может появляться в творческом процессе прозаика или поэта на разных его этапах и бесконтрольно проникать в разные точки текста, в том числе - в сугубо вспомогательные.

Наконец, еще одна интересная параллель. Мы попробовали рассчитать по описанной методике метричность еще двух современных пушкинской речи юбилейных текстов, принадлежащих авторам, искусственным в поэзии в значительно большей степени, чем Достоевский: речь Тургенева по поводу открытия памятника Пушкина, прочитанная на следующий день, 7 июня, и

застольное слово о Пушкине Островского. Оказывается, что их метричность заметно меньше, чем у речи Достоевского и его прозы: у Тургенева - 0,11, у Островского - 0,12. Таким образом, оказывается, что меньшая по сравнению с черновыми и материалами и художественной прозой метричность пушкинской речи Достоевского в то же время вдвое превосходит этот же показатель ораторской прозы других современных писателей.

Это позволяет усомниться в неоднократно прокламированной, в том числе и серьезными исследователями, точке зрения на прозу Достоевского как на ритмическое единство, во всем противостоящее стиху. Очевидно, этот вопрос требует дополнительного тщательного изучения. И ключом к нему может, очевидно, послужить и пушкинская поэзия (наряду с некрасовской, тютчевской и фетовской), описание которой безусловно провоцировало Достоевского на разработку собственной ритмической системы, вполне, как выясняется, сопрягаемой со стихотворной.

В. А. Твардовская (Москва)

## Речь Достоевского о Пушкине в идейной борьбе накануне 1 марта 1881г.

(Возвращение к теме)

О выступлении Достоевского на открытии памятника А.С.Пушкину в Москве 8 июня 1880г. уже создана обширная литература, и все же прав зарубежный автор большой и серьезной монографии о пушкинском празднике, утверждая, что Достоевский "оставил своим идейным оппонентам и историкам размышлять о том, что означала его речь, и почему она произвела такое ошеломляющее впечатление на тех, кто ее слышал"<sup>1</sup>.

Я как историк и хотела бы поделиться некоторыми размышлениями на эту тему, не претендуя ни на полноту анализа Речи, ни на окончательные ответы.

Понять восприятие современниками выступления Достоевского и последующих комментариев к нему в "Дневнике писателя" помогает сама обстановка, в которой происходило открытие памятника поэту. Россия находилась в состоянии острого общенационального кризиса. Четыре месяца прошло со дня взрыва в Зимнем Дворце, а народовольческие издания обещали непримиримую борьбу до тех пор, пока власть не пойдет на созыв Учредительного собрания. Оживилась либеральная оппозиция, все более решительно настаивая на необходимости уступок общественным требованиям. В апреле в либеральных кругах уже циркулировали слухи о готовящемся М.Т. Лорис-Меликовым проекте изменений в государственном управлении — привлечении к нему общественных представителей. Непокойно было в деревне: слухи о переделе земли продолжали распространяться, несмотря на их официальное опровержение. В мае в печати появились сообщения о начавшемся в Поволжье голоде.

Казалось, социальные и политические противоречия достигли "окончательной точки", за которой должна была последовать та или иная развязка. Одни ждали ее "снизу", вслед за народовольцами предвещая бунты голодного крестьянства. Другие — "сверху", в предчувствии реформ, уповая на Лорис-Меликова.

В таких-то условиях Достоевский объявил "русское решение" проклятого вопроса — "по народной вере и правде", как подсказанное Пушкиным. Правду следовало искать не во внешних переменных, а внутри себя, идти к лучшим порядкам путем самосовершенствования, руководствуясь учением Христа. "Смирись, гордый человек, а прежде всего сломи свою гордость. Смирись,

праздный человек, и прежде всего потрудись на народной ниве." (26, 139). Призыв великого писателя эхом разнесся по всей стране, откликнувшись в прессе разных направлений, в том числе и подпольной.

В литературе нет единого мнения о том, к кому был обращен этот клич, ставший едва ли не центральным пунктом в развернувшейся вокруг Речи полемики. Д.Д.Благой полагал, что Достоевский "разумел под своим "русским скитальцем" деятелей освободительного движения, начиная с декабристов и кончая революционерами 70-х гг." Зарубежный исследователь это мнение оспаривает, убежденный, что Алеко — портрет русского интеллигента, его обобщенный тип, а в Речи поставлен "диагноз болезни несчастного русского интеллигента". Н.Ф. Буданова считает, что писатель "относит к "скитальцам" не только "лишних людей", но также и революционеров-социалистов". Но ведь "лишние люди" — это не вся либерально-демократическая интеллигенция: была еще и та, что не скиталась, а работала на "родной ниве". Ставя вопрос: "кого призываю смириться?" И.Л. Волгин называет формулу Достоевского "обююдоострой", направленной и против революционеров, и против самодержавного государства, которое для писателя было таким же "гордым"<sup>2</sup>. Заметим однако, что никто из современников не понял призыва Достоевского в указанном смысле.

Приметы "скитальца" — "гордого человека" в Речи достаточно конкретны. Его идеал ("всемирное счастье"), его максимализм ("дешевле не примирится"), казалось бы, убеждают, что Достоевский имеет ввиду революционеров, с их готовностью к кровопролитию и баррикадам. Российские либералы не были приверженцами социализма и отвергали насильственные перевороты. Однако схватку народовольцев с самодержавием лишь условно можно назвать "единоборством". Развернуть борьбу в таком масштабе, что она, по выражению Г.В. Плеханова, остановила на себе "зрачок мира", революционеры не смогли бы без определенной поддержки общества.

Именно либералы давали немалые средства на устройство динамитных мастерских и типографий, хранили и распространяли народовольческую литературу, укрывали террористов. Революционеры являлись лишь

наиболее крайней, лево-радикальной частью либерально-демократической интеллигенции, в целом оппозиционной режиму. Именно из нее и пополнялись ряды борцов.

В этом смысле адрес обращения Достоевского был одновременно и узким и широким. Направляя свой призыв в первую очередь тем, чья гордость так резко обозначилась в поставленных целях ("освободить народ", "снять с него подаляющий его гнет", воплотить в жизнь его требования земли и воли)<sup>3</sup>, писатель имел в виду и тех, кто, не участвуя непосредственно в революционном движении, сочувствовал ему, поддерживал его, связывая с ним надежды на общественные перемены. Судя по речи, по заметкам к ней в рабочих тетрадях, Достоевский призывал тех, кто самонадеянно хотел решать судьбы народа, обуздать своеволие, идти к своему идеалу многотрудным путем нравственного самосовершенствования. Писатель показывал, что общественные преобразования являются вторичными, производными от преобразований духовных, нравственных.

Призыв Достоевского не был понят современниками адекватно авторскому замыслу. Многие восприняли его как приглашение к покорности и послушанию. В нашей литературе именно так он и трактовался долгие годы. Пересматривая эту трактовку, И. Волгин предложил задуматься над смыслом понятия "гордый" во времена Достоевского. В доказательство того, что он был сугубо "отрицательным", приводились синонимы из словаря В.И. Даля: надменный, спесивый, хвастливый, высокомерный, кичливый, зазнавшийся, тот, кто ставит себя выше всех. По мнению И. Волгина, в современном смысле, как достоинство, самоуважение, слово "гордость" стало употребляться лишь в XX в. "Водрузив на место «надменного, кичливого, высокомерного» и т.п. Алеко некоего абстрактного, (но при этом исполненного чувства собственного достоинства), "гордого человека", мы совершаем невольную, но отнюдь не безопасную подмену. Ибо сами становимся жертвами этой удивительной аберрации<sup>4</sup>.

Но такую же "подмену" могли совершать и невольно совершали современники Достоевского, имея в виду многозначность слова "гордость" и в XX в. Вряд ли можно согласиться, что "достоинство, самоуважение" стали его синонимами лишь в XX в. В русской литературе, в поэзии Пушкина, которая в мае — июне 1880 г. была у всех "на слуху", оно употреблялось преимущественно в этом, привычном и для нас смысле. ("Во глубине сибирских руд / Храните гордое терпенье", "Непреклонность и терпенье гордой юности моей" и т.д.) Татьяна Ларина, признанная Достоевским истинно русским типом, апеллируя к лучшим качествам Онегина, называет "гордость и прямую честь". И, конечно, не о кичливости и хвастливости идет речь в "Объяснении" А.С. Пушкина по поводу стихотворения

"Полководец": "Я не мог подумать, чтобы тут можно было увидеть намерение оскорбить чувство народной гордости..."<sup>5</sup>

Гордым — обладающим обостренным чувством достоинства — современники и потомки считали Пушкина. В стихах, ему посвященных, неизменно упоминается гордость поэта. "Речь высокая, сила гордая" (И. Кольцов), "поникнув гордой головой" (М. Лермонтов.) И если у Ф. Тютчева поэт опочил, осененный "гордостью народной", то в дни пушкинского праздника шла речь о "гордости Пушкина громадными духовными силами народа."<sup>6</sup>

У Пушкина терпение (синоним смирения по В. Далю) в гармонии и согласии существует с гордостью. В поэзии Пушкина терпение может быть гордым и сочетаться с непреклонностью, как необходимое дополнение. ("Предчувствие"). У Достоевского эти понятия противопоставлены и воспринимаются как антитезы: чтобы прийти к смирению, надо "сломить гордость". Но многозначность этого слова, и его привычное звучание в пушкинской поэзии мешало постижению того смысла, который вкладывал в свой призыв Достоевский. В откликах на Речь порой высказывается его прямое непонимание. "При чем тут гордость?" "Чем гордиться, перед кем смириться?" — подобные вопросы задавал не только один из главных оппонентов Достоевского — А.Д. Градовский.<sup>7</sup> Г.К. Градовский, по сути опровергал писателя, имея в виду не его, а собственные представления о гордости, не соглашаясь, что в ней — родовой признак "скитальцев"<sup>8</sup>.

"Листок "Народной воли", доказывая беспочвенность веры в обещания Лорис-Меликова, порицал "проповедников смирения". "Не смирение нужно, нужен протест, отпор."<sup>9</sup>

Призывая постигать "смирненную правду" народа, Достоевский противопоставлял "отрицательному" типу "скитальца" ряд "положительно прекрасных русских типов", которые Пушкин "как будто изваял" "в их бесспорно величавой и смиренной красоте" (26, 143 — 144) — Татьяна, инок-летописец из "Бориса Годунова", комендант Белогорской крепости.

В свое время Достоевский порицал Тургенева за одностороннее изображение народа в романе "Новь", как спящего "непробудным сном". Но русские народные типы отобраны писателем в Речи и комментариях к ней по-своему односторонне и тенденциозно.

Достоевский так и не упомянул о пушкинском Пугачеве, который у всех был в памяти и о котором шла речь в некоторых статьях тех дней, посвященных поэту. Отмечалось, что Пугачев воплотил в себе много русского: отчаянную удачу, способность помнить добро.<sup>10</sup>

Пугачев Пушкина воплощает в себе черты русского характера, названные таковыми самим Достоевским: "способность дойти до края", забвение всякой мер-

ки, потребность отрицания. Понять русский народ, его историю, имея ввиду только типы "смирненной красоты", невозможно.

Народ у Пушкина многолик, образ его в пушкинской поэзии лишен той иконописности, которая, будучи не свойственна творчеству Достоевского в целом, оказалась в Речи.

Пушкин, по признанию самого Достоевского, глубоко проникший в характер русского народа, родственно с ним соединившийся (26, 144), многое понял в самой природе народного терпения и смирения. Об этом, в частности, свидетельствует его рассказ о помещике, задумавшем в филантропических видах "приучить своих крестьян к нужде, терпению и труду." "Судьба не позволила ему исполнить его предначертания. Он был убит своими крестьянами во время пожара."<sup>11</sup>

Рассказ этот, как и многое другое в публицистике Пушкина, оставался в ту пору неопубликованным по цензурным соображениям. Но сам дух пушкинской поэзии, с ее вольнолюбивыми мотивами, многим, вслед за К.Н.Леонтьевым, мешал представить поэта проповедующим смирение.

Достоевский имел основания взять в союзники Пушкина: поэт был противником революционного насилия, он отвергал "бессмысленный и беспощадный бунт" крестьян, равно как и бунт дворян. Отдавая должное благородству помыслов декабристов, он считал их действия столь же бессмысленными, непригодными для истинных преобразований. "Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества."<sup>12</sup> Но "улучшения нравов" поэт ждал не только от религии, фанатиком которой он был: он верил в просвещение, сеять которое "неутомимою рукой" считал обязанностью самодержца во имя великого предназначения страны. Пушкин был далек от того, чтобы полагаться только на "улучшение нравов", он ждал "славы и добра" от социальных и политических реформ, отнюдь не относя их к чисто внешним, механическим изменениям. Не воспринимал он и европеизм как помеху развитию России. Демократический журнал имел все основания утверждать, что, по мысли Пушкина, "русскому обществу давно пора занять свое место среди западных народов."<sup>13</sup> Поэт выражал уверенность в том, что "будущий историк вряд ли поставит нас вне Евро-

пы." Приверженность русским началам гармонически соединялась у Пушкина со стремлением к общечеловеческой цивилизации, от которой Россия не должна уступать.

В опоре на Пушкина — сила и слабость позиции Достоевского. Решив высказаться в "крайнем духе" своих убеждений (30, 156), он не избежал в Речи "крайностей" и односторонних суждений, столь чуждых гармоническому миру Пушкина, его, по выражению В.Г.Белинского, "художественной многосторонности". Но именно Пушкин явился в Речи главным и неотразимым доказательством великого будущего России, ее всемирного удела. Всечеловечность гения Пушкина, его всемирную отзывчивость, убедительно раскрытую Достоевским, органическую связь с народом, выразителем национального самосознания которого явился поэт, никто не оспаривал. Идеиные оппоненты Достоевского не могли не согласиться, что народ, взрастивший такого поэта, имеет великую судьбу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Левитт Ч. Маркус. Литература и политика Пушкинский праздник 1880 года. 1994. С.137

<sup>2</sup> Благодный Д.Д. Достоевский и Пушкин. Его же Душа в заветной лире... М. 1979. С. 588-589; Левитт Ч.М. Указ соч с 155. Бударова Н.Ф. Достоевский и Тургенев. Творческий диалог. Л. 1987. С. 174; Волгин И.А. Последний год Достоевского. М. 1986. С. 258, 262.

<sup>3</sup> Литература партии "Народная воля" М., 1930 С. 50-51

<sup>4</sup> Волгин И.А. Указ соч. С. 259

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-ти томах Т. 6 М., 1981 С. 299.

<sup>6</sup> О.П. Пушкинский юбилей и речь г. Достоевского. Дело. 1880 №7. С. 156.

<sup>7</sup> Градовский А.Д. Мечты и действительность Голос. 1880. 25 июня. №174.

<sup>8</sup> Грель (Градовский К.Г.) Журналистика Молва. 1880. 28 июня. №176.

<sup>9</sup> Литература партии "Народная воля" С.76

<sup>10</sup> Острогорский В. Памяти Пушкина. Молва, 1880, 1 мая. №13.

<sup>11</sup> Пушкин А.С. Путешествие из Москвы в Петербург. Его же. Соч. Т.6. С. 205.

<sup>12</sup> Там же. С. 196.

<sup>13</sup> Дело, №7. С.156

Ссылки на Ф.М.Достоевского даются в тексте с указанием тома и стр. по изд.: Полн. собр. соч. Ф.М.Достоевского в 30-ти томах.

Г. Е. Потапова (Санкт-Петербург)

## Об истоках идеи «всемирной отзывчивости» в пушкинской речи Достоевского

Спешу предупредить, что в настоящем докладе речь пойдет о весьма отдаленных идейных предшественниках Достоевского и что сам автор пушкинской речи едва ли отдавал себе отчет в тех узах интеллектуальной наследственности, которыми он был с ними связан. Иногда случается так, что истоки некоторых идей, скрытые от самих авторов, бросают на их концепции свет несколько неожиданный. В этом нам и предстоит убедиться в дальнейшем.

Томас Манн, говоря в одной из своих статей о «сублимированном национализме» Ф.Шиллера, писал о разительном сходстве идей немецкого поэта с идеями, высказанными в пушкинской речи Достоевского. «...Всечеловеческое представительство выше ограниченного формальными рамками национального сознания, и вся сложность заключается в том, чтобы возвестить своему народу именно это его предназначение; сказать ему, что он призван вселенским духом выиграть великую тяжбу эпохи, что его день в истории явится жатвой всего посеянного от века <...>. Все это и еще многое другое сказано в отрывке «Немецкое величие», - стихотворении, которое осталось незавершенным и которое сильно напоминает речь Достоевского о Пушкине <...>, где русскому народу - почти в тех же выражениях, а то и дословно - отводится такая же миссия. <...> И я почти уверен, что идея о призвании русской нации к всечеловеческому представительству - та идея, которая помогла ему, в его речи о Пушкине, подняться выше спора между славянофильством и западничеством, - тоже своего рода «заимствование», что она немецкого происхождения и принадлежит Шиллеру»<sup>1</sup>.

На первый взгляд может показаться, что

отмеченное Т.Манном сходство носит чисто типологический, а не генетический характер. Действительно, было бы странно, если бы Достоевский, помня о том, что писал немецкий поэт о предназначении немецкого народа, взял бы и перенес эти идеи на русскую почву, объявив «всемирную отзывчивость» исключительно русским свойством. К тому же идея «всемирной отзывчивости» Пушкина как национальной русской черты, казалось бы, имеет очевидным образом русские истоки - в этой части своей речи Достоевский развивает некоторые положения статьи Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846).

Но картина существенно усложнится, если вспомнить еще одного русского критика, имя которого (насколько мне известно) еще не упоминалось в связи с концепцией «всемирной отзывчивости» Пушкина. Я имею в виду С.П.Шевырева, который еще в 1841 г., в рецензии на девятый, десятый и одиннадцатый тома посмертного собрания сочинений Пушкина, достаточно отчетливо сформулировал эту мысль. Говоря о «шекспиризме» Пушкина, критик замечает: «Чудное сочувствие Пушкин имел со всеми гениями поэзии всемирной - и так легко было ему усвоивать себе и претворять в чистое бытие русское их изящные свойства! Это в Пушкине черта национальная: как же было ему не отражать в себе характера своего народа?»<sup>2</sup>

Знал ли эту статью Достоевский? Трудно сказать. Зато он, по всей вероятности, был знаком с рецензией Шевырева на «Петербургский сборник», изданный Н.А.Некрасовым в 1846 г. Эта статья едва ли могла ускользнуть от внимания Достоевского уже потому, что там содержал-

• ся благоприятный отзыв о романе «Бедные люди». Но для нас в данный момент важнее то, что пишет Шевырев в той же рецензии по поводу помещенной в «Петербургском сборнике» статьи А. В. Никитенко «О характере народности в древнем и новейшем искусстве». Позволю себе пространную цитату из рассуждений Шевырева о том, как формировалась в мировой поэзии идея «народности всеобщей»: «... Англия сознанием своей народности, хотя и гордым, много полезна была сознанию народному, особенно в литературе, других племен. Германия последовала за нею. Шекспир, объясненный и вновь открытый немцами, содействовал к признанию народных начал повсюду в жизни и в поэзии. Так английская народность, признанная немцами, открыла источник для народности всеобщей. За немцами следуем мы. Какое наше место в отношении к сознанию народности? По моему мнению, оно так определяется. - Англичане крепко сознают свою народность - и в этом сознании ее заключается им уже возможность сознать и другие. <...> Немцы сознают народность, но отвлеченно, в других народах, а никак не могли и не могут достигнуть сознания своей собственной народности в жизни. Вот почему они, вообще говоря, так легко отрекаются от своей народности в пользу всякой чужой, которую они (надобно отдать им честь) глубоко уважают. Это народ паразитного свойства, если можно так выразиться. <...> Наше дело иное, и английское и немецкое, а вместе с тем и не английское и не немецкое. Народ наш крепко и цельно сознает свою народность, так же крепко, как каждый англичанин сознает лично свою в самом себе; но нельзя того же сказать о каждом русском. Русские единицы не так крепки в сознании народности, как английские; даже напротив. Они легко отрекаются от народности, но все-таки не так, как немцы. В существе своем, бессознательно, они все остаются русскими <...> но в разумном сознании своем они легко изменяются - и в образе мыслей мы нигде не найдем такого всемирного разнообразия народных оттенков, как между своими. Это к добру. Вот почему мы нация всемирная, народ всенародный, язык многоязычный. Наша народность не обидна ничьей - и уживается со всеми <...>»<sup>3</sup>.

Сформулировав свое понимание национального характера русских как наиболее пригодного

для возникновения «народности всеобщей», Шевырев обращается к вопросу о том, как проявилась эта особенность русских в области литературы - и тут же называет имя Пушкина: «... В науке и в литературе, где действие мысли возвышается по мере того, как возводится она до полного сознания, тогда мы достигнем всемирности, которой теперь жаждем и сознательно и бессознательно, когда сознаем свою собственную народность. Лучшее доказательство тому Пушкин. Первый он, в поэзии, сознал вполне народное и, первый, он открыл нам дверь ко всемирному искусству. «Борис Годунов» и другие его народные произведения привели его к возможности написать «Моцарта и Салиери», «Каменного гостя», «Импровизатора», подражания Данту и другие, в которых зачиналось его новое поприще»<sup>4</sup>.

Параллели с пушкинской речью Достоевского тут достаточно очевидны - как и с предваряющей эту речь оценкой роли Пушкина в «Дневнике писателя» за 1877 г.: «В Пушкине две главные мысли - и обе заключают в себе прообраз всего будущего назначения и всей будущей цели России <...>. Первая мысль - всемирность России, ее отзывчивость и действительное, бесспорное и глубочайшее родство ее гения с гениями всех времен и народов мира. <...> Другая мысль Пушкина - это поворот его к народу и упование единственно на силу его <...>»<sup>5</sup>.

Можно предположить, что влияние Шевырева на пушкинскую речь Достоевского оказалось не менее значительным, чем влияние Гоголя. Но чрезвычайно любопытно здесь одно обстоятельство, о котором едва ли помнил Достоевский.

В середине 1830-х гг. - до «Москвитянина», до «славянофильства» и «официальной народности» - Шевырев уже обращался к сходной проблематике на страницах своей книги «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (М., 1836). Именно в этой книге отчетливо формулируется концепция поэтического универсализма как выражения субстанциональной черты той нации, к которой принадлежит писатель, - но формулируется, так сказать, не на русской, а на немецкой почве. «Всемирный эклектизм есть главный характер литературы германской и ее критики. <...> Все народы Европы, древние и новые, вложили свою стихию в литературно-художественное образование Германии, ко-

торое явилось под конец универсальным, всеобъемлющим, и слитием разнородных стихий обозначило свой собственный характер»<sup>6</sup>. В свете этой концепции Шевырев освещает творчество Винкельмана, Лессинга и в особенности Гердера и Гёте: «Гердер, наконец, представляет уже высшую степень универсального эклектизма в поэзии, но являющегося в сознании философа и в чувстве человека, а не в силе творческой: ибо последняя, крайняя ступень его предоставлена была Гёте. Гердер был более, нежели немец: ибо в нем немец возвел свою национальность на высшую степень человечества, с которой он мог сочувствовать всем народам жившим и живущим и отовсюду собирать все человеческое. К чести Германии должно сказать, что только в этой стране многосторонней, беспристрастной, мыслию своею обращенной ко всем народам, могло воспитаться это всемирное, всечеловеческое, всеобъемлющее чувство...»<sup>7</sup>

В своей характеристике «универсального эклектизма» как основной черты немецкого характера Шевырев опирается на обширную немецкую традицию, хорошо известную к тому времени в России. Прочитав фрагмент, явственно перекликающийся со словами Достоевского о «всемирной отзывчивости» и заимствованный из одной помещенной в «Московском телеграфе» переводной статьи о Гердере: «В народном характере германцев есть какая-то теплота, производящая все добродетели, которые отличают нас от других народов и все недостатки, которые вправе нам приписывать другие народы. <...> Оно, под названием космополитизма, согрело души в эпохи великих переворотов; <...> оно дает нам свои крылья, чтобы легким полетом пчелы облетать все цветы поднебесные. Если мы, следуя влечению этого чувства, кажется, слишком забываем себя и свое отечество, то, в самом деле, нет сего равнодушия, ибо отличительная черта нравов наших заключается именно в любви всеобщей, и наша отчизна только там, где живет любовь наша. Мы более имеем в виду цель человечества, нежели собственное свое благо, и собственное благо дорого нам по мере того, как оно относится к цели человечества. Других народов разделяют между собою ненависть и тщеславие: нас со всеми соединяет любовь. Другие ищут несходного, отдельного: мы ищем равного, связующего, и это

преимущественно свойственно человеку»<sup>8</sup>.

В «Теории поэзии» Шевырев не только придерживается представлений о высоком культурном и человеческом достоинстве «универсального эклектизма» германцев, но и защищает этот «эклектизм» (в лице его высшего представителя - Гёте) от нападок чрезвычайно популярного в те годы немецкого критика В. Менцеля, ожесточенно упрекавшего творчество Гёте в отсутствии национального и общественного содержания, в бесхарактерности и подражательности. Хотя Шевырев ориентируется на ту характеристику разнообразных «влияний» в творчестве Гёте, которая дана была в книге Менцеля «Немецкая словесность» (2-е, расширенное издание - Штутгарт, 1836), однако, по справедливому замечанию В.М. Жирмунского, он перетолковывает «эклектизм» немецкого поэта в положительном смысле - как художественный универсализм<sup>9</sup>. «Поэты всего мира, всех веков и стран участвовали через Германию в воспитании Гёте - и потому галерея его произведений, вмещающих славу и гордость его отечества, представляет Пантеон всемирной поэзии...»<sup>10</sup>. Упомянув о нападках Менцеля, возмущавшегося общественным индифферентизмом Гёте, Шевырев считает, что Менцель «увлекается в этом случае влиянием западных французских мнений и не умеет постигнуть назначения своего отечества: действовать в идеальном мире науки и искусства, во благо всех народов и человеков»<sup>11</sup>.

Лишь через десять лет, в рецензии на «Петербургский сборник», Шевырев смещает идеологические акценты таким образом, что «универсальный эклектизм» немцев предстает в его изложении как духовный «паразитизм», а истинным носителем «всемирности» оказывается русский народ, достигший высшего выражения в своем национальном поэте - Пушкине. Выше уже было констатировано влияние этой статьи Шевырева на пушкинскую речь Достоевского. Таким образом, в своих истоках идея «всемирной отзывчивости», действительно, была идеей немецкой - хотя сам Достоевский едва ли отдавал себе в этом отчет.

Возвращаясь к началу этого короткого доклада, не могу не отметить, что есть какая-то ирония судьбы, какой-то ее подвох в том, что свойство, которое Достоевский считал исключительной принадлежностью русских, задолго до него было осмыслено (впрочем, гораздо более сдер-

жанно и рационально) как свойство преимущественно немецкое. Не сказала ли в этом неизбежная ограниченность любого мессианизма - постоянно грозящая ему опасность оказаться отнюдь не уникальным именно там, где он себя таковым мнит?.. И все же, провозглашая «всемирную отзывчивость» высшей и характернейшей чертой своего народа, Достоевский объективно сближается с тем пониманием истинной национальности как распахнутой для всечеловечности, которое было характерно для Лессинга, Гердера, Шиллера, Гете и против которого ополчались в Германии сторонники романтического национализма. Не случайно за пушкинскую речь на Достоевского обрушились не только западники, но и славянофилы. Подобно тому, как тевтономан Мендель провозглашал «экллектизм» Гете чертой антинациональной (и тем самым отвергал представление об «универсальном эклектизме» как о позитивной национальной черте), А.И.Кошелев и К.Н.Леонтьев вменяли в вину Достоевскому то, что он счел «всемирную отзывчивость» национальной чертой русских<sup>12</sup>. Таким

образом, в своей пушкинской речи Достоевский объективно оказался наследником тех высоких традиций, которые возникли в эпоху классического немецкого гуманизма и которые по сути своей были противны любой узко понятой национальной идее.

<sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч. в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 593-594.

<sup>2</sup> Москвитянин. 1841. N 9. С. 247

<sup>3</sup> Там же. 1846. № 3. С. 179-180

<sup>4</sup> Там же. С. 181

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 199-200

<sup>6</sup> Шевырев С.П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 235

<sup>7</sup> Там же. С. 269

<sup>8</sup> Московский телеграф. 1828. N 6. С. 137-140

<sup>9</sup> См.: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 225

<sup>10</sup> Шевырев С.П. Указ. соч. С. 288

<sup>11</sup> Там же. С. 291

<sup>12</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 482-484 (примечания Г.М.Фридендера и А.О.Крыжановского).

Н. Ф. Буданова (С-Петербург)

## Финал Речи о Пушкине

Пушкин для Достоевского - не только гениальный художник и гениальная личность, но и *явление*, и в этом отношении Достоевский следует за Гоголем, который еще при жизни Пушкина в 1832 г. писал о нем: "Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет"<sup>1</sup>.

Начав свою речь с приведенной выше цитаты Гоголя, Достоевский обрывает ее на словах: "и может быть, единственное явление русского духа" - и добавляет к ним от себя: "и пророческое. Да, в появлении его заключается для нас, русских, нечто бесспорно пророческое" (26,136)<sup>2</sup>.

Отношение Достоевского к Пушкину как *к великому явлению русского духа* во многом объясняет пророческий пафос Пушкинской речи и стремление ее автора разгадать смысл и тайну этого явления для грядущих судеб России. Ибо, по точному определению С. Франка, "гений - и в первую очередь гений поэта - есть всегда самостоятельное и показательное выражение народной души в ее субстанциональной первооснове"<sup>3</sup>. Отметим попутно, что традицию Гоголя и Достоевского рассматривать Пушкина как явление пророческое, как некую тайну, подхватили позднее русские философы рубежа XIX и XX вв., русские эмигранты "первой волны".

"Тайна Пушкина - сверхлитературная, тайна русская - пророческая", - писал Антон Карташов, как бы вторя автору Пушкинской речи.<sup>4</sup> Оговорюсь сразу: здесь и в дальнейшем речь будет идти преимущественно об основном тексте Речи, то, что в печатном виде именуется: "Глава вторая. Пушкин. Очерк".

Начало и конец Речи связывает мысль о пророческой тайне великого поэта.

Финальные фразы Речи давно уже стали хрестоматийными. Напомним их: "Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собой в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем" (26,149).

Что подразумевает Достоевский под "некоторой великой тайной"? Из предшествующего финальным строкам контекста достаточно ясно, о чем идет речь. Пушкин как наиболее полное и совершенное воплощение русского национального духа и менталитета служит

Достоевскому одним из главных аргументов для обоснования двух центральных идей Пушкинской речи:

1) Идеи национальной самобытности и самостоятельности России.

2) Ее исторической миссии, всечеловеческого назначения в будущем, когда она сможет сказать миру свое "новое слово" (так называемая "русская идея").

Обе эти идеи, встречающиеся еще в публицистике Достоевского 1860-х годов и получившие углубленное развитие в 1870-е годы, были окончательно сформулированы им в Пушкинской речи.<sup>5</sup>

В доказательство своей мысли, что "ко всемирному, ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, быть может, изо всех народов наиболее предназначено", Достоевский обращается к Пушкину: "Повторяю: по крайней мере, мы уже можем указать на Пушкина, на всемирность и всечеловечность его гения. Ведь мог же он вместить чужие гении в душе своей как родные. В искусстве, по крайней мере, в художественном творчестве, он проявил эту всемирность стремления русского духа неоспоримо, а в этом великое указание. Если наша мысль есть фантазия, то с Пушкиным есть, по крайней мере, на чем этой фантазии основаться" (26,148). Из Пушкинской речи очевидно, что в представлении Достоевского эволюция великого поэта, рано достигшего творческой и духовной зрелости, шла по пути все более глубокого сближения с народом и его "правдой" (с народным православием).<sup>6</sup> Об этом свидетельствует, в частности, и предложенная Достоевским в его Речи периодизация творчества Пушкина (Достоевский оговаривается, что он судит не как литературный критик).

Быстро миновав ранний, подражательный период творчества, автор "Онегина" совершил "сознательный поворот к народу" и нашел "свои идеалы в родной земле, воспринял и возлюбил их всецело своей любящей душой" (26,137).

По неоднократным разъяснениям Достоевского, свидетельством истинной, непосредственной любви интеллигенции к народу является не столько жалость и сочувственность к его бедственному положению ("пожалеть" мужика может и либеральный барин), сколько преклонение перед "народной правдой", принятие ее как собственной правды в свою душу. Именно такой любовью, по мнению Достоевского, и любил Пушкин рус-

ский народ.

Обратимся снова к финалу Пушкинской речи, к размышлениям Достоевского, в каком направлении могло бы пойти развитие русского общества, "жил бы Пушкин долее". Писатель выделяет две злободневные, с его точки зрения, российские проблемы, успешному разрешению которых мог бы содействовать Пушкин:

1. Необходимость дальнейшего углубления взаимопонимания между Россией и Европой, преодоление характерного для Европы недоверия к России. Последнее, очевидно, необходимо для того, чтобы европейцы поверили в искренность братского стремления русских к "всечеловеческому единению". Если бы Пушкин жил дольше, рассуждает Достоевский, то "может быть, явил бы бессмертные и великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям, привлек бы их к нам гораздо более и ближе, чем теперь, может быть, успел бы им разъяснить всю правду стремлений наших, и они уже более понимали бы нас, чем теперь, стали бы нас предугадывать, перестали бы на нас смотреть столь недоверчиво и высокомерно, как теперь еще смотрят" (26,148).
2. Идея единения славянофилов и западников; возвращение последних на "родную почву" и принятие ими "народной правды". Идея эта выражена в Речи лишь намеками: "Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, как видим теперь" (26,149).

Обратимся снова к финальным фразам Пушкинской речи, о которых я упоминала в начале доклада, и попытаемся вникнуть глубже в их смысл при помощи привлечения текста из наборной рукописи, снятого автором из окончательной редакции (в черновой редакции текст этот также присутствует с незначительными разночтениями).

После слов: "И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем" (26,149) - в наборной рукописи следует: "Жаль только, что еще долго будем разгадывать, ибо пора, давно уже нам пора и всем между собой согласиться. Да и исход-то несогласий наших столь явно теперь обозначен, ибо состоит лишь в простодушном, нехитром, а в любовном и безусловном и братски смиренном воссоединении с народом нашим. Опять-таки и тут нам примером Пушкин, воссоединивший свою душу с народом своим совершенно, вполне, как почти никто или слишком редко кто из нас, стоящих над народом, так называемых образованных русских людей" (26,342).

Что нового дают эти строки для понимания Пушкинской речи?

Мысль о том, что Пушкин всем своим творчеством указал русской интеллигенции путь духовного соедине-

ния с народом, отчетливо выражена не только в Пушкинской речи, но также в "Дневнике писателя" за 1876 - 1877 гг. Так, в частности, в декабрьском выпуске "Дневника писателя" за 1877 г., где уже сформулированы все основополагающие идеи Речи, сказано: "Если бы Пушкин прожил дольше, то оставил бы нам такие художественные сокровища для понимания духа народного, которые влиянием своим наверно бы сократили времена и сроки перехода всей интеллигенции нашей, столь возвышающейся и до сих пор в гордости своего европеизма - к народной правде и сознанию народного назначения" (25, 116-117).

Однако из приведенных выше строк наборной рукописи очевидно, что время окончательного духовного единения русской интеллигенции с народом *уже наступило*, так как явно обозначился исход "несогласий наших", а возможность подобного полного единения Пушкин доказал не только своим творчеством, но и личным примером, "безусловно" и "братски смиренно" "воссоединившись с народом", приняв в свою душу его "правду".

Пушкин был в глазах Достоевского одновременно первым настоящим "русским европейцем", глубоко и органически усвоившим европейскую культуру и образованность, и первым истинно русским человеком, "настоящим русским", "одним из величайших русских людей", к сожалению, недостаточно еще понятым и оцененным как современниками, так и потомками (имеется в виду прежде всего его пророческое предназначение для судеб России). Вспомним, что одна из главок "Дневника писателя за 1877 год" так и называется: "Один из неизвестнейших великих русских людей". Пушкин служил Достоевскому убедительным доказательством возможности соединения русской западнической интеллигенции с "родной почвой" и верой.

Поражает глубоко личное отношение Достоевского к Пушкину. Он его любит, перед ним преклоняется, им гордится ("хвалится") - и не только как гениальным национальным (а следовательно и всемирным) художником; он также восхищается им как человеком. Достоевскому импонирует широта и душевная щедрость "истинно русской" природы Пушкина, присущие ему благородство, прямодушие и простота, поразительное мужество поэта, его способность к глубокому самоанализу и покаянию, наконец, его высокая духовность и мудрость. Достоевский упоминает о "глубоко прозорливом", "сильном" уме Пушкина, его "великодушном" и "чисто русском сердце", его "любящей и прозорливой душе". "Это был таких великих размеров поэт и русский человек", - пишет Достоевский (25,40).

Возникает вопрос: почему Достоевский снял из печатного текста Речи приведенные выше строки? Выкажем некоторые соображения на этот счет.

Главная цель автора Пушкинской речи состояла в

том, чтобы связать свою оценку Пушкина с актуальными проблемами современной России. По разъяснению Достоевского, основные идеи его Речи суть славянофильские, сам же он лишь уловил нужный момент, чтобы сказать слово окончательного примирения между западниками и славянофилами. Последними "сделан был огромный и окончательный, может быть, шаг к примирению с западниками; ибо славянофилы заявили всю законность стремления западников в Европу, всю законность даже самых крайних увлечений и выводов их и объяснили эту законность чисто русским народным стремлением нашим, совпадаемым с самим духом народным. Увлечения же оправдали - историческою необходимостью, историческим фатумом" <...> В итоге "западники ровно столько же послужили русской земле и стремлениям духа ее, как и все те чисто русские люди, которые искренне любили родную землю и слишком, может быть, ревниво оберегали ее доселе от всех увлечений русских иноземцев" (26,133).

Сделав от лица славянофилов решительный шаг к окончательному примирению с западниками, Достоевский был вправе ожидать от последних подобного же встречного шага. Однако этого не последовало. Иллюзия полного национального единения, возникшая у слушателей под непосредственным впечатлением от вдохновенной Речи Достоевского, скоро исчезла. Полемика Достоевского с публицистом А.Д. Градовским показала, что основные разногласия между западниками и славянофилами по вопросам о путях развития России (общеевропейский или самобытный) и взаимоотношениях интеллигенции и народа остались в силе.

В этих условиях Достоевский, очевидно, счел целесообразным убрать из печатного текста Пушкинской речи строки, выражающие оптимистическую веру в то, что исторический момент окончательного примирения между западниками и славянофилами наконец наступил, а

существующие между ними разногласия окончательно преодолены.

Общий смысл Пушкинской речи и мудрого - всепримиряющего и всеединящего Слова Пушкина - от этого не пострадали и остались в силе. Только снова отодвинулась на неопределенные сроки надежда на возможность национального единения и согласия. А может быть, именно эту тайну окончательных "времен и сроков" и унес с собой наш ясновидец Пушкин? "И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем".

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Собр. Соч.: В 6 т. М., 1953. Т.6. С.33.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки в тексте даются на издание: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 - 1990 (указываются том и страницы).

<sup>3</sup> Франк С. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX - первая половина XX вв. М., 1990. С.381.

<sup>4</sup> Карташов Антон. Лик Пушкина // Там же. С.308.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: Буданова Н.Ф. а) Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987; б) От "общечеловека" к "русскому скитальцу" и "всечеловеку" // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т.13. С.200-212.; Тихомиров Б.Н. "Наша вера в нашу самобытность": к вопросу о "русской идее" в публицистике Достоевского // Там же. СПб., 1995. Т.12. С.108-124.

<sup>6</sup> В тексте очерка "Пушкин" Достоевский обычно прибегает к понятиям "народная правда" и "народный дух", когда речь идет о православии (ср. "Объяснительное слово" и главу III Речи о Пушкине). Дискуссионный вопрос об отношении Пушкина к православию привлекает в настоящее время внимание многих исследователей. Назовем, в частности, серийное издание "Пушкинская эпоха и христианская культура. По материалам традиционных христианских чтений" (СПб., 1990-е гг. Вып. I - XI). См. также упоминавшийся выше сборник "Пушкин в русской философской критике" (статьи Вл. Соловьева, С. Булгакова, А. Карташова, П. Струве, И. Ильина, Г. Федотова, С. Франка и др.); Анастасий, митрополит. Пушкин в его отношении к религии и православной церкви. 2-ое изд. [ М., 1991].

## Пушкинские торжества: Достоевский и Аксаков

Знаменитые Пушкинские торжества, состоявшиеся в Москве в начале июня 1880 года во время открытия памятника поэту, вошли в историю отечественной культуры особой строкой.

Почти 20 лет спустя, уже совсем в другую эпоху, В.В. Розанов так отзовется о событии, которое достойнейшим образом увенчало завершавшийся "золотой" век русской литературы: "То было время золотых речей: нужно было преодолеть и победить <...> тянувшиеся двадцать лет отчуждения от поэта. Ясно, почему битва была так горяча и блистательна, победа - так великолепна."<sup>1</sup>

Как известно, настоящим апофеозом этого праздника стала речь Ф.М. Достоевского, прочитанная им восьмого июня, в заключительный день торжеств. О тех мгновениях всеобщего триумфа, вызванного впечатлением от сказанного знаменитым писателем, осталось множество воспоминаний. Убеленные сединами литераторы, цвет университетской профессуры обеих столиц, представители враждующих партий - западники и славянофилы, - все оказались во власти эмоционального подъема. Давние враги заключали друг друга в объятия, давались обеты "быть лучше." В эти короткие минуты восторга происходило то, что было, пожалуй, беспримерным в российской истории, не случавшимся ни до, ни после, когда представители враждебных лагерей русской интеллигенции искренне заявляли о своем примирении. И пусть восторги и откровения продолжались совсем не долго, но их вполне хватило для главного: Пушкинский праздник увенчался триумфом.

Правда, скоро все оказалось на своих местах. Уже через несколько дней после торжеств И.С. Тургенев, главная надежда западников в запланированных боях, но чуть ли не более всех прочувствовавшийся во время речи Достоевского, явно досадовал на то, что не в меру дал волю собственным эмоциям: "Это очень умная, блестящая и хитроискусная при всей страстности речь всецело покоится на фальши, но фальши крайне приятной для русского самолюбия. . ."<sup>2</sup>

А к концу лета либеральные журналы обрушат на писателя всю мощь своей критики. Закаленный в журнальных баталиях Достоевский, судя по всему, не был готов к таким жестким оценкам и с некоторой не присутствующей для него долей растерянности отмечал в "Дневнике писателя", что "я про будущее великое значение в Европе

народа русского <...> сказал было одно слово <...> и меня все потом забросали грязью и бранью, даже из тех, кто обнимал меня за слова мои. . ."<sup>3</sup>

Но сам Достоевский, выезжая 22 мая из Старой Руссы по приглашению славянофильского Общества любителей российской словесности для участия в торжествах, отнюдь не предполагал делать какие-либо уступки оппонировавшей стороне. Напротив, настроен он был весьма решительно и цель своего пребывания в Москве видел в том, что в его участии "нуждаются не одни "Любители р<оссийской> словесности", а вся наша партия, вся наша идея, за которую мы боремся уже 30 лет. . ."<sup>4</sup>

В дни подготовки к праздникам, затянувшимся из-за смерти императрицы, Достоевский не только работает в своем номере в Лоскутной гостинице над беловым вариантом речи, но и ведет себя еще должным образом по партийному, не упуская возможности обозначить психологическое давление на представителей враждебной стороны до начала основных мероприятий и соответствующим образом реагирует на их выпады, действительные или мнимые. Так, например, на обеде, устроенном в его честь двадцать пятого мая, Достоевский, отвечая на приветствие гостей, выступил с речью, в которой допустил очевидные инвективы в адрес присутствовавших на обеде Ковалевского и Тургенева. По воспоминаниям К.А. Тимирязева, Достоевский привел мнение Николая I о Пушкине как об умнейшем человеке России. Упоминание имени этого монарха с его положительной оценкой личности Пушкина не могло болезненно не отразиться в восприятии либералов. "Сказано то было, очевидно, чтобы раздражить большинство присутствующих и насладиться их беспомощностью - невозможностью ответить на этот вызов."<sup>5</sup>

Даже седьмого июня, когда уже были произнесены первые речи, и лед отчуждения начал таять, Достоевский, которому суждено будет на следующий день окончательно растопить его, сообщает в письме к жене о "клакерах", якобы заранее подобранных Ковалевским из числа студентов с целью "выставить Тургенева, как шефа их направления, а нас унижить. . ."<sup>6</sup>

"Нас" - это, в первую очередь, его самого и Ивана Аксакова - признанного вождя московских славянофилов. Просчитывая накануне торжеств общее соотношение сил, Достоевский находит лишь одного человека,

кто, по его мнению, может достойно противостоять вместе с ним ожидавшемуся напору оппонентов, считая, что "прочие не имеют весу."<sup>7</sup> И этот человек - Аксаков.

Более авторитетной фигуры, чем Иван Аксаков, в рядах сторонников Достоевского и трудно было представить. Именно этот неистовый человек почти в одиночку разбудил русское общественное мнение накануне и во время русско-турецкой войны, и общество еще переживало отголоски тех недавних событий, сделавших фигуру самого "деятельного" славянофила известной далеко за пределами России (стоит хотя бы вспомнить скандал, возникший из-за произнесенной им в Славянском комитете речи, в которой он подверг сокрушительной критике политику царской дипломатии в отношении заключенных мирных договоренностей, в значительной степени нивелировавшей результаты победоносной кампании. За это Аксаков удостоился гнева самого императора, который велел выслать его из Москвы в административном порядке).

Правда, накануне Пушкинских торжеств Достоевский, тонко просчитывая свои шансы на успех и предполагая его перед московской публикой, довольно скептически оценивает шансы своего основного союзника, считая, что Аксаков "устарел и приелся в Москве", а его самого, напротив, "Москва не слыхала и не видала", и стало быть, им "только и интересуются"<sup>8</sup>.

Но и Аксаков, по всей видимости, на какой-то завидный успех своей речи не рассчитывал, но об общем деле заботился исключительно. В самой подготовке праздничных торжеств роль Аксакова была весьма значительна (во многом благодаря хлопотам славянофилов, и Аксакова в их числе, и состоялась идея сооружения памятника поэту в Москве). Хотя Достоевский прибыл на Пушкинские торжества по приглашению председателя Общества любителей российской словесности С.А. Юрьева, но Аксаков с его огромным авторитетом был основной фигурой и в Обществе, и среди славянофилов, имевших отношение к проведению праздника. Поэтому инициатива переадресовать роль лидера Достоевскому, скорее всего, исходила от самого Аксакова, в крайнем случае, возникла не без его участия. В этом содержалась определенная степень риска. Достоевский был порой непредсказуем и его могло занести куда угодно. К тому же Аксаков и Достоевский были практически мало знакомы. В письме к Страхову Аксаков отметит, что "< . . . > до Пушкинского праздника у меня не было переписки с Достоевским. . ."<sup>9</sup>

Аксаков и славянофилы не ошиблись в своем выборе. Достоевский сделал все как надо и даже более того. Именно Иван Сергеевич был в числе тех, кто испытал наибольший эмоциональный подъем во время слушания речи Достоевского. Закаленный боец, всегда более склонный идти на конфронтацию, чем заключать мирные соглашения, Аксаков, находясь в состоянии восторга, пос-

ле окончания речи взбежал на эстраду и, по словам Достоевского, воскликнул: "Туча облегла горизонт, и вот слово Достоевского, как появившееся солнце, все рассеяло, все осветило. С этой поры наступает братство и не будет недоразумений"<sup>10</sup>.

Тургенев, которому последовал Аксаков своей восторженностью, и откликнувшийся на призыв выразить братские чувства, был подкуплен тем, что сам Достоевский назвал "вернул доброе слово" (11) о нем, точнее, о его Лизе Калитиной. Это отметит и Иван Аксаков в письме О.Ф.Миллеру. Он объяснит никем не ожидавшуюся реакцию своих главных соперников не собственным порывом к примирению, а тонкими ходами самого Достоевского: "Конечно, нечего меня называть при упоминании впечатления, приведенного речью Достоевского на Тургенева и Анненкова. Это неудобно. Скажу, впрочем, что оба они, особенно Тургенев, был отчасти (и даже не отчасти, а на две трети) подкуплены упоминанием о Лизе Тургенева. Иван Сергеевич вовсе этого от Достоевского не ожидал, покраснел и просиял удальствием"<sup>12</sup>.

Иван Аксаков был так взволнован словами Достоевского, что хотел отказаться произносить собственную речь. "После часового перерыва в заседании Иван Сергеевич поднялся на трибуну < . . . > и сказал, что едва ли кто-нибудь из присутствующих испытывает такой восторг от речи Достоевского, как он, что он сам собрался говорить на эту тему, так художественно, так гениально обработанную Достоевским, что отныне вопрос о том, народный ли Пушкин поэт, - решен окончательно и толковать более нечего, что остается только благословить память писателя, нас всех объединившего. . ."<sup>13</sup> Правда, свою речь Аксаков все же прочел.

Эмоциональное воздействие речи своего союзника Аксаков, действительно, пережил глубоко и искренне. Магическая сила слов Достоевского, тончайшая проработка им всего сказанного с учетом психологического воздействия на слушателей (в том числе и конкретных участников заседания), и было, вероятно тем, что Тургенев назвал "хитроискусностью", а Аксаков даром "выразить истину < . . . >, повернуть все умы в другую сторону, поставить их внезапно на противоположные для них точки зрения. . ."<sup>14</sup>

Спустя некоторое время, Аксаков склонен уже более критически оценивать сказанное Достоевским. В письме к О.Ф. Миллеру от 17 августа 1880г. он полагает, что "ее нужно отделить от самого факта произнесения и впечатления, ею произведенного,"<sup>15</sup> то есть от того, что Аксаков среди других прочувствовал на самом себе. Но содержание этой речи, при всей ее цельности, по мнению Ивана Сергеевича, не имеет в себе чего-то по-особенному оригинального. "Мысли, в ней заключающиеся, - не новы ни для кого из славянофилов. Глубже и шире поставлен этот вопрос у Хомякова и брата

Константина Сергеевича.”<sup>16</sup>

Почти за двадцать лет до Пушкинского праздника А. Григорьев писал: “Пушкин - это наше право на Европу и на нашу европейскую национальность, а вместе с тем и право на нашу самобытную особенность к кругу европейских национальностей, - не на фантастическую особенность, а на ту, какую Бог дал, какая сложилась из напора реформы и отсадков коренного быта, и вот почему его не любят славянофилы. . .”<sup>17</sup> Действительно, Достоевский вроде бы и не нов, во всяком случае, в той части, где речь шла о “всеотзывчивости”, об уделе “всего великого арийского племени” и т.д., имевшей значительный успех у слушавших речь. Но, как видим, критик, далеко не чуждый славянофилам, отказывает им в той части понимания Пушкина, которая стала чуть ли не краеугольной у Достоевского.

Н.Н. Страхов, спустя уже восемь лет после Пушкинской речи Достоевского, и вовсе отказывал славянофилам в их сколько-нибудь значительном влиянии по формированию у Достоевского его взглядов на личность и творчество поэта, подчеркивая “холодность наших славянофилов к нашему Пушкину.”<sup>18</sup>

Но Иван Аксаков, “душеприказчик” покойных славянофилов, столько сделавший для популяризации их наследия, ни с чем подобным согласиться, конечно, не мог, особенно после Пушкинских торжеств, когда столь явственным стало значение великого поэта. Полностью “холодным” отношение славянофилов старшего поколения к Пушкину назвать нельзя. Каждый из них, кто писал о литературе, в той или иной степени высоко оценивал отдельные стороны творчества поэта. Так, например, И.В. Киреевский в своем “Обзрении русской словесности за 1831 год” (19) был одним из немногих критиков, кто по достоинству оценил только-что появившегося в печати “Бориса Годунова”. Но в принципиальных работах Хомякова и К.С. Аксакова, которые касались построения ими историко-литературных концепций развития русской литературы, Пушкину отказывалось в сколь-либо значительной роли. Так, современный исследователь наследия славянофилов В.А. Кошелев отмечает по этому поводу, что “творчество Пушкина не могло занять какого-то определенного места в славянофильской системе. А. Хомяков, например, сравнивая Пушкина с Гёте или Шиллером, находил, что русскому поэту недоставало “басовых аккордов”, причем “недоставало не в голове Пушкина и не в таланте его, а в душе, слишком непостоянной и слабой, или слишком рано развращенной и уже никогда не находившей в себе сил для возрождения.”<sup>20</sup>

Константин Аксаков в своей речи “О Карамзине”, определяя линию преемственности той части литературы, которая соответствует духу “народности”, видит ее таковой: Ломоносов - Карамзин - славянофилы. Одним из главных качеств у представителей этого направления,

изначально возникшего “как противодействие иностранному влиянию”, К. Аксаков выделяет способность к борьбе. “Карамзин есть один из таких борцов, притом из борцов сильных. . .”<sup>21</sup> Конечно, нет ничего удивительного, что Пушкину места среди этих “борцов” не нашлось.

Отношение самого Ивана Аксакова к Пушкину в 40-50-ые годы, скорее всего, соответствовало взглядам своих старших соратников. Об этом можно судить по первой опубликованной критической статье “Несколько слов о Гоголе” (1852г.). Она была своего рода некрологом, посвященным памяти писателя. Смерть Гоголя тяжело отозвалась в сердцах всех Аксаковых: известно, насколько велика была любовь этой семьи к “истинному мученику высокой мысли...”<sup>22</sup> Завершал свою статью Иван Аксаков на высокой трагической ноте, стремясь подчеркнуть всю тяжесть случившейся утраты, которая для него представляется самой страшной и значимой даже среди других жестоких утрат: “В одном из напечатанных своих писем Гоголь говорит: “Три первых поэта, Пушкин, Грибоедов и Лермонтов, один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью в течение одного десятилетия <...> Теперь, не досказав своего слова, похищен смертью человек, которого значение для России важнее всех упомянутых трех поэтов...”<sup>23</sup> Стоит предположить, что вряд ли Аксаков стал бы таким образом определять значение Гоголя, если бы не был в этом уверен.

Как известно, с конца пятидесятих годов Иван Аксаков всецело посвящает себя общественной деятельности. Свой замечательный литературный дар, так оригинально проявившийся первоначально в лирике, драматургии, эпическом жанре, Аксаков подчиняет задачам писателя-публициста, занимающегося общественной работой и политической борьбой. Темам чисто литературным во всем огромном наследии писателя, созданного за это время, почти не находилось места. И, наверное, лишь два значительных произведения стоят в этом ряду особняком: “Биография Ф.И. Тютчева” и его Пушкинская речь. Каждое из них, хотя и наполненное духом борьбы и бывшее следствием непрекращающегося подвизничества за идеи славянофильства (за самую сокровенную для Аксакова - за “народность”), представляют собой великолепные литературно-критические работы, которые свидетельствуют об огромном даре Аксакова - критика. По этим произведениям и можно судить о пути Аксакова к пониманию Пушкина, ставшего в своей высшей точке солидарным с мнением Достоевского. В “Биографии Ф.И. Тютчева” (1874г.) Аксаков вряд ли дает повод говорить о славянофильской “холодности” к Пушкину. В обширной экспозиции к главной теме книги, предназначенной для более детального рассмотрения формирования личности Тютчева в контексте общественно-политических и литературных особенностей эпохи,

Аксаков использует для этого и историко-литературные концепции старших славянофилов. (Следует отметить, что так же Аксаков поступит и в своей Пушкинской речи, дав ретроспективу развития литературного процесса, местами почти дословно воспроизведя оценки, имеющиеся в "Биографии". Только сделано это будет для того, чтобы показать, как почти столетняя борьба на этом "тяжелом и тернистом поприще" увенчалась "белым днем", наставшим "для русского общества с появлением Пушкина."<sup>24</sup>).

Но в той систематизации историко-литературного процесса, воспроизведенной в "Биографии" по концепциям Хомякова и брата, Иван Аксаков отведет уже определенное место и Пушкину "Гений Пушкина ищет содержания в народной жизни"<sup>25</sup>. Правда, слово "ищет" не позволяет еще назвать его "первым истинно - русским поэтом" - это будет потом. Но Пушкин олицетворяет уже целое поколение поэтов: "Тютчев принадлежит, бесспорно, к так называемой пушкинской плеяде поэтов." Хотя для этих поэтов (Пушкина, Баратынского, Тютчева), как пишет Аксаков, "стихотворство, бессознательно для них самих, было исполненным не только личного, но и исторического признания эпохи", поэтому оно отличается "особым характером поэзии", "не знающей тенденций", а, отсюда, главное, - "их стихотворная форма дышит такой свежестью, которой уже нет и быть не может в стихотворениях позднейшей поры; на ней еще лежит недавний след победы, одержанной над материалом слова. . . Их поэзия и самое их отношение к ней запечатлены искренностью < . . . > это как бы еще вера в искусство, хотя бы и несознанная."<sup>26</sup>

Через шесть лет в Пушкинской речи у Аксакова Пушкина будет несоизмеримо больше. И не только потому, что она посвящена поэту и предназначалась для Пушкинского праздника. Пушкин у Аксакова не просто стоит в ряду других великих имен - Гоголь, Карамзин, но он уже "не только наша неизменная любовь, но еще и первая любовь."<sup>27</sup>

Если сопоставить содержание речи Достоевского, вызвавшей такую бурю искренних чувств у слушателей, а главное, нашедшей свое блестящее продолжение в умах и сердцах последующих поколений, с речью Ивана Аксакова, который от восторга и благодарности пытался отказаться ее произносить, то несомненно обнаружим, насколько схожи они по своему содержанию. Их объединяет не только общий пафос, идея, но множество сходных мыслей, оценок, деталей, даже слов и отдельных

фраз.

И в этом была своя закономерность, основанная на схожести их принципов, характеров, дарований. Жизненные пути Аксакова и Достоевского пересеклись именно во время знаменательных Пушкинских праздников. Великому писателю суждено будет пережить на них триумф, последний в своей жизни яркий успех - через полгода его не станет. Иван Аксаков, "великий интеллигент", добровольно взваливший на себя груз славянофильского наследства, скажет замечательные слова, может быть, и за тех, кто уже давно ушел из жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С.37.
- <sup>2</sup> Литературное наследство. М.1976. Т.86. С. 515.
- <sup>3</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1984. Т. 27. С.248.
- <sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 30. С.169.
- <sup>5</sup> Цит. по кн.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т.26. С.457.
- <sup>6</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т.30. С.182.
- <sup>7</sup> Там же. С.169.
- <sup>8</sup> Там же. С. 169.
- <sup>9</sup> Цит. по кн.: Достоевский Ф.М. Полн. Собр. Соч. Т.26. С.456.
- <sup>10</sup> Достоевский Ф.М. Полн. Собр. Соч. Т.30. С. 184
- <sup>11</sup> Там же С.184.
- <sup>12</sup> Литературное наследство. Т.86. С. 514
- <sup>13</sup> Кошелев В.А. Век семьи Аксакова. // Север, 1996. №4. С. 110-111.
- <sup>14</sup> Литературное наследство. Т.86. С.512.
- <sup>15</sup> Там же. С. 515.
- <sup>16</sup> Там же. С. 515.
- <sup>17</sup> Цит. по кн. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т.26. С. 458.
- <sup>18</sup> Там же. С. 458.
- <sup>19</sup> Киреевский И.В. Полн. собр. соч. М.1911. Т.2.
- <sup>20</sup> Кошелев В.А. Эстетические и литературные воззрения славянофилов. Л., 1984. С. 105.
- <sup>21</sup> Цит. по кн.: Цымбаев Н.И. Славянофильство: Из истории русской общественно-политической мысли XIX в. М., 1986. С. 186.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: Кошелев В.А. Век семьи Аксакова.// Север. №3. С.74.
- <sup>23</sup> Там же. С. 75.
- <sup>24</sup> Аксаков К.С. Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1982. С. 268.
- <sup>25</sup> Аксаков И.С. Биография Ф.И. Тютчева. М., 1886. С. 59.
- <sup>26</sup> Там же. С. 72.
- <sup>27</sup> Аксаков К.С. Аксаков И.С. Литературная критика. С. 264.

Н. Н. Вихрова (Новгород)

## “Русская идея” в “пушкинских” речах Достоевского и Ивана Аксакова

Оценка Иваном Аксаковым “пушкинской” речи, произнесенной Достоевским на московских торжествах по случаю открытия памятника поэту 8 июня 1880 года, как “события”, запомнилось слушателям не менее, чем сама знаменитая речь: едва ли не во всех откликах на речь Достоевского и воспоминаниях о ней присутствует упоминание о взволнованном выступлении славянофильского “душеприказчика”. Впоследствии, однако, Аксаков не раз подчеркивал, что содержание речи необходимо отделить от факта ее произнесения. По его мнению, “событием” речь Достоевского смогла стать в силу достаточно высокого уровня “народного самосознания”, который позволил объединить в едином восторженном одобрении выступления Достоевского и представителей различных общественно-политических и литературно-эстетических направлений. В этом Аксаков видел “торжество <...> русского направления или так называемого славянофильского”<sup>1</sup>.

Собственный доклад Ивана Аксакова о Пушкине остался в тени триумфальной речи Достоевского. Тем не менее и ее, и собственную речь Аксаков воспринимал как попытку “вписать” творчество Пушкина в славянофильскую концепцию народности литературы, причем в содержательном плане их речи, по его мнению, существенно различались.

Иван Аксаков еще 25 мая прослушал на торжественном обеде в честь Достоевского его конспект речи о Пушкине и был вполне удовлетворен ее содержательной стороной. Более того, он нашел, что “в некоторых пунктах мы с Дост<оевским> сошлись слово в слово”, о чем и объявил писателю. Последнее обстоятельство вызвало беспокойство как у Достоевского / “это дурно, если мы так уж буквально сойдемся в мыслях” /30/1, 174//, так и у Аксакова. Вечером того же дня, как он сообщает в письме к жене, Аксаков вновь садится править статью о Пушкине, видимо, учитывая уже конспект речи Достоевского: “Написав это письмо, присяду опять писать. Я все недоволен статьей”.<sup>2</sup>

Свою речь Аксаков предполагал прочесть одним из первых, чтобы дать тем самым “публике с самого начала правильное освещение - критерием для всех статей и речей, которые бы после меня последовали”.<sup>3</sup> Он ставил перед собой важную цель - задать определенный тон пушкинским торжествам. Однако в силу обстоятельств он должен был читать последним, да еще сразу после выступления Достоевского, которое стало кульминацией двухдневных праздничных заседаний. Таким образом, вопрос о “правильном освещении” решился сам по себе, а чтение статьи представлялось бесполезным:

она просто не была бы услышана из-за эйфории, которая царила в зале после речи Достоевского. Поэтому Аксаков сначала совсем отказался от чтения своей речи, но затем, уступая просьбам слушателей, все-таки прочел ее, но в значительном сокращении. Однако характерно, что впоследствии Аксаков, предлагая свою статью П.И. Бартеневу для публикации, просил за нее “деньги и большие”, добавляя: “Я вовсе не дорожу тем, чтоб статья хоть где-нибудь сохранилась в печати; если печатаю, так с тем, чтоб статья была прочитана”.<sup>4</sup>

Достоевский и Аксаков в 1880 году предприняли попытку интерпретировать пушкинское творчество в славянофильском духе. Попытка “оживить” славянофильство выглядела в этот период несколько неуместной. В этом же году увидели свет знаменитые мемуары П.В. Анненкова «Замечательное десятилетие 1838-1848», которые освежили в памяти русской интеллигенции жаркие споры западников и славянофилов. Сам факт появления подобных воспоминаний, в которых автор, бывший западник, друг Белинского, в спокойных, “примирительных” тонах рассказывал о западническо-славянофильской борьбе, показывает, что сами понятия “западничество” и “славянофильство” давно потеряли свою актуальность. Поэтому Н.К. Михайловский с полным правом мог заявить: “Славянофильство и западничество изжиты нами, мы переросли их, так что попытки г-на Достоевского и других, так или иначе, вновь воздвигнуть эти состарившиеся знамена не имеют для нас, по крайней мере, ровно никакого значения”. В этом же упрекал Достоевского и К.Д. Кавелин.<sup>5</sup>

Однако Иван Аксаков обладал трезвым историческим чутьем. То, что время реального славянофильства как учения, выдвинувшего самобытный подход к русской народности, закончилось, он понял уже в 1860 году. Узнав о смерти А.С. Хомякова, он с горечью писал матери: “Все с ним кончилось! В дружине падает один, другой; ряды сомкнулись теснее и продолжают идти своим путем. Но когда тот пал, кем жила и двигалась дружина, так исчезнет и дружина самая, все разбредается разное. Теперь для нас настает пора доживания, воспоминаний и истории; самая жизнь кончилась...”.<sup>6</sup> Деятельность Аксакова после 1860 года была направлена на увековечение памяти вождей славянофильства, на пропаганду и популяризацию их учения. Причем славянофильское наследие интерпретировалось им с учетом изменившейся общественно-исторической ситуации. По мере того, как с течением времени славянофильство становилось фактом исторического прошлого 40-50 годов 19 века, с образом славянофилов, их последователей

и подражателей стала связываться некая "русская идея". (Это выражение, которое активно эксплуатировали русские философы впоследствии, как известно, впервые употребил Достоевский в письме к А.Н. Майкову в 1856 году). Под знаменем этой идеи стало наконец возможным примирение "западников" и "славянофилов" в силу того, как объясняет В.А. Викторovich, что "само понятие "русская идея", предложенное Достоевским, включало искания тех и других".<sup>7</sup> Именно поэтому речь Достоевского имела такой ошеломляющий успех и у "западников", и у "славянофилов", и у народников, и у демократов, что "русская идея" была краеугольным камнем в основании всех течений русской общественной мысли. Родоначальником же русской интеллигенции, по Достоевскому, выступал Пушкин, именно он пророчески предсказал и оправдал в своем творчестве метания и искания "русских мальчиков", "русских скитальцев".

Парадоксальность позиции Аксакова и Достоевского на московских торжествах заключалась в том, что они, каждый по своему, используя Пушкина для пропаганды своих "славянофильских" взглядов, подобным же образом используют и самое славянофильство: Пушкинские речи Аксакова и тем более Достоевского нельзя расценивать как пример публицистики, выдержанной в строго славянофильском духе. Более того, можно с уверенностью сказать, что эти две речи были различны по существу.

В первую очередь у Достоевского и Ивана Аксакова были разные подходы к творчеству Пушкина. Чтобы объяснить эту разницу, можно воспользоваться афористичной формулировкой "русской идеи", данной В. Соловьевым: "... Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности"<sup>8</sup>. Достоевский трактует творчество великого поэта с религиозно-нравственных позиций. Пушкин для него - "явление пророческое". В.А. Викторovich, исследуя эволюцию отношения Достоевского к Пушкину, приходит к выводу, что фундаментальная идея всей речи в том, что "Пушкин осмысливается как духовная реальность, как Слово, творящее новую реальность". Основополагающее значение имеют в речи идеи всемирной отзывчивости и всечеловечности, интерпретированные в мистико-религиозном духе. Таким образом, Достоевский предпринял попытку проникнуть в "замысел Бога" о России и о Пушкине как поэте-пророке.

В речи Аксакова, несмотря на заявленное им полное согласие с мыслями Достоевского, мы не находим сходных идей. Он так объяснял цель своей речи: "... рассмотреть вопрос о народности в литературе вообще, затем объяснить, как этот вопрос поставлен историей у нас и в чем именно заслуга Пушкина, т.е. коснуться вопроса о народности собственно в поэзии Пушкина"<sup>9</sup>. Для Ивана Аксакова важны в первую очередь становление и уровень народного самосознания, если использовать формулировку В.С. Соловьева, именно то, что нация "думает о себе во времени".

Славянофильская критика, на которую опирался Аксаков (и Достоевский - как сам неоднократно заявлял), в свое время не смогла определить и по достоин-

ству оценить Пушкина в истории русской литературы. Высокий гений Пушкина славянофилами никогда не умалялся. Эпитеты, которыми они характеризовали поэта, были самые восторженные: "этот чародей" (Ю. Самарин), "слава и радость" русской нации (А. Хомяков), в ранней и при жизни не опубликованной статье К.С. Аксакова "О некоторых современных собственно-литературных вопросах" (1839) Пушкин даже назван "великий поэт народный". Однако Пушкин не "вписывался" в славянофильскую концепцию народности русской литературы. В.А. Викторovich объясняет это тем, что "славянофилам не доставало в Пушкине проповеднического начала, прямой пропаганды слова Божия (в чем они сомкнулись не только с поздним Гоголем, но и с В.И. Аскоченским)"<sup>10</sup>. Думается, что исследователь упрощает проблему. Большинство славянофилов с неодобрением отнеслось к "Выбранным местам из переписки с друзьями" Гоголя как раз из-за предпринятой писателем прямой пропаганды слова Божия, считая, что "христианин" погубил "художника". А. Хомякова также не убедила попытка Н. Кохановской на страницах славянофильской "Русской беседы" за 1859 год истолковать творчество Пушкина с религиозно-нравственных позиций, представив поэта "пламенным пророком-христианином". Дело в том, что, как справедливо отмечает В.А. Кошелев, анализируя отношения Хомякова и Пушкина, "именно "душа" смущает Хомякова: сознавая "всеобщность" Пушкина-поэта, Хомяков не может не совместить ее с бытовым представлением о его личности, не спроецировав "душу" на художественные создания"<sup>11</sup>. Нравственный аспект занимал огромное место в системе литературно-эстетических взглядов славянофилов: художник, не будучи не только лично, но и общественно нравственной натурой, не может быть истинно народным художником. Старшие славянофилы - А. Хомяков, Ю. Самарин, И. Киреевский - люди, у которых в памяти не стерся образ Пушкина как реального человека, которого они лично знали и чей нравственный облик не был безупречен. Нужно было время, чтобы исторически отстраненно оценить заслугу Пушкина в генезисе русской культуры XIX века, учитывая при этом славянофильские представления о народности литературы. Таковую попытку и предпринял Иван Аксаков в "пушкинской" речи 1880 года.

Главный метод в системе литературно-эстетических воззрений Аксакова - исторический, "без которого едва ли понятна преемственность поэтической и вообще литературной деятельности и их отношение к народу и народности"<sup>12</sup>. С исторической точки зрения он подходит к творчеству Пушкина в статье, посвященной поэту в 1880 году, при этом, конечно, надо учитывать, что важнейшей задачей Аксакова также было "примирить" творчество Пушкина и славянофильство.

Основополагающая мысль аксаковской речи заключалась в признании исторического приоритета поэзии Пушкина в выражении русского духа: "Поэтическое откровение опередило работу нашего народного самосознания и разрешило задачу - до теоретического разрешения которой мысль и наука только теперь дорастают"

(7, 819). Роль Пушкина в историческом процессе народного самосознания огромна: "Только великий, совершенно-искренний и цельный мастер-художник, только (...) жрец чистого искусства, никаких задач вне искусства не знающий, но притом с живою русскою душою, мог совершить такой исторический общественный подвиг" (7, 819-820). Для Аксакова "русская идея" заключалась в современном осознании этой исторической миссии Пушкина, а также в выявлении нравственного пафоса его поэзии, способного влиять не только на личное, но и на общественное сознание. Поэтому Аксаков и в речи Достоевского выделяет его нравственную оценку образа Татьяны. Во-первых, это был решительно "славянофильский" выпад против "западников", во-вторых, по мнению Аксакова, нравственный авторитет поэзии Пушкина имел в интерпретации Достоевского реальное влияние на молодежь, был способен изменить ее нравственные ориентиры.

Характерно, что Аксаков в своих комментариях речи Достоевского не затрагивает ее основополагающих идей: о пророческом характере поэзии Пушкина и о стремлении русского духа к всемирности и всечеловечности. Известно, что славянофил А.И.Кошелев категорически не мог согласиться с этими идеями Достоевского. Вряд ли и Аксаков был с ними полностью согласен. Так, интерпретация Аксаковым и Достоевским соотносительности сюжетов пушкинских произведений с сюжетами из иностранной жизни, несмотря на почти полное совпадение перечисленных произведений, совершенно различна. Для первого в них выражается национальное чувство объективности (выделено Аксаковым): "Русский человек, не причастный истории Европейского Запада, поставлен в выгодное относительно его положение уже потому, что может обозревать его извне, судить его с той свободой и всесторонностью, которой мешают национальные междоусобные пристрастия местных западных писателей /.../" (7, 829). Достоевский же в этих произведениях видит способность русского народа к всемирной отзывчивости. Но о какой объективности, беспристрастии может идти речь, когда Достоевский с чувством заявляет: "Нет, положительно скажу, не было поэта с такой всемирной отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, в перевоплощении своего духа в дух чужих народов... Это только у Пушкина, и в этом смысле... он явление неслыханное, а по-нашему, и пророческое, ибо ... ибо тут-то и выразилась наиболее именно народность его поэзии, народность нашего будущего, таящегося в настоящем, и выразилась пророчески" (26, 139).

В Пушкинских речах Аксакова и Достоевского звучала сходная мысль о том, что источником, из которого черпала содержание поэзия Пушкина, был русский народ, его богатый духовный потенциал, не испорченный влиянием Запада. Другими словами, "фоновый" прин-

цип отношения к Пушкину обоих ораторов - принцип народности, выдвинутый в 1840-е годы славянофилами, и именно это обстоятельство придавало их речам одинаково "славянофильский" оттенок. Однако, поскольку конкретное содержание принципа народности, довольно противоречивое и неоднозначное само по себе, значительно утрировалось, Достоевский и Аксаков, руководствуясь единым принципом, по-разному осмыслили содержание творчества Пушкина. Эта разность осмысления, видимо, улавливалась Иваном Аксаковым, поэтому он хотел, чтобы его статья была "прочитана". С другой стороны, высоко оценивая речь Достоевского как "событие", имеющее конкретное объединяющее и морально-нравственное значение, Аксаков считал, что даже справедливые замечания А.И.Кошелева и А.Д.Градковского нежелательны, так как будут "ослаблять действие речи Достоевского"<sup>13</sup>, и тем самым будут умалять "торжество ... русского направления или так называемого славянофильского". К этому времени широко понимаемое "славянофильство" сублимировалось в так называемую "русскую идею", которая, в свою очередь, сыграла решающую роль в построении мифа о Пушкине - универсальном выразителе русского духа.

В тексте даются ссылки (том и страница) на издания.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1972-1990.

Аксаков И.С. Полное собрание сочинений в 8-ми томах. М., 1886-1887

<sup>1</sup> Письмо И.С. Аксакова о московских праздниках по поводу открытия памятника Пушкина // Русский архив 1891 Кн. 2. С. 91.

<sup>2</sup> РГАЛИ Ф. 10, оп. 1, ед. хр. 235. Лл. 189об. - 190.

<sup>3</sup> Письмо И.С. Аксакова ... С. 95-96.

<sup>4</sup> РГАЛИ Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 572. Лл. 162, 169, 194.

<sup>5</sup> Цит. по Достоевский Ф.М. ППС в 30-ти томах. Т. 26. С. 488, 489.

<sup>6</sup> ИРЛИ РО. Ф. 3, оп. 15, ед. хр. 14. Л. 25.

<sup>7</sup> Викторovich В.А. Творчество Достоевского и русская литература XIX века (проблема геновеса) Дис. ... д-ра филол. наук Коломна, 1994. С.215.

<sup>8</sup> Соловьев В.С. Русская идея // Соловьев В.С. Смысл любви. М., 1991. С. 42.

<sup>9</sup> Письмо И.С. Аксакова ... 95.

<sup>10</sup> Викторovich В.А. Указ. соч. С.43.

<sup>11</sup> Кошелев В.А. Хомяков и Пушкин // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С.40.

<sup>12</sup> Переписка Аксаковых с Н.С.Соханской // Русский архив 1897. Т.2. С. 584-585.

<sup>13</sup> Аксаков И.С. Письмо О.Ф.Миллеру от 17 июля 1880 г. РГБ, Отдел рукописей. Ф. 93 / II Достоевские Карт. 1, ед. хр. №23.

## Б. Ф. Егоров (Санкт-Петербург ) Пушкинская речь Ф. М. Достоевского и статьи Н.П.Гилярова-Платонова

Журналист, публицист и литературный критик П.П.Гиляров-Платонов (1824-1887) был одним из немногих религиозных мыслителей XIX в., существенно расходившихся с представителями официальной православной Церкви и близкими к ней деятелями по отношению к современной отечественной культуре, в том числе и к наследию Пушкина. Иерархи русской Церкви весьма сдержанно относились к личности поэта и к его воззрениям, считая, что и в зрелом возрасте он не до конца отказался от атеистических заблуждений молодости. Даже полвека спустя после его кончины, во время московских торжеств 1880 года при открытии памятника Пушкину, по распоряжению Синода духовенство организовало праздничную службу в Страстном монастыре, но не вышло из церковных стен на площадь напротив и не участвовало в самом открытии памятника, хотя окончательное избрание места для монумента на Тверском бульваре рядом с монастырем, после долгих дискуссий - где ставить памятник, наверное, не обошлось без участия Церкви.

У «неофициальных» православных литераторов совсем не было сдержанно-напряженного отношения к Пушкину, а Гиляров-Платонов является, может быть, самым свободным от казенной скованности. В издаваемой им газете «Современные известия» (1867-1887) он постоянно публиковал свои статьи о Пушкине. В конце- 1860-х - начале 1870-х годов он демонстрировал убогость, нигилистическую примитивность «развенчаний» Пушкина в радикальных журналах, особенно в писаревском «Русском слове», доказывал выдающиеся художественные заслуги поэта, особенно в создании современного русского литературного языка. Тогда же Гиляров активно участвовал в спорах о месте памятника, возражая против Театральной площади (напротив Большого театра).

Но особенно подробно, в десятках специальных статей, Гиляров писал о Пушкине в 1880-м году - это был год открытия памятника в Москве и невиданных ранее торжеств в честь национального гения. Автор статей в «Современных известиях» отнюдь не идеализировал Пушкина, он понимал его сложность и противоречивость, в этом отношении он существенно отличался от некоторых религиозных истолкователей пушкинского творчества, особенно размножившихся в XX веке, которые пытались представить позднего,

тридцатых годов. Пушкина как полностью вошедшего в лоно Церкви и отразившего в своем зрелом творчестве этот чисто христианский период своей духовной эволюции. Гиляров же отмечал до конца сохранившуюся двойственность, противоречивость его художественного мировоззрения. В газете «Современные известия» в день открытия памятника 6 июня 1880 г. редактор поместил передовицу без заглавия, целиком посвященную Пушкину, и там такими контрастными антиномиями охарактеризовал сложность поэта: «Набожность и вольномыслие, свободолюбие и апофеоза власти, либерализм в западном вкусе и славянофильство, даже панславизм: все эти оттенки направлений найдут в гениальном поэте места и целые стихотворения...»

В этой же передовице Гиляров проявил замечательное чутье, фактически конгенитальность - по отношению к знаменитой идее Пушкинской речи Ф.М.Достоевского, речи, произнесенной два дня спустя, 8 июня. Гиляров так продолжает статью-передовицу в номере газеты от 6 июня: «...чтобы оценить всю мощь этого титана, вчитаемся в те его произведения, где выражает он не себя и свой народ непосредственно, но взгляд на другие народы и чужую историю. Возьмем, например, коротенькое произведение, сцены из средних веков, каких-нибудь несколько страниц: по художественной глубине и полноте мы не найдем ни в одной из всех литератур произведений, где бы так очерчен был средневековой быт Европы.»

Гиляров как бы предвещает известные рассуждения Достоевского о всемирной отзывчивости Пушкина. Конечно, речь писателя значительно более многопроблемная, у Гилярова нет темы «гордого человека», нет подробного анализа национального характера Татьяны Лариной, а его мысль об умении Пушкина глубоко изображать не только свой, но и чужой быт, у Достоевского доведена до грандиозного обобщения: «всемирность и всечеловечность»; однако в зародыше идеи о всесторонности Пушкина были высказаны (напечатаны) Гиляровым за два дня до речи писателя.

К сожалению, статья Гилярова-Платонова совершенно не введена в литературоведческий и культурологический круг; в обстоятельной и серьезной книге М.Ч.Левитта «Литература и политика: пушкинский

праздник 1880 года» (СПб., 1994; перевод с английского подлинника 1989 г.) об этой статье нет ни слова, хотя газета Гилярова «Современные известия» в книге упоминается. Ничего не сказано о статье и в подробнейших комментариях (преамбуле) Г.Н.Фридлендера (при участии А.О.Крыжановского) к Пушкинской речи в академическом Полном собрании сочинений Ф.М.Достоевского (XXVI, 441-491).

Вполне вероятно, что Достоевский мог 6-7 июня, до произнесения своей речи, проштудировать статью Гилярова. Он давно был с ним знаком, читал его газету, по крайней мере, в те праздничные дни: в письме к гр. С. А.Толстой от 13 июня он упоминает один эпизод из «Современных известий» за 9 июня (XXX, кн. 1, 188). Но не следует предполагать, что Достоевский мог что-то заимствовать из статьи Гилярова и развить его идеи подробнее: ведь текст речи был в основном написан в Старой Руссе в конце мая, сохрани-

лись рукописи, - поэтому надо говорить не о заимствовании, а именно о совпадении, о конгенитальности: идеи уже как бы носились в воздухе. Гиляров лишь коснулся их, а Достоевский подробно развил.

В последующих номерах «Современных известий» от 8-10 июня 1880 г. Гиляров относительно подробно, наряду с другими выступлениями, излагает речь Достоевского, попутно выражая восхищение дорогим для него мыслям писателя: «Это была молния, прорезавшая небо...» (9 июня).

Заметим, что консервативные религиозные деятели, особенно К.Н. Леонтьев и К.П.Победоносцев, враждебно встретили идеи Достоевского о всемирности и всечеловечности Пушкина, усматривая в этих мыслях опасное сходство с идеями христианского социализма, абсолютно им чуждого: Христос, по Леонтьеву, якобы проповедовал не всеобщее братство людей, а разрушение и гибель всей земной жизни...

С. Ф. Дмитренко (Москва)

## Образ Пушкина в письмах Ф. М. Достоевского (К проблеме самоидентификации автора)

Пушкин — любимый герой творческого мира Достоевского. Здесь последний не был оригинален, однако и на беглый взгляд отношение Достоевского к Пушкину выделяется особыми чертами, которых не найти у его современников-собратьев по перу.

В знаменитом некрологе В.Ф. Одоевского (“Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»”) Пушкин назван «солнцем нашей поэзии». В не менее знаменитом определении Аполлона Григорьева: «...Пушкин — наше всё» (“Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина”, 1859) также обозначено пространство, которое не допускает сколько-нибудь серьёзных притязаний кого-либо на конгениальность.

Это Хлестаков может объявить, что не только «начальник отделения» с ним «на дружеской ноге», но и он «с Пушкиным на дружеской ноге» также (3, VI; соотношения установлены филигранно). Однако создатель Хлестакова, литератор тож Николай Васильевич Гоголь и до и после “Ревизора” высказывался о Пушкине по-иному: это «русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» (“Несколько слов о Пушкине”, 1832); «он был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с Неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты» (“В чём же наконец существо русской поэзии и в чём её особенность”, 1846).

Казалось бы, окончательно дистанцию между Пушкиным и писателями, пришедшими в литературу после его смерти, обозначил Тургенев в своей Пушкинской речи. Здесь он вновь сказал о переходности эпохи, в которую выпало жить («я писатель переходного времени» — из письма Л.Толстому, 16 (28) ноября 1856), и появление нового литературного гения («нового, ещё неизвестного избранника») отнёс в будущее.

Однако совсем иное восприятие Пушкина находим при обращении к наследию Достоевского. Речь не о художественных произведениях (разделять автора и его персонажей учат ещё в восьмилетней школе). Хотя и здесь есть выразительные подробности. Герой дебютного произведения Достоевского Макар Девушкин читает Пушкина. Пушкинской речью завершается литературная биография автора “Бедных людей”.

Девушкин потрясён тем, что «живёшь, а не зна-

ешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцем разложена. Да и что самому прежде невдогад было, так вот здесь, как начнёшь читать в такой книжке, так сам всё помаленьку и припомнишь, и разыщешь, и *разгадаешь*» (1,59; выделено мною).

«Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унёс с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну *разгадываем*» (XXVI, выделено мною) — финал речи. И хотя в ней уже не чиновник восхищён прозрениями писателя, а высказана надежда, что с помощью Пушкина можно будет «разъяснить всю правду стремлений наших» «нашим европейским братьям», общий пафос не меняется: Пушкин — тайновидец, под стать пророкам.

В первом дошедшем до нас письме Достоевского, где упоминается Пушкин (брату Михаилу, 31.10.1838), читаем: «Мне кажется, что слава содействует вдохновению поэта. <.. > Пустой же крик толпы ничтожен. Ах! я вспомнил 2 стиха Пушкина, когда он описывает толпу и поэта: И плюет (толпа) на алтарь, где твой огонь горит, И в детской резвости колеблет твой треножник!..» (ср. 28/1/, 117, письмо 1846 года, где Достоевский оценивает отклики на только что вышедших “Бедных людей”; ср. сходное в письме Ф.А.Бурдину, октябрь 1864).

Как видим, внимание здесь сосредоточено на особости судьбы поэта, а Пушкин — авторитетный сторонник такого воззрения. В другом письме к брату (1 января 1840) Достоевский размышляет о месте Пушкина среди других литературных гениев — тема, занимавшая его вплоть до Пушкинской речи. Но если Гомер в этой классификации — «баснословный человек, может быть как Христос, воплощённый Богом и к нам посланный», а Гюго — лирик, «с христианским младенческим направлением поэзии, и никто не сравнится с ним в этом» (28/1/, 69,70), то Пушкин лишь причислен к этому Олимпу.

На этом фоне примечательно письмо к Михаилу Михайловичу от 24 марта 1845 года с заявлением, что «слава» ему не нужна: «я пишу из хлеба». Мастерство также связывается с достижением достатка. «Я хочу, чтобы каждое произведение моё было отчётливо хорошо. Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали

немного, а оба ждут монументов. <...> Пушкин <...> продавал 1 стих по червонцу. Зато слава их, особенно Гоголя, была куплена годами нищеты и голода» (28/1/, 107). Пушкин - взыскательный художник, он бесконечно правил даже мелкие стихотворения (письмо М.М.Достоевскому 4 мая 1845: 28/1/, 108; о том же ему же - от 31 мая 1858). И даже пересказ Достоевским анекдота "Пушкин и ящерицы" из альманаха "Первое апреля" (письмо М.М.Достоевскому 4 8 октября 1845; 28/1/, 114) не противоречит преклонению перед «гармоничным» стихом Пушкина - ведь высмеивается не поэт, а его интерпретатор.

Как известно, литературная легенда, поддерживаемая и развивавшаяся Достоевским даже десятилетия спустя, связывает его литературный дебют с именем Гоголя ("новый Гоголь явился!"; 25, 30). Причем в своих самооценках главный герой нередко доходил до фарсовых уровней - достаточно вспомнить письмо брату 16 ноября 1845 года (28/1/, 115-116). Это удивительное письмо подробно не комментировалось даже в Полном собрании сочинений Достоевского, и только недавно И.Л.Волгин решился назвать имя, немедленно приходящее на ум при чтении этого рассказа о собственном грандиозном успехе (а повесть к тому времени ещё не прошла цензуру). Хлестаков! Его монологи в кругу чиновников, его письмо к Тряпичкину!

«Автор "Бедных людей" проговаривает свой эпистолярный монолог в той же — хлестаковской — тональности, — пишет исследователь. — Достоевский словно нарочно спешит навлечь на себя обвинения в заносчивости, зазнайстве и саморекламе»<sup>1</sup>. Однако объяснения, которые даёт И.Л.Волгин всему этому, нуждаются, на мой взгляд, в уточнении.

Когда И.Л.Волгин пишет; «Никогда ещё «вхождение в литературу» не осуществлялось таким ошеломляющим образом», а затем добавляет: «С первого шага он «вдруг» занял в литературе место, о котором не смел и мечтать»<sup>2</sup>, перед читателем книги возникает очевидное противоречие, ибо подборка документов, сделанная её автором, показывает разноречивые оценки, данные первому произведению Достоевского (на последующих страницах и сам И.Л.Волгин предлагает немало выразительных фактов, когда «братья-писатели», «увенчав коллегу лаврами», тут же почли таковые «фигурными листиками» и приступили «к их дружному ощипу»<sup>3</sup>). Не последнее место среди них занимает язвительное "Послание Белинского к Достоевскому" (1846), очевидно, принадлежащее перу Некрасова и Тургенева. Некоторые строки его необъяснимым, но от этого ещё более выразительным образом перекликаются с названным выше письмом к брату<sup>4</sup>.

Однако главный интерес, на мой взгляд, в другом. В письме к брату, в этой трагедии наоборот, где уже высмеянное обращено на самовозвышение, даже

если предположить самоиронию Достоевского и его сверхъестественное, но для него не невозможное провидение собственной расправы над Гоголем в "Селе Степанчикове...", в этом письме запечатлелось нечто ещё более важное, а именно потребность у Достоевского того, что недавно А.К.Жолковский назвал «*жизннетворческой стратегией самопрезентации*»<sup>5</sup>.

Но, в отличие от Гоголя, Пушкину в этой стратегии предназначено иное место. С Гоголем Достоевский состязался. Фраза, ставшая сакраментальной: "Все мы вышли из гоголевской «Шинели»", даже если бы он её произнёс, должна была бы означать только одно: мы вышли, то есть сбросили эту литературную шинель, перешагнули через неё и пошли своим путём. Вспомним, что Гоголя критиковал уже Девушкин.

Тем более подобное допускалось по отношению к другим авторам. Обращаясь к "Войне и миру", Достоевский решительно противопоставляет её автору «гениев» — Пушкина и Ломоносова (он здесь помянут как фигура ритуальная, «предисловие впереди книги», по определению того же Гоголя). Пушкин появился «с гениальным новым словом», Толстой - «после этого нового слова, уже высказанного Пушкиным» (письмо к Н.Н.Страхову 24 марта (5.4) 1870). Пушкин даёт пример творческой взыскательности (правда, здесь назван и другой энтузиаст «перемарывания» Гоголь — письмо М.М.Достоевскому 31 мая 1858; 28/1/, 311).

Пушкин — недооценённый современниками художник-провидец: «...свистун Пушкин <...> раньше всех славянофилов высказывает всю их сущность и, мало того, высказывает это несравненно глубже, чем все они до сих пор» (письмо к Н.Н. Страхову 23.4. (5.5) 1871 года; 29/1/.207).

Создания Пушкина - литературный идеал. Работая над "Подростком", для вдохновения читает Пушкина: «...до сих пор читал только Пушкина и упивался восторгом, каждый день нахожу что-нибудь новое. Но сам зато нее могу еще ничего скомпоновать из романа» (А.Г.Достоевской; 16(28) июня 1874; 29/1/, 331). В более раннем письме к Н.Н.Страхову 18(30) сентября 1863 года, рассказывая о замысле будущего "Игрока": «Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец. Это вовсе не сравнение меня с Пушкиным. Говорю лишь для ясности» (28/11/, 51). Но пример «для ясности» подобран, конечно, смело. Через несколько лет, когда тот же Страхов отмечает как недостаток то, что Достоевский «загромождает» свои произведения, создатель "Идиота" и "Бесов", в целом признав критику («Вы ужасно метко указали главный недостаток»), тут же добавляет: «Но есть и того хуже: я, не спросясь со средствами своими и увлекаясь поэтическим порывом, берусь выразить художественную идею не по силам», но завершает творческое покаяние весьма эффектно; «Даже

у Пушкина замечаются следы этой двойственности» (письмо 23.4. (5.5) 1871 года).

Любопытен и его отзыв о журнале "Заря", издающемся с опозданиями номеров: «Нет, так журнал издавать невозможно. Будь у них одни Пушкины и Гоголи в сотрудниках, и тогда журнал лопнет при неаккуратности» (письмо А.Н.Майкову 27 октября (8.11) 1869). Акцент становится особенно красноречивым, если вспомнить печальную судьбу журналов самого Достоевского и подробности их прекращения.

Вместе с тем нельзя не заметить, что центральным эпистолярным героем Достоевского Пушкин становится только в 1880 году - в связи с Пушкинскими празднествами. На предложение С.А.Юрева написать для журнала "Русская мысль" «хорошую статью о нашем величайшем поэте», Достоевский вначале отвечает уклончиво (письмо 9 апреля 1880; ср. письмо 5 мая). Затем соглашается, но пишет 19 мая 1880 года К.П.Победоносцеву, где высказывая свои тревоги («...не на удовольствие поезду, а даже, может быть, прямо на неприятности»).

Далее письма Достоевского становятся сопровождающими текстами Пушкинской речи, затем её напечатанного варианта. Он довольно подробно пишет о поездке из Старой Руссы в Москву на Пушкинские торжества. 8 июня произносит свою «речь о Пушкине», а уже 9 июня решает дать выпуск "Дневника писателя", «единственный в этом году и состоящий исключительно из этой речи»<sup>6</sup>. Есть предположения, что мысль об издании речи возникла у Достоевского до её произнесения, ещё в апреле-мае (см.: 27, 469). Кроме того, само содержание и даже композиция единственного выпуска "Дневника писателя" выглядят очень красноречиво.

Так, прежде чем представить читателю саму речь (ставшую «очерком»), Достоевский растолковывает её основные положения, сообщая о некоторых подробностях её произнесения. Но следом за речью-очерком возникает ещё одна глава "Дневника...". Причины её появления объяснены здесь же.

Прежде всего, «предисловие» к речи Достоевский писал, «предчувствуя гам, действительно поднявшийся потом в нашей прессе после появления моей речи в "Московских ведомостях"». А послесловие, ради которого даже печатание "Дневника..." приостановлено было, — ответ на «нападки» одного из первых критиков речи, на «намеренное искажение» авторской «мысли», «главного пункта» речи.

Далее, при перечитывании писем Достоевского периода Пушкинских торжеств и после них мы обнаружим немало подробностей, которые иначе как «дежавю» не назовешь.

Так, хотя здесь не появляется, как в письме 1845 года, *клакер-пропагандист* Григорович (его, кажется,

вовсе забыли пригласить на праздник), некогда поддерживавший Достоевского, но есть множество «клакеров», «до сотни молодых молодых людей, оравших в исступлении» — клака в поддержку Тургенева; с другой стороны, «толпами мужчины и дамы приходили ко мне за кулисы жать мне руку. В антракте прошёл по зале, и бездна людей, молодёжи, и седых, и дам, бросались ко мне, говоря: «Вы наш пророк, вы нас сделали лучшими, когда мы прочли "Карамазовых"». (Одним словом, я убедился, что "Карамазовы" имеют колоссальное значение)» и т.д. (Напоминаю, рассказ этот о литературном вечере, речь ещё не произносилась). Вывод определен: «Нет, у Тургенева лишь клакеры, а у моих истинный энтузиазм» (30/1/, 182,183).

По сообщению Достоевского, его встретили рукоплесканиями, «восторгом, энтузиазмом» как автора "Карамазовых". Но после речи «зала была как в истерике», «всё это обнимало, целовало меня»: «Пророк, пророк!» — кричали в толпе; Тургенев «бросился меня обнимать со слезами»; «Анненков подбежал жать мою руку и целовать меня в плечо. «Вы гений, вы более чем гений!» — говорили они мне оба»; Иван Аксаков «объявил публике, что речь моя — есть не просто речь, а историческое событие!» (тень гоголевских персонажей напалзает, через недолгое время в "Дневнике...", Достоевский скажет, что один оппонент сравнивал его и с Маниловым /26, 149/ — С.Д.); наконец, «прибежали студенты. Один из них, в слезах, упал передо мной в истетике на пол и лишился чувств» (XXX/1/, 184,185)! Круг замкнулся.

Другие писатели отнеслись к пушкинскому празднику совсем по-иному. Получил свой лавровый венок Тургенев (не одному Достоевскому их вручали, да кто об этом помнит?!) и отправился восвояси, в почти родную Францию. Была у него заветная, тайная мечта: быть похороненным близ пушкинской могилы, но понимая, что это невозможно, просил о погребении рядом с Белинским.

Он же, Тургенев специально ездил в Ясную Поляну, приглашал на праздник Льва Толстого, но тот отказался, посчитав его, очевидно, слишком официальным. По предположению К.М.Станюковича, высказанному тогда же, Толстой исходил из убеждения, что «народу решительно всё равно, существовал Пушкин или нет»<sup>7</sup>. Следуя этой логике, можно предугадать и отношение Толстого к своему писательству (даже не вникая в особенности того, что у нас традиционно называют его «переходом на позиции патриархального крестьянства»).

М.Е.Салтыков-Щедрин, выпускник Александровского/Царскосельского лицея, по тамошней традиции некогда объявленный "Пушкиным" своего курса, отказался от поездки, сославшись на болезнь. Однако 25 июня 1880 года в письме А.Н.Островскому<sup>8</sup> он, возможно, высказал более основательную при-

чину: «По-видимому, умный Тургенев и безумный Достоевский сумели похитить у Пушкина праздник в свою пользу, и медная статуя, я полагаю, с удивлением зрит, как в соседстве с её пьедесталом возникли два судёнышка, на которых сидят два человека из публики. Достоевский всех проходящих спрашивает: а видели вы, как они целовали у меня руки. И по свидетельству Тургенева <...>, будто бы прибавляет: а если б они знали, что я этими руками перед тем делал!»<sup>9</sup>. Отношений с Пушкиным на дружеской ноге - Салтыков заранее и опасался. (Я не говорю сейчас об объективности салтыковских оценок писателей, важно установить принципы его собственных отношений с Пушкиным).

От «Отечественных записок» Салтыков послал в Москву Глеба Успенского, писателя в те времена не последнего, но тот вёл себя настолько робко, что ему на подмогу и для участия в официальных церемониях выехал вскоре Г.Э.Елисеев.

Не было И.А.Гончарова, который, как известно, не простирали своих литературных притязаний далее выяснения отношений с собратьями по перу. При этом Гончаров называл себя «жарким и неизменным поклонником» Пушкина. «Он с детства был моим идолом, и только он один». В автобиографии 1858 года Гончаров пишет, что «живее и глубже всех поэтов поражен и увлечён был <...> поэзией Пушкина <...> и в поклонении своём остался верен ему навсегда»<sup>10</sup>. В библиотеке Гончарова сохранилась брошюра не установленного автора «Памятник Пушкину в Москве» (М. 1880) с дарственной авторской надписью<sup>11</sup>.

Оценивая контекст Пушкинской речи Достоевского, мы не можем не видеть следующего. Именно речь вызвала восторг слушателей (в письмах Достоевский не лукавит), но её публикация как «очерка» породила разноречивые отклики и споры, которые продолжаются до сих пор (литература по этому вопросу безбрежна). Вместе с тем, хотя в том же 1880 году в Петербурге была выпущена книга «Венок на памятник Пушкину», свод речей и хроника московских торжеств, в истории нашей словесности сохраняет свою вечнозелёную свежесть другой венок 1880 года — «Дневник писателя» на 1880 год. Август» и письма Достоевского о празднике.

Достоевский рано выявил острый парадокс существования в литературе: произведение пишется в тишине, без свидетелей, с ощущением счастья, «среди восторженных надежд и мечтаний и страстной любви к труду» (из «Униженных и оскорбленных»). Однако в свет оно должно выходить с шумом и громом, если угодно, с клаквой, пусть одержимой «истинным энтузиазмом».

Достоевский рано понял острую зависимость от того, что уже в XIX веке называлось рекламой, а в наши дни обрело, наконец, родное звучание: раскрутка.

В системе литературного поведения Достоевско-

го есть традиционные черты: например, он легко вступает в разнообразную полемику с писателями. Но при этом такое, тоже по внешности традиционное качество как установление своих историко-литературных координат в соотношении с признанными литературными величинами постепенно приобретает у Достоевского характер, кажется, не имеющий подобных примеров в нашей литературе.

В сознании не только литературных потомков, но даже современников Пушкин существует как некая отдельность, как животворный миф, солярный (если вспомнить метафору В.Ф.Одоевского). Русским литературным сообществом Пушкин воспринимается, фигурально выражаясь, так, как в Ветхом Завете людским сообществом воспринимается Бог. Он есть, но он вне людских судеб. Достоевский предложил Русской литературе иное, сходное с новозаветным восприятие Пушкина: у литературного бога-отца есть литературный бог-сын, его пришествие состоялось.

В письмах Достоевского жене из Москвы мая-июня 1880 года, которые выглядят как дневник, как летопись триумфа, не раз говорится о чтении на праздниках пушкинского «Пророка» (например: «в финале для заключения празднества - «Пророк» Пушкина <...> меня назначили нарочно в финале, чтоб произвести эффект - не знаю: произведу ли?» - 30 /1/. 178). «Пророк» - лейтмотивное, если не ключевое слово Пушкинской речи. Однако в конце концов этот литературный контекст преобразуется в контекст ситуативный, личностно-психологический: «Вызовы продолжались полчаса <...> вдруг, например, останавливают меня два незнакомые старика: «Мы были врагами друг друга 20 лет <...>, а теперь мы обнялись и помирились. Это вы нас помирили. Вы наш святой, вы наш пророк!» (этакие, пришедшие в себя Иван Иванович и Иван Никифорович! - С.Д.) «Пророк, пророк!» - кричали в толпе» (орфография автора; письмо А.Г.Достоевской 8 июня 1880—30/1/. 184).

В январе 1881 года, когда ещё не угасло эхо пушкинских празднеств (см. «Дневник писателя. 1881. Январь» - 27, 36), Достоевского стали приглашать к участию в литературном вечере памяти Пушкина и в конце концов было решено, что он, кроме прочего, будет читать «Пророка». Тогда же он соглашается выступить в роли схимника в любительской постановке сцен из «Смерти Иоанна Грозного» А.К.Толстого.

Пророк и схимник. Два их равных в земной жизни пути, наверное, сходятся где-то в бесконечности... Ибо если даже вернуться от метафизических прений к литературоведческому разбору и фактологии, нельзя не вспомнить: смертный час Достоевского наступил (по дооктябрьскому стилю) вечером 28 января. Пушкин скончался 29 января. Кажется, дело не в арифметике, не в том, что воссоединение душ Достоевского и Пуш-

кина в вечности не произошло по нашему календарю в один и тот же день года. Но всё же - по логике поэтической образности - Достоевский и не мог «настичь» Пушкина: ни в течение жизни, ни у гробового входа.

За его пределами - возможно... Однако об этом гадать не нам. Мы можем только принять к сведению продолжение их судеб здесь. Так, в феврале 1921 года петроградский Дом Литераторов провёл Пушкинские дни (в 84-ую годовщину смерти поэта) и поминки по Достоевскому (по случаю 40-летия со дня его кончины). Они следовали друг за другом. На торжественном собрании в Доме литераторов 11 февраля Александр Блок произнёс свою речь «О назначении поэта», ещё через несколько месяцев скончался.

А следом вышла небольшая книжка «Пушкин. Достоевский», в котором объединены статьи о двух писателях. Так неожиданно (без участия Достоевского) и закономерно получила завершение разрабатывавшаяся им хитроумная система самопрезентации.

«Не в том величие поэта, что он унёс с собой тайну; наоборот, тайну он принёс с собой из небытия, тайным он сделал то, что поверхностной мысли до него казалось явным, он указал её везде - в жизни, в мире, в нашем существе»<sup>12</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Все цитаты даны по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в 30-ти т. с указанием, в необходимых случа-

ях, тома и страницы.

<sup>1</sup> Волгин И.А. «Родиться в России...» Достоевский и современники: жизнь в документах. М., 1991. С. 384.

<sup>2</sup> Там же. С. 384, 385.

<sup>3</sup> Там же. С. 391.

<sup>4</sup> См.: Некрасов Н.А. Полн. собр.соч. и писем в 15 т. Т. 1. Л., 1981. С. 423-424, 687-688.

<sup>5</sup> См.: Знамя. 1995. № 9. С. 238.

<sup>6</sup> Ф.М.Достоевский в восп. совр. Т. 2. М., 1990. С. 434.

<sup>7</sup> Цит. по изд.: Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987. С. 499

<sup>8</sup> Когда выяснилось, что на торжествах Островскому предстоит произнести не речь в публичном заседании, а тост на обеде в Благородном собрании, он тщательно выправил первоначальный текст, приспособив его к новым обстоятельствам. Каких-либо претензий он не высказал - очевидно, считая себя одним из многих служителей «вечного искусства», счастливого уже тем, что входит в «литературную семью Пушкина» (Островский А.Н. Полн.собр.соч. в 12-ти т. Т. 10. М., 1978. С. 113-114. Подробнее см.: Там же. С. 606-607).

<sup>9</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Собр.соч. в 20-ти т. Т. 19/1. М., 1976. С. 157. Ср. там же: С. 159. См. также художественную полемику с Пушкинской речью Достоевского в книге «За рубежом».

<sup>10</sup> Гончаров И.А. Собр.соч. в 8 т. Т. 7. М., 1980. С. 218.

<sup>11</sup> Описание библиотеки И.А.Гончарова. Каталог. Ульяновск. 1987. С. 43 (№75). Ср. в воспоминаниях А.Ф.Кони «Общественные взгляды Пушкина» передачу слов Гончарова (лето 1880 года): в юности Пушкин был «для меня всё <...> всё сводилось к нему, всё исходило от него» // Пушкин. Достоевский. Пб.: Изд-е Дома литераторов, 1921. С. 46,47.

<sup>12</sup> Горнфельд А. Два сорокалетия // Пушкин. Достоевский. Пб.: Изд-е Дома литераторов, 1921. С. 136-137.

## ПРЕСТУПЛЕНИЕ ПРОТИВ РЕБЕНКА У ПУШКИНА И ДОСТОЕВСКОГО

Ф.М. Достоевский не просто любил Пушкина, он преклонялся перед великим поэтом, считая, что "без понимания Пушкина нельзя и русским быть" (26:207), а "непонимание Пушкина есть величайшая неблагодарность" (26:207). Он ценил у Пушкина все — и стихи, и прозу, и драматические произведения, но если все-таки попытаться выделить, что же было самым главным, можно предположить, что драма "Борис Годунов". Недаром Достоевский пытался создать на эту тему собственное произведение.

О чем эта драма? О преступлении против ребенка. О воздаянии жертве и о наказании виновному — наказании внутреннем. Не казнил Ажедмитрий царя Бориса — он умер своею смертью, успев принять схиму. Внешняя казнь пала на его детей. Но сам Борис себя казнил и казнил непрестанно, ведь ему "тринадцать лет... все снилось убитое дитя!", и "счастья нет" в его душе, по-скольку:

«Как молотком стучит в ушах упрек,  
И все тошнит, и голова кружится  
И мальчики кровавые в глазах...  
И рад бежать, да куда... ужасно!»

Тринадцать лет горит он на костре, пылающем внутри его души.

Но почему такая кара, ведь приближенные Ивана Грозного немало крови проливали каждый день, и трудно верить, что на совести Бориса "единое пятно, единое случайно завелось". Однако одно лишь только преступление тревожит сон несчастного царя. Откуда это Пушкину известно? Он был прилежным читателем "Исто-

### У ПУШКИНА

«Но кто же ты? Спросил я детский голос.  
"Царевич я Дмитрий. Царь небесный  
Принял меня в лик ангелов своих.  
И я теперь великий чудотворец-!"  
Иди, старик...»

Был ли царевич Дмитрий святым при жизни? Ни у Пушкина, ни в молениях об этом ничего не сказано. А у историков, в частности, тех, которые занимались вопросом, насколько достоверны данные обстоятельств гибели Дмитрия, собранные комиссией, которую возглавлял В. Шуйский, существует мнение, что "в смерти царевича В.И. Шуйский был заинтересован не меньше, чем Б.Ф. Годунов. Как сообщали современники, люби-

рин" Карамзина, изучал исторические документы, но до сих пор причастность царя Бориса к гибели царевича Дмитрия отнюдь не доказана.

Она провозглашена народом и церковью, канонизировавшей царевича Дмитрия в 1606 г. и заключена в сказаниях и церковных песнопениях Царевичу Дмитрию, включенных в служебные Миней, начиная с 1627 г. Современное издание служебных Миней включает текст трех служб - на 19 октября — в день рождения Царевича, 15 мая — служба об "убиении Святого и Праведного страстотерпца Царевича Дмитрия" и 3 июля — "Служба благоверному Царевичу Дмитрию, принесения честных мощей от града Углича в царствующий град Москву"<sup>1</sup>

Пушкин был хорошо знаком с житиями святых (известна не только его рецензия, но и причастность к созданию "Словаря о святых..."<sup>2</sup>) и церковной историей вообще, как о том свидетельствует, например, отзыв историка П. Хавского, написавшего, что он "состоит уверенным, что братия Валаамского монастыря почтут христианскую молитвою о упокоении боярина Александра, исследователя предметов Церковной истории и жизни святых Сергия и Германа". Н.С. Серегина полагает несомненным, что Пушкин мог видеть прямо в Святогорском монастыре комплект служебных Миней издания 1776 и 1784 гг., где все три службы царевичу Дмитрию присутствуют. Ею показаны совпадения между текстами драмы, где упоминается царевич Дмитрий и словами песнопений. И что поразительно — царевич святым стал как будто в результате своей гибели. Сравним два текста.

### СЛУЖБА 3 ИЮНЯ

"Дал еси знамение церкви Твоей, Господи,  
новоявленного чудотворца  
благоверного Царевича Дмитрия,  
неповинно пострадавшего и кровь  
свою яко воду пролившего».

мой забавой царевича была игра с куклами, которым он отрубал головы и которые изображали Годунова, Шуйского и других придворных бояр царя Федора" (с. 161)<sup>4</sup>.

Пушкин должен был знать характеристику юного Дмитрия. Так почему же ему не странно внезапное превращение, мягко говоря, недоброго мальчика в святого чудотворца с нетленными мощами, как об этом говорится:

У ПУШКИНА

«Три дня  
Я труп его в соборе посещал  
.....  
Но детский лик Царевича был ясен  
И свеж, и тих, как будто усыпленный».

Нам представляется, что объяснение заложено в "Акафисте о упокоении умерших", который полагается читать по субботам и который Пушкину (хорошо знавшему молитвы), несомненно был известен.

Приведем из этого Акафиста кондак 4<sup>5</sup>.

"Спаси, Господи, в тяжких мучениях скончавшиеся, убиенныя, живыми погребенныя, землею засыпанныя, волнами и огнем поглощенныя, зверьми растерзанныя, от глады, мраза, бури или падения с высоты умершия и радость Твою вечную подаждь им за скорбь кончины. Да благословят страданий своих время, яко искупления день, воспевая: Аллилуя".

За скорбь кончины стал семилетний мальчик святым чудотворцем, ибо в этом возрасте за проступки свои ребенок еще не отвечает, он пока безгрешен. И горе тому, кто не то что погубит, обидит малое дитя.

В Евангелии от Матфея сказано от имени Христа: "А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской" (Гл. 18. 6). И далее: "Блюдите, не презирайте единого из малых сих; ибо говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего небесного" (Гл. 18. 10).

Итак, не дерзайте дитя обидеть, но уж ежели такое случится — жертва злодейства обретет блаженство и упокоение на небесах.

В "Борисе Годунове" исчерпывающе даны две темы: преступление против ребенка — наказание и детское страдание — воздаяние.

Царь Борис ни минуты не забывает о преступлении, все 13 лет он не живет — помнит и перед смертью видит гибель всего, что он построил, предвидит разрушение страны и участь своих детей, которые понесли наказание физически. Царевич Дмитрий вознесся на небеса и стал чудотворцем и заступником Руси.

Обе эти темы разрабатывались Достоевским, но как бы в отрыве друг от друга. Воздаяние жертве, по нашему мнению, наиболее ярко описаны в коротком рассказе о ребенке, которого взял себе Христос и в главах романа "Братья Карамазовы", посвященных Илюшечке Снегиреву. Тема виновности и наказания тут почти не присутствует. Она разбирается подробно при рассмотрении преступления Николая Ставрогина, Аркадия Михайловича Свидригайлова и Максима Ивановича Скотобойникова. Но при этом рассмотрении судьба несчастных жертв сводится только к констатации их гибели.

СЛУЖБА 15 МАЯ

«Кровию страдания тленного смирада  
избежав, богомудре,  
И вместо земного Небесному  
Царствию наследник быв,  
страстотерпче...»

В рассказе "Мальчик у Христа на елке" виноватых в гибели ребенка лет шести или меньше, нет — вернее, все понемногу виноваты — и блюститель порядка, который отвернулся, чтобы не заметить маленького мальчика, в лютый мороз плохо одетого, у которого болят и не сгибаются замерзшие пальчики; и четыре богатые барыни, которые, когда он в теплый магазин зашел, ух как на него закричали и замахали, выгнали его вон, правда, сунув копеечку, да он ее в пальчиках удержать не смог; и большой злой мальчик, который сорвал с ребенка картуз, треснул его по голове, а сам снизу поддал ему ножкой. Покатился мальчик наземь, вскочил, побежал не зная куда, на глухой двор, спрятался за дровами — голодный и дрожащий от холода, а наутро дворники нашли маленький трупики. Но не видели и не слышали дворники, и никто не видел и не слышал, как пригласил мальчика к себе на елку Христос и была эта елка необыкновенно прекрасна, и было там много светлых, радостных мальчиков и девочек, и все они были такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохнулись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей во время самарского голода, четвертые задохнулись в вагонах третьего класса от смраду... И все они теперь как ангелы, все у Христа — пишет Достоевский, перечисливший, как они мучительно погибли, а значит показавший, что благословил их Господь за скорбь кончины, как это было с царевичем Димитрием.

Иное дело — Илюшечка Снегирев, уже вышедший из возраста безгрешности, поскольку был он девяти лет от роду. Уже отвечающий за злобную выходку, которой его научил Смердяков — взять кусок хлеба, мякишу, воткнуть в него булавку и бросить какой-нибудь дворовой собаке. И Илюшечка бросил такой кусок лохматой Жучке, которая его проглотила, завизжала, завертелась и бросилась бежать — бежит и визжит. Мальчик страшно раскаивался, сам признался Коле Красоткину, но когда тот фактически наложил на него эпитимью, отказавшись с Илюшечкой иметь дело как с подлецом, наказания не принял, не смирился, закричал, что теперь всем собакам будет иголки кидать и даже пырнул Колю (которому был "рабски предан") в бедро перочинным ножом. Илюшечку страшно мучит совесть — потом он скажет о своей болезни что это за то, что он Жучку убил, а пока на него упала новая беда — унижение отца

Митей Карамазовым, но он, как сказал Снигирев Алеше: "отца не застыдился, а... один против всех восстал за отца... Ибо что он тогда вынес, как вашему братцу руки целовал и кричал ему: "Простите папочку, простите папочку" — то это только Бог один знает да я-с. И вот так детки наши... правду на земле еще в девять лет от роду узнают-с". Стал Илюша из школы приходиться "больно битый", против всего класса один шел, сам вызывал... В конце концов дети ("народ безжалостный") и забил его до смерти, не понимая что делают. Кто виноват в его гибели — все. И чужие, спокойно смотревшие, в каких тяжелых условиях живет ребенок, которому доктор прописывает для лечения ехать в Си-ра-ку-зы немедленно и не отвечающий за свои гневные вспышки Дмитрий, и мальчики, ежедневно Илюшечку избивавшие, и Коля Красоткин, пришедший слишком поздно, и юродствующий папенька-пьяница, и сестра Варвара Николаевна, которая давно уже отправилась в Петербург "слушать курсы" (оставив не только умирающего Илюшечку и растерзанного отца, но и полоумную "маменьку" и сидящую в своих креслах Ниночку).

Их вину, их наказание Достоевский не рассматривает. Показан крестный ход Илюшечки от обычного мальчика, может быть и незлого и недоброго, через проступок и раскаяние, через жертву себя за отца, умирающего счастливыми примиренным, окруженным любовью, поверившим, что Жучку он не убил.

И в своей "речи у камня" Алеша сделал из Илюшечки, благодаря которому они все оказались соединенными "таким хорошим и добрым чувством, которое и нас сделало на это время любви нашей к бедному мальчику может быть лучшими, чем мы есть в самом деле" — "прекрасное и святое воспоминание" для тех мальчиков (а было их человек 12), которые пришли на похороны. Всех их, и Алешу также, соединил добром, хорошим чувстве "Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, дорогой (для нас) мальчик во веки веков!" Погибший ребенок остался жить канонизированным в их сердцах, смертью своей сотворив малое чудо.

Наказание за вину перед ребенком — вину такую, что привела она малых к самому лютому греху — самоубийству — понесли в произведениях Достоевского три человека, и все трое забыть преступление свое не могли, но калялись все трое очень даже по-разному.

Согласно рассказу Макара Ивановича, купец Скотобойников Максим Иванович, в городе первый богач, пьяница и самодур, и вообще по женской части "мерзостей этих самых, и по городу, и по всей даже губернии, производил немало, и даже всякую меру в сем случае потерял". Оставив без крова и куска хлеба вдову с пятью детьми, после того, как четверых Бог прибрал, а старшего мальчика он велел высечь так, что тот много проболел, надумал Максим Иванович этого ребенка себе взять от матери и капитал ему "отписать". Ночь мать над сыном "проплакала, а по утру отвела дитя". И жил ребенок в постоянном страхе — перед купцом еле дышит, "и до того дошло, что самого голосу его ребенок не

мог снести — так весь и затрепещется". Разбил восьмилетний мальчик вазу, а как погнался за ним до реки Максим Иванович, как услышал его голос грозный, так и "вскрикнул, бросился к воде, прижал себе к обеим грудкам по кулачку, посмотрел на небеса (видели, видели!) — да бух в воду!" С той поры переменялся Максим Иванович что узнать нельзя. Снился ему мальчик во сне. Женился он на той вдове, матери мальчика, выстроил храм в городе, больницу и богадельню. Определил капитал на вдов и сирот, обиженным им деньги возвращал безмерно. "Стал жалостлив беспримерно, даже к скотам... И получил дар слезный... снял Господь их молитвам и послал им сына". Да только снова пришел мальчик во сне, и умер через 8 дней младенец. "Отписал Максим Иванович все имущество любезной супруге, выдал ей все капиталы и документы, завершил все правильно и законным порядком...". "... слышно, подвизается в странствиях и терпении даже до сегодня". И верится — будет прощен Скотобойников за стремление душу очистить, за подвиги многолетние покаяния, за отречение не от греха — ото всех грехов, за отречение от себя прежнего.

Аркадий Михайлович Свидригайлов — тот же Скотобойников в иной упаковке. Совершенно спокойно он называл себя шулером, развратником, патаскуном. Петр Петрович Лужин твердо заявлял, что глухонемая девочка 14-ти лет, племянница некоей Ресслих, приятельницы Свидригайлова, повесилась на чердаке, и был донос, что "ребенок был жестоко оскорблен Свидригайловым...". Знакомство с Ресслих Свидригайлов не скрывает, даже рассказывает, что нашла она ему невесту-девочку, ей 16, ему 50, рассчитывая, что та ему наскучит, он ее бросит, уедет за границу, а жена ей достанется, она ее и пустит в оборот. Свидригайлову нравится развращать — он хвастается соvrращением высокоморальной замужней женщины. Способен он и на садизм. Лужин сообщил, что еще во время крепостного права человек Филипп умер от истязаний. Словом, много за Свидригайловым грехов, а история с девочкой правда — недаром перед самоубийством он видел во сне гроб. "Вся в цветах лежала в нем девочка в белом тюлевом платье со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками... Строгий и уже окостеневший профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы. Свидригайлов знал эту девочку. Ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба, и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшейся и удивившейся это молодое детское сознание, залившееся незаслуженным стыдом ее ангельскую чистую душу и вырвавшейся последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выль ветер..." Наверно не один раз видел он эту девочку — во

сне или даже наяву призраки являлись — во всяком случае он рассказывал и о появлении недавно умершей жены Марфы Петровны, и давно умершего “человека” Филиппа. Так что тяжело было на душе у Свидригайлова и пытался он заглушить укоры совести и вином, и все новыми женщинами, и... добрыми делами.

Возражая Раскольникову, отталкивающему денежную помощь для Дуни, он пытается объяснить, “что не привилегию же в самом деле взял я делать одно только зло”. Свидригайлов творит реальное добро без пафоса высоких слов. Трех детей Катерины Ивановны он определил в сиротское заведение, оплатил их пребывание и еще на заведение пожертвовал. Деньги были выданы на каждого под расписки. Расписки отданы Соне. Ей же было дано три тысячи рублей, чтобы она могла не жить по-прежнему “скверно” и чтобы, если пойдет Раскольников по Владимирке — она бы могла следовать за ним. Своей девочке — невесте он, явившись в полночь, отдает 15 тысяч рублей, что спасает семью (мать, отец, девочка, два племянника) из безвыходного положения, в силу чего ее, 16-летнюю, ему в форме брака продавали. Свидригайлов, заманив Дашу в ловушку, после того, как она стреляла в него и сама бросила револьвер, ее отпустил, отдав ключ со словами: “Берите, уходите скорей!”. Он не кается, не ищет спасения души, к Богу не обращается, но перед Ним и не ерничает. Он в мире один, забыть не может, помощи не ждет и кончает с собой.

Если Скотобойников хотел искупить, Свидригайлов — забыть свой грех, то Николай Ставрогин из своего греха делает демонстрацию — вот какой я необыкновенно скверный — все знайте, для чего разошла отпечатанную в заграничной русской типографии исповедь, названную “От Ставрогина”. Вот так, читали вы от Марка, Луки, Матфея и Иоанна, теперь читайте “От Меня”. Читайте и ужасайтесь, как девочка то ли 14-ти, то ли 10-ти лет грозил своему растлителю маленьким кулачком и повесилась через 3 дня; а он, ужасно струсивший, что его уличат, с часами в руках наблюдал, как она шла в чулан, а потом заглянул в щелку, чтобы удостовериться. Через несколько лет стала приходиться Матреша почти каждый день, и чтобы от нее избавиться, 300 экземпляров исповеди Ставрогин собирался отослать в полицию, местным властям и собственным знакомым. В покаяние Ставрогина Тихон не поверил: “Вы как бы уже ненавидите всех тех, кто прочтет описанное и зовет их в бой...” — говорит он — “что же это как не горделивый вызов от виновного к судье?”. И далее подчеркивает, что не сможет принять Ставрогин со смирением того, что обрушится на него: ненависти, а главное — смеху, который будет вызван некрасивостью преступления. И тогда Ставрогин признается, что хочет простить сам себе — только тогда исчезнет видение, и поэтому ищет страдания безмерного. Но когда Тихон, оценив то, что собирается сделать Ставрогин, как величайший христианский подвиг, но если он от смирения, предлагает “взамен сего подвига другой, еще величайший того,

нечто уже несомненно великое” — пойти к святому старцу “в послушники” под начало его лет на 5, на 7” (11, 29), тот брезгливо отказывается. Истинное, спасительное покаяние не для него. Он не желает прощения ни от Бога, ни от людей, которых хочет заставить себя еще больше ненавидеть. “Их ненависть вызовет вашу, и, ненавидя, вам станет легче, чем если бы приняв от них сожаление?” — подытожил позицию Ставрогина Тихон (11, 25). Из этого замкнутого круга ненависти дорога только в петлю.

Так Достоевский раскрывает механизм наказания за грех и искупления греха, которое возможно только для того, кто к искуплению стремится.

И Пушкинский царь Борис оказывается, по нашему мнению, ступенью ниже Ставрогина, который только себя погубил, и хотя на его счету смерти (согласно исповеди — четырех людей, затем Лизы и Лебядкиной), он разрушительной программе Петра Верховенского противостоял и роли главаря не принял, хотя и подозревал, что будет за это убит. Борис же взял на себя власть над Россией, и, соответственно, ответственность за Россию и Православие. И когда в годину злую самозванец уже вторгся в пределы страны, Патриарх говорит Борису:

“Вот мой совет: во Кремль святыя мощи  
Перенести, поставить их в соборе  
Архангельском; народ увидит ясно,  
Тогда обман безбожного злодея,  
И мощь бесов исчезнет, яко прах”.

то по сути он предлагает Борису покаяние. Царь мог при этом потерять Шапку Мономаха, но спасти душу и Россию от многолетнего кровопролития. Церковь протянула руку во спасение, но Годунов ее не принял.

Свидригайлов и Ставрогин погубили только свою душу, Борис сгубил свою душу, тело его было выкопано из могилы в Архангельском соборе и перехоронено в простом гробу в заштатном монастыре, он погубил свою жену и детей (Федор был убит ужасно!), он сгубил целую страну и едва не погубил Православие, поскольку помощь Лжедмитрию давалась на условии отторжения значительной части русских земель и введения католичества. Спас Россию Василий Шуйский, устроивший бунт 17 мая 1606 г. (когда был убит Лжедмитрий) и организовавший перенесение мощей Димитрия в Москву<sup>1</sup>, что не прекратило смуты немедленно, но она стала затихать.

Поэтому в галерее виновных Пушкинский царь Борис — самый тяжкий грешник, так же как среди жертв царевич Дмитрий — самый святой.

<sup>1</sup> Серегина Н.С. Службы святому царевичу Дмитрию и трагедия А.С. Пушкина “Борис Годунов” // Сб. Христианская культура. Пушкинская эпоха. Вып. XV, СПб., 1997. С. 43-68.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Словарь о святых, прославленных в российской Церкви и о некоторых сподвижниках благочестия местночтимых. Собр. соч. в 10 томах, т. VII, - Л.: 1978. С. 324-326.

<sup>3</sup> Хавский П. Валаамский миротворный круг полный на все 7980 лет и т.д. М., 1864. 54 с.

<sup>4</sup> Сапунов Б.В. К вопросу о достоверности информации уголовного следственного делаю Сб. Вспомогательные дисциплины. Т.22.Л.:Наука, 1991. С. 157-174.

<sup>5</sup> Акафисты на каждый день седмицы. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1996.

<sup>6</sup> Голубинский Е. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. 600 с.

## Пушкин и Записки Вареньки Доброселовой

Записки Вареньки Доброселовой - вставная новелла, вошедшая в эпистолярный текст романа «Бедные люди» (1845) - заключают в себе примечательный «пушкинский» эпизод, который внешне выглядит вполне обыкновенной бытовой историей. Узнав о приближающемся дне рождения своего возлюбленного студента Покровского, героиня «Записок» решила подарить своему другу «полное собрание сочинений Пушкина, в последнем издании<sup>1</sup>, то есть посмертное издание его сочинений, вышедшее в Петербурге в 1837-38 гг. (тт. 1 - 8, содержащие все «доселе напечатанные» тексты пушкинских произведений) и в 1841 г. (тт. 9-11, которые составили «найденные по смерти А.С.Пушкина ненапечатанные сочинения его»)

Приобретение этого издания оказалось для Вареньки Доброселовой сопряжено с денежными трудностями. «У меня собственных денег было рублей тридцать...» - но в книжной лавке она узнала, что «цена всех одиннадцати книг, присовокупив сюда издержки на переплет, была по крайней мере рублей шестьдесят». Тогда Варенька решила пойти к «букинистам в Гостином дворе» и, после торговли, отыскала подержанный экземпляр за «десять рублей серебром», который, однако, смогла приобрести только после денежной помощи старика Покровского (1,40-41).

Отметим, что эти денежные трудности Достоевский (учитывая положение с книготорговлей в 1845 г.) несколько преувеличил и несколько утрировал ситуацию с посмертным изданием пушкинских сочинений. Оно было издано «на казенный счет» (под научной редакцией В.А.Жуковского, П.А.Вяземского и П.А.Плетнева) и поначалу распространялось по предварительной подписке, объявленной по всей России. Опека над семьей Пушкина учредила довольно большой тираж издания (13 тысяч экземпляров)<sup>2</sup> и, соответственно, скромную цену за первые 8 томов - 25 руб. ассигнациями за издание «на ординарной бумаге» и 40-за издание «на лучшей веленовой бумаге». Подписка, прошедшая по всем российским губерниям, выявила достаточно жалкие результаты: по отдельным губерниям подписались лишь единичные любители<sup>3</sup> (что объясняется, скорее всего, уровнем культуры тогдашнего русского читателя<sup>4</sup>). На 1840 г. осталось около 5 тысяч экземпляров не распроданных 8-ми томов<sup>5</sup> и потому, для улучшения их распродажи, опека решила издать еще 3 «дополнительных» тома с «доселе ненапечатанными» произведениями Пушкина. Эти «дополнительные» три тома издавались уже частными ли-

цами и, при тираже в 5 тыс. экз., стоили сравнительно дорого (те же 25 руб. асс., что и первые 8 томов). В 1843 году эта дороговизна ощущалась - Белинский в первой статье цикла «Сочинений Александра Пушкина» (1843) прямо на нее жаловался<sup>6</sup>. Однако уже к концу 1844 года книжный товар резко упал в цене - и в начале 1845 года во всех столичных газетах было напечатано следующее объявление:

«Продаются по весьма уменьшенной цене сочинения Александра Пушкина. Одиннадцать томов в большую 8-ую долю листа в С.-Петербурге 1838-1841 гг., вместо прежних 65 рублей ассигнациями за II томов на веленовой бумаге, они продаются теперь 10 рублей серебром, а вместо 50 рублей ассигнациями за экземпляр на простой бумаге 8 рублей серебром...»<sup>7</sup>. В это время каждые 10 рублей ассигнациями стоили 2 рубля 85 коп. серебром (следовательно 1 рубль серебром равнялся около 3 руб. 50 коп. ассигнациями). Так что во время написания «Бедных людей» Варенька Доброселова могла бы за свои 30 рублей купить новый экземпляр пушкинских сочинений, не обращаясь к букинистам...

Но, во-первых, события, описанные в Записках Вареньки, на 2-3 года хронологически удалены от «сегодняшнего» романного времени. В предисловии к ним Варенька представляет их как найденную в старых вещах тетрадь: «Мне как-то грустно было перечитывать это. Мне кажется, что я уже вдвое постарела с тех пор, как написала в этих записках последнюю строчку» (1, 26). То есть время описываемых событий - 1841-42 гг., когда еще не прошел «ажитажный» спрос на неизданного Пушкина...

Во-вторых, Достоевский в данном случае присоединяется к той полемике вокруг посмертного собрания Пушкина, в которой принял участие и Белинский. Дело в том, что Ф.В.Булгарин в «Северной пчеле» откликнулся на выход последних трех томов с явным неодобрением, заметив, что Пушкин вовсе не принадлежит к тем писателям, каждую строчку которых необходимо сохранять. В ответ на этот выпад Белинский в рецензии похвалил издателей последних трех томов, «которые, что могли сделать, как издатели, сделали хорошо, т.е. издали эти три тома красиво и опрятно»<sup>8</sup>. Достоевский тоже отзывается об этом издании весьма уважительно и, таким образом, солидаризуется с Белинским.

В-третьих, наконец, Достоевский, детально обращаясь именно к посмертному изданию Пушкина, имеет в виду и какие-то собственно художественные соображе-

ния. Так, он почему-то выделил в этом издании последний 11-й том. Вскоре после совершенной сделки старик Покровский обращается к Вареньке с предложением: «...вы, как придет день его рождения, возьмите десять книжек и подарите их ему сами, то есть от себя, с своей стороны; я же возьму тогда одну одиннадцатую и уж тоже подарю от себя, то есть собственно с своей стороны» (1, 42).

Тексты Пушкина в трех «дополнительных томах» были представлены по жанрам, В девятый том вошли лирические стихотворения Пушкина и его не напечатанные при жизни и неоконченные поэмы и драмы в стихах («Медный всадник», «Каменный гость», «Русалка» и др.). Десятый том заняла художественная проза («Дубровский», «Арап Петра Великого», «Летопись села Горохина» и др.). Для последнего, 11-го тома осталась только «смесь» (именно так обозначено в оглавлении общее содержание тома). Среди этой «смеси» - отрывки из «Путешествия из Москвы в Петербург» («Шоссе», «Москва», «Ломоносов», «О цензуре», «Русская изба»), некоторые критические заметки, «Рославлев», отрывки из «Table-talk» («Анекдоты») и, отрывочно приведенные «Неоконченные повести». Среди последних - «Гости съезжались на дачу...» (1828), «На углу маленькой площади...» (1831), «Марья Шонинг» (1835), «В 179\* году возвращался я...» (1835) и др. Особое место среди этих неоконченных повестей заняло начало романа «Русский Пелам», напечатанное в 11-м томе впервые, под издательским заглавием «Записки М\*».<sup>4</sup> Эти «Записки М\*», как представляется, оказали существенное влияние на Записки Вареньки Доброселовой и, соответственно, на поэтику первого романа Достоевского вообще.

Самое начало Записок Вареньки несет на себе особый оттенок пушкинской прозаической речи, представленной «от первого лица». Они начинаются серией лапидарных предложений, несущих на себе значительную информативную нагрузку: «Мне было только четырнадцать лет, когда умер батюшка. Детство мое было самым счастливым временем моей жизни. Началось оно не здесь, но далеко отсюда, в провинции, в глуши. Батюшка был управителем огромного имения князя П-го, в Т-й губернии. Мы жили в одной из деревень князя, и жили тихо, неслышно, счастливо...» (1, 27). Показательно, что самое «ударное» в смысловом отношении сообщение (о смерти батюшки) помещено в самое начало; после чего рассказчик несколько возвращается назад, к описанию «предшествовавших» обстоятельств.

То же самое видим в похожем типе повествовательной речи у Пушкина: «Отец мой, Андрей Петрович Гринев, в молодости своей служил при графе Минни-хе, и вышел в отставку премьер-майором в 17... году. С тех пор жил он в своей Симбирской деревне, где и женился на девице Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного та-

мошного дворянина. Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве» («Капитанская дочка» - VIII, 279). «4 мая 1825 г. произведен я в офицеры, 6-го получил повеление отправиться в полк в местечко Васильков, - 9-го выехал из Петербурга. Давно ли я был еще кадетом? - и т.д. («Записки молодого человека» - VIII, 403).

Аналогичной сценой начинаются и «Записки М\*» («Русский Пелам»): «Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества, и вот сцена, которая живо сохранилась в моем воображении» (VIII, 415). Далее рассказчик рисует сцену смерти матери - и потом дает характеристику матери «по рассказам людей, не знавшим ей цены»..

Продолжение Записок Вареньки Доброселовой идет по той же заданной Пушкиным схеме; воспоминания детства перемежаются с невеселыми впечатлениями последующего времени. Пушкин рассказывает о воспитании своего героя - и вводит неприятный для рассказчика образ мачехи Анны Петровны - очень напоминающий облик родственницы Вареньки, сводни Анны Федоровны. Но написанный отрывок завершается фразой; «Мне тогда было 15 лет» (VIII, 417) - временем, с которого начинается свои Записки Варенька...

Исследуя особенности проявления пушкинской повествовательной стихии в тексте бедных людей» и попытавшись наложить ее на творческую историю романа, К.К.Истомин высказал гипотезу о том, что в первоначальной редакции (до нас не дошедшей) весь роман мог быть написан в форме дневника (или записок) Вареньки и что эпистолярная форма возникла лишь во второй редакции.<sup>5</sup> Эта гипотеза, тогда же подвергнутая суровой критике,<sup>6</sup> однако, кажется не такой уж невозможной: исследователь пытался разделить в романе «пушкинский» и «гоголевский» стилистические пласты, отнеся «пушкинский» пласт к более ранней стадии создания романа.

Достоевский учился - и учился, в частности, у Пушкина-прозаика. В.Е.Ветловская отметила, в частности, что сама эпистолярная форма романа (для 1840-х годов «архаичная») была одним из этапов «прозаических» поисков самого Пушкина. Достоевский «был увлечен идеей, занимавшей Пушкина с конца 1820-х гг. - «по старой канве» вышить «новые узоры», используя прежнюю литературную форму для выражения оригинального содержания. Пушкин и начал было осуществлять эту идею именно в виде романа в письмах (1829), но Достоевский об этом не знал, так как замысел Пушкина остался незавершенным.»<sup>7</sup> Уточним: пушкинского «Романа в письмах» Достоевский действительно не знал - но в том же 11-м томе (а еще раньше - в «Современнике» 1837 г.) были напечатаны два первых письма из эпистолярного романа Пушкина «Марья Шонинг», сопроважденные «конспектом» всего романа (на француз-

ском языке - см. VIII, 943-944), - из содержания этого «конспекта» можно было сделать вывод, что роман будет эпистолярным; трагическая история бедной женщины очень ложилась на «архаическую» манеру повествования, (сам Пушкин, между тем, пробовал и «не эпистолярную» манеру - см. VIII, 396-397).

Уже давно замечено, что облик Вареньки Доброселовой связан с пушкинскими женскими типами. Связан не только биографическими эпизодами ее жизни (учеба у студента Покровского, влюбленного в Пушкина, покупка собрания сочинений Пушкина, присылка Девушкину «Повестей Белкина» и т.п.), но и стилистическими признаками ее писем. Та же В.Е.Ветловская указала на возможность одной из таких формальных «связей», анализируя письмо Вареньки от 3 сентября (1, 83-85). Героиня взволнована, ее воображение рисует радостные картины «золотого детства» в деревне: «яркую, блестящую» природу, поэзию осенних работ крестьян и детских страхов, сказки старой няни Ульяны Фроловны (няню самих Достоевских звали Аленой Фроловной) и т.д. После этих «счастливых» картин в первом издании романа (в составе Петербургского сборника) следовало восклицание, убранный при подготовке отдельного издания: «И все спокойны, все радостны; всех Господь благословил урожаем; все знают, что будут с хлебом на зиму; мужичок знает, что семья и дети его будут сыты; оттого по вечерам и не умолкают звонкие песни девушек и хороводные игры...» (1, 449). А далее следует фраза: «Знаете ли, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что я умру нынче осенью» (1,84).

Перед нами скрытая цитата из «Евгения Онегина». Одно из «гаданий» Татьяны - подблюдная песня - завершается тем же «напевом», предвещающим смерть:

*«Там мужички-то все богаты,  
Гребут лопатой серебро;  
Кому поем, тому добро  
И слава! «Но сулит утраты  
Сей песни жалостный напев...» (VI, 100)<sup>13</sup>*

Достоевский явно осознает смысл этой символики; в подблюдной песне речь идет о довольстве и счастье не земных, а небесных угодий...

В первом издании «Бедных людей», в составе Записок Вареньки, была еще одна скрытая цитата из «Онегина», наполненная столь же глубоким символическим смыслом. Это большой, почти на страницу, фрагмент, в котором повествуется о том, как маленькая Варенька любила уединенно бродить «далеко от селенья» и, не смотря на «запрещенье» родных, посещать густую рощу «в конце сада»: «Осторожно пробираешься в чащу, и как будто кто зовет туда, как будто кто туда манит, туда, где деревья чаще, гуще, синее, чернее, где кустарник мельчает и мрачнее становится лес <...> Сделается жутко и страшно, кругом тишина мертвая; сердце дро-

жит от какого-то темного чувства, а идешь все дальше и дальше, осторожно, бояливо, тихо, и только и слышишь, как хрустит под ногами валежник или шелестят засохшие листья, или тихий, отрывистый стук скачков белки с ветки на ветку... Резко напечатлелся в памяти моей этот лес, эти прогулки потихоньку, и эти ощущения - странная смесь удовольствия, детского любопытства и страха...». (1, 443) Перед нами - одна из мыслей Пушкина, примененных к той же Татьяне («Что ж? Тайну прелесть находила / И в самом ужасе она...» - VI, 100), раскрытая к тому же во вполне «онегинском» антураже: «Огромный запущенный сад / Приют задумчивых Дриад» (VI, 31); «Татьяна в тишине лесов / Одна с опасной книгой бродит...» (VI, 55) и т.п.

Подобного рода «пушкинские сигналы» были исключены при последующих изданиях романа именно потому, что оказывались слишком нарочиты - тем более, что в самих Записках Вареньки оставалось достаточно много от этого источника. Помимо прямого указания, данного в сцене покупки пушкинских сочинений, читатель мог увидеть собственно «пушкинский» сюжет и в сюжете основной части записок (Варенька увлекается Покровским, домашним учителем ее сестры Саши -точно так же, как Маша Троекурова увлеклась Дубровским-Дефоржем, домашним учителем ее брата Саши), и в способах его подачи «от первого лица» (здесь героиня похожа на рассказчиков «Повестей Белкина»), и в особенностях характера самой Вареньки, прямо связываемого с чертами личности Татьяны Лариной: она «невеселая, скучная» в пансионе, среди подруг (1, 28-ср. Татьяна: «Дитя сама, в толпе детей / Играть и прыгать не хотела...» - VI, 42), она рано увлекается чтением и, как Татьяна, для того, чтобы понять своего возлюбленного, должна прежде всего разобраться в том, что он читает... Если к этому прибавить намеренно «пушкинский» стиль повествования ее Записок, то ощущение «пушкинской» героини оказывается достаточно явным.

Это обстоятельство, кстати, не преминули заметить уже первые критики. С.П. Шевырев в статье о «Петербургском сборнике», указав на «неотразимую печать влияния Гоголя», видную в романе в целом, выделил по этому признаку «рассказ о студенте Покровском и об отце его» (т.е. Записки Вареньки), подчеркнув в нем особенную «пушкинскую» художественность<sup>14</sup>. Белинский, отметив, «что лицо Вареньки как-то не совсем определено и неоконченно», объяснил эту «неоконченность» непрямым влиянием типа Татьяны Лариной: «Не знаем, кто тут виноват, русские ли женщины или русская поэзия, но знаем, что только Пушкину удалось, в лице Татьяны, схватить несколько черт русской женщины, да и то ему необходимо было сделать ее светскою дамою, чтоб сообщить ее характеру определенность и самобытность». И чуть ниже заметил о «пушкинской» прозаической манере Записок («Журнала») Вареньки,

воссозданной «с удивительным мастерством»: «Доброселова не выговаривает ни одного щекотливого для нее обстоятельства, ни бесчестных видов на нее Анны Федоровны, ни своей любви к Покровскому, ни своего потом невольного падения; но читатель сам видит все так ясно, что ему и не нужно никаких объяснений»<sup>15</sup>. ... Подобную же повествовательную краткость и «экономность» в подробностях Белинский неизменно отмечал и как признак «мастерства изложения» в прозаических сочинениях Пушкина.

В известном, многократно привлекавшем внимание исследователей эпизоде «столкновения» в читательском сознании Девушкина пушкинского «Станционного зрителя» и гоголевской «Шинели»<sup>16</sup> важен еще и собственно «литературный» оттенок этого «столкновения».

«Федора мне достала книжку - пишет Варенька, - "Повести Белкина", которую вам посылаю, если захотите читать. Пожалуйста, только не запачкайте и не задержите: книга чужая; это Пушкина сочинение. Два года тому назад мы читали эти повести вместе с матушкой, и теперь мне так грустно было их перечитывать» (1, 55). Очень характерен контекст «введения» Варенькой пушкинской повести в читательское сознание ее корреспондента. Она, несомненно, посылает ему «Повести Белкина» в первом издании (1831): только в этом издании они выходили отдельно и анонимно. Она спешит раскрыть имя «сочинителя» - и тут же отсылает к собственному впечатлению. Макар почему-то выбирает только одну - из пяти «Повестей Белкина» («Теперь я «Станционного зрителя» здесь в вашей книжке прочел...» - 1, 59), причем, не первую по счету, а четвертую (хотя никакой рекомендации относительно выбора именно этой повести Варенька не давала!)

«Посылаю вам одну книжку; тут все разные повести; я прочла кое-какие; прочтите одну из них под названием «Шинель»» (1, 60). Повесть Гоголя уже специально рекомендуется - но автор не назван (впрочем, это и не секрет: Варенька могла послать только третий том сочинений Гоголя (1843), где впервые появилась «Шинель») и никаких собственных предварений к чтению не дано...

«Станционный зритель» безусловно нравится Девушкину, «Шинель» же приводит героя в негодование», - констатировал В. Б. Шкловский.<sup>17</sup> Но таким же должно было быть и читательское ощущение Вареньки, специально разыскавшей для своего корреспондента повести Пушкина и отзывающейся об них с явным пиететом - и «попутно» посылающей ему повесть Гоголя (как своеобразную «современную» аналогию к понравившейся ему пушкинской повести)... Противопоставление обеих повестей в сознании Девушкина носит явно социальный характер, определенный сюжетным различием: герой Пушкина лишился дочери и оказался таким образом сопоставим в своем страдании с «графом, что на Не-

вском или на набережной живет»; у персонажа Гоголя украли шинель (одухотворенную и даже «очеловеченную» им - но все же только вещь...)

Но не менее существен и собственно художественный сопоставительный аспект, выражающийся в различном воздействии на читателя обоих текстов. Пушкинский текст настраивает на творческое сопереживание вещи: «...читаешь, - словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце <...> Да и дело то простое, бог мой; да чего! право, и я так же бы написал, отчего же бы и не написал? Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке..» (1, 59). Тут же отыскиваются и «Самсоны Вырины», находящиеся рядом - «вот хоть Тереза» или «Торшков». Прочитав же Гоголя, Девушкин не случайно чувствует себя «в крайности» - и тут же начинает утверждать противоположное: «...это неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» (1, 63).

В данном случае Достоевский констатирует ту особенность восприятия Пушкина и Гоголя, которую теоретически подметил В. В. Розанов в очерке «Пушкин и Гоголь» (1891). «...Пушкин, - отмечал критик, - дает норму для правильного отношения к действительности: в его поэзии содержится указание, как само искусство, уже воплотив жизнь, должно обратно на нее действовать. В этом действии не должно быть ничего утраченного или формирующего: поэзия лишь просветляет действительность и согревает ее, но не переиницирует, не искажает, не отклоняет от того направления, которое уже заложено в живой природе самого человека». И далее - об отличии литературного впечатления от Гоголя: «Если, открыв параллельно страницу из «Мертвых душ» и страницу же из Капитанской дочки» или из «Пиковой дамы», мы начнем их сравнивать и изучать получаемое впечатление, то тотчас заметим, что впечатление от Пушкина не так устойчиво. Его слово, его сцена, как волна входит в душу и, как волна же, освежив и всколыхав ее - отходит назад, обратно: черта, проведенная ею в душе нашей, закрывается и зарастает; напротив, черта, проведенная Гоголем, остается неподвижною: она не увеличивается, не уменьшается, но как выдавилась однажды - так и остается навсегда»<sup>18</sup>.

Достоевский в первом романе художественно констатировал то же различие. Гоголевская «крайность» (как сюжетная, так и стилевая) обнажает в Девушкине-читателе всё - даже стиль его писем. После этого Девушкину остается только одно: пуститься в запой (что он и делает!). После «Шинели» Девушкин кончается как читатель - он уже не в состоянии ничего воспринимать... А Пушкин, напротив, рождает тягу к искусству, к творчеству: прочитав Пушкина, Девушкин приглашает Вареньку в театр... Подобное же действие производят на него и Записки Вареньки: прочитав их он начина-

ет интересоваться писаниями своего соседа, графомана Ратазяева - и начинает даже представлять себя автором «книжки под титулом «Стихотворения Макара Девушкина» (1, 53)... Варенька Доброселова и сочиняет, не выходя из «пушкинского» типа творчества.

В данном случае Достоевский вполне сознательно вводит в ткань своего романа пушкинские мотивы, образы и пушкинскую стилевую манеру. Кроме того он, пожалуй, первым из русских писателей, подмечает начало формирования в русской культуре так называемого «пушкинского мифа»:

«Говорил я про «Станционного смотрителя» Ратазяеву. Он мне сказал, что это всё старое и что теперь всё пошла книжки с картинками и с разными описаниями <...> Заключил же, что Пушкин хорош и что он Святую Русь прославил и много чего еще мне про него говорил. Да, очень хорошо, Варенька, очень хорошо; прочтите-ка книжку еще раз со вниманием, советам моим последуйте и послушанием своим меня, старика, осчастливьте». (I, 60).

Это - наблюдение о «пушкинском» читателе образца 1845 года. Достоевский будет и в дальнейшем активно следить за развитием «пушкинского мифа», а 35 лет спустя, перед смертью, в речи на «пушкинском празднике», сам внесет существенный вклад в переориентацию этого мифа...

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т.4. Л., 1972. С.40. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>2</sup> См.: Пушкин в письмах Карамзиных. М.-Л., 1960. С.393.

<sup>3</sup> См.: Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя. // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С.25-40

<sup>4</sup> Кошелев В. О, читатель! (Из истории первого собрания сочинений А.С.Пушкина).// Кошелев В. Вологодские давности. Архангельск, 1985. С.143-151.

<sup>5</sup> См.: Смирнов-Сокольский Н.П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С.468.

<sup>6</sup> Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С.20-21

<sup>7</sup> Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. Л., 1930. С.146.

<sup>8</sup> Русский библиофил. 1911. № 5. С.85.

<sup>9</sup> Сочинения Александра Пушкина. СПб., 1841. Т.11. С.135-141. Далее произведения Пушкина цитируются по Полному собранию сочинения (Тт.1-16. М.-Л., АН СССР, 1937-1939), том и страница издания указывается в тексте.

<sup>10</sup> Истомин К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости. // Творческий путь Достоевского. Сб. статей. Л., 1924. С.12-16.

<sup>11</sup> Комарович В. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С.24-29.

<sup>12</sup> Ветловская В. Роман Ф.М.Достоевского «Бедные люди». Л., 1988. С.51.

<sup>13</sup> Там же. С.67-68.

<sup>14</sup> Москвитянин. 1846. №2 Критика. С.168.

<sup>15</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.9. С.559-560.

<sup>16</sup> См., напр.: Бочаров С.Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С.210-240.

<sup>17</sup> Шкловский В.Б. Избранное в 2-х тт. М., 1983. Т.1. С.392

<sup>18</sup> Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С.160-161

## Пушкин и Достоевский. Традиции использования народного календаря

Календарь художественного произведения постоянно привлекает внимание исследователей: он может объяснить движение сюжета, мотив поступка, характер ситуации и т.п. Календарь "Евгения Онегина" изучен достаточно обстоятельно, во многом уже определено его значение, довольно плодотворным оказался здесь путь сопоставления действия и христианских праздников, позволивший прояснить целый ряд ключевых эпизодов<sup>1</sup>. Традицию использования церковного и народного календаря наследовал Достоевский уже в первом своем произведении - романе "Бедные люди".

Проблема календаря "Бедных людей" затрагивалась в работах В.Е.Ветловской, В.Н.Захарова, И.Д.Якубович<sup>2</sup>; их наблюдения можно дополнить, обратившись к народному календарю.

Первое письмо романа ( да и два последующих ) имеет дату "Апреля 8" - "8-й день - свв. апостола Иродиона и Руфа. Св. Иродион, попросту Родион, известен под именем Ледолома, оттого что, по народному наблюдению, около дня памяти этого угодника ломается и тает лед. О св. Руфе наши сельские хозяева говорят: "Со дня Руфы земля рушится". Это - намек на то, что теперь земля отходит от мороза и начинает давать прозябание траве, деревьям и другим растениям" (М, 110)<sup>3</sup>. Т.е. этот день - начало перемен. Он связан и с такой приметой: "... в этот день солнце встречается с месяцем и реки вскрываются. Коли встреча добрая - хорошее лето, а худая - плохое" (М, 205).

Стало быть, день отмечается в народном календаре как время изменения течения жизни, имеет и судьбоносное значение - определяет будущее.

8 апреля Макар Девушкин пишет о первом утре на новой квартире, к его удивлению - и спал то он хорошо, и встал то он "ясным соколом", и как следствие - утро представляется ему прекрасным: "солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживает" (1,14). Макар Девушкин мечтает, с птичкой сравнивает Вареньку и распространяет свою мечту: "... и мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц, - ну, и остальное все такое же, сему же подобное..." (1,14). Оказывается, что у Макара Алексеевича есть книжка "одна", в которой "то же самое, все такое же весьма подробно описано". Выясняется, что "мечтания" свои он и взял из книжки, которую и цитирует: "Там сочинитель обнару-

живает такое же желание в стихах и пишет -

Зачем я не птица, не хищная птица!

Ну и т.д. Там еще есть разные мысли, да Бог с ними!" (1,14).

Приведенная строка является перелицовкой первой строки лермонтовского стихотворения "Желание":

Зачем я не птица, не ворон степной,

Пролетевший сейчас надо мной?

Зачем не могу в небесах я парить

И одну лишь свободу любить?

Пародирование лермонтовских стихов было повальной модой в середине 40-х годов XIX века, но этот намек на известное поэтическое произведение имеет свой смысл: ведь стихотворение - о страстном, но невыполнимом стремлении ("но тщетны мечты, бесполезны мольбы / Против строгих законов судьбы") обрести отчизну, герой кончает свои дни в высоком трагическом одиночестве:

Последний потомок отважных бойцов

Увядает средь чуждых снегов;

Я здесь был рожден, но нездешний душой...

О! Зачем я не ворон степной?..

При всей противопоставленности романтического героя и Макара Девушкина обозначается и нечто очень общее: одиночество, чуждая среда, "увядание" в ней, устремление к "нездешнему"... "И т.д." оказывается довольно важной деталью, определяющей и образ главного героя, и само развитие произведения.

День у Макара Девушкина складывается неоднородно: утренние мечтания несколько затуманиваются описанием его скудного нового жилья, такого "нумера сверхштатного", которого и комнатой не назовешь, но и углом не хочется. Но это герою вроде бы не так уж и важно, гораздо важнее, что имеет он возможность жить "ото всех особняком, помаленьку..., втихомолочку", несмотря на то, что кругом "шум, крик, гвалт". Новое жилье оказывается довольно дешевым и словно бы подвигает к новым мечтаниям: "Я ведь, маточка, деньги коплю, откладываю; у меня денежка водится. <...> Нет, маточка, я про себя не промах, и характера совершенно такого, как прилично твердой и безмятежной души человеку" (1,17).

В этот же день Варенька пишет ответное письмо - с благодарностью за заботу, подарки, но и с тревогой - все ли благополучно - если в письма Девушкина "и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают".

Просит Варенька, чтобы Макар Алексеевич не тратил деньги ей на подарки, чтобы он щадил свое здоровье, беспокоится, что новая квартира тесная и неудобная. Пишет и о себе: "Сегодня я тоже весело встала. Мне было так хорошо; Федора давно уже работала да и мне работу достала. Я так обрадовалась... Целое утро мне было так легко на душе, я так была весела! А теперь опять все черные мысли, грустно; все сердце изныло" (1,18). Черные мысли от раздумий о будущем: "Ах, что-то будет со мною, какова-то будет моя судьба! Тяжело то, что я в такой неизвестности, что я не имею будущности, что я и предугадать не могу о том, что со мною станет. Назад и посмотреть страшно. Там все такое горе..." (1, 18). Письмо заканчивается довольно многозначительно: "Сегодня и тоска, и скучно, и грустно! Знать, уж день такой!" (1,19). Финал Варенькиного письма - "и скучно, и грустно" - перекликается с письмом Макара Алексеевича и литературно, и психологически: и она одинока, и она ищет родную душу...

Первый день переписки (в "день такой" - 8 апреля) как бы содержит в себе основные темы романа. В этот день Девушкин пишет Вареньке еще раз - и письмо его значительно отличается по тону от первого. День начался прекрасно, а вот продолжение его было далеко не удачно: "...да, родная моя, знать, уж денек такой на мою долю горемычную выдался!" (1,19). - И Варенька-то подшутила, и на службе произошли какие-то неприятности. Начало дня и его продолжение противопоставляются еще раз: "И в должность-то я пошел сегодня таким гоголем-щеголем; сиянье такое было на сердце. На душе ни с того ни с сего такой праздник был; весело было! За бумаги принялся рачительно - да что вышло-то потом из этого! Уж потом только как осмотрелся, так все стало по-прежнему - и серенько, и темненько" (1,19).

Праздник не состоялся, а горестей прибавилось: "Домой-то я не пришел, а приплелся; ни с того ни с сего голова у меня разболелась; уж это, знать, все одно к одному" (1,19) - и по старой квартире стосковалось, и по прежней тихой жизни... Тема удачно начавшегося дня, но завершившегося тоской - одна из центральных всех трех первых писем.

Одно из литературных событий романа - присылка Варенькой Макару Алексеевичу книги "Повести Белкина". Книга посылается при письме от "Июня 27" - это день широко известный, вошедший в пословицы - Самсона. Как герой пришел в восторг от Самсона Вырина, так он вознегодовал на изображение Акакия Акакиевича. "Шинель" Варенька послала 6 июля - к именинам Акакия (празднуются 7-го июля), а восьмого числа Макар Алексеевич писал сухо и официально, как деловую бумагу, ответ: "Книжку вашу, полученную мною 6-го сего месяца, спешу возвратить вам..." (1, 61). Надо заметить, что 6-го июля день Еремея: "Всякий Еремей про себя разумей: когда сеять, когда жать, когда

в скирды убирать" (НК, 154)<sup>4</sup>. В этот день Макар Девушкин вспоминал про "актрисочку", которую "почти совсем не видал и в театре был всего один раз, а при всем том врезался" (1,60), про свои "безумства" - покупку "на весь капитал" духов и мыла, чтоб мимо окон "актрисочки" ходить...

Поминается в переписке и еще один "предтеча". В письме от 12 июня Макар Алексеевич описывает свою жизнь. Перед нами предстает собрание горестей, неосуществившихся мечаний, неурядиц. Он гордится, что "самые важные бумаги" для "его превосходительства" переписывает, досадует немного, что "слогу нет", но и успокаивает себя: "... если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать?" (1,48). Исповедь создается в день Авксентия. Впрочем, Аксентий Иванович Поприщин "присутствует" и в письме Вареньки: "Ах, бедная, бедная моя матушка, если б ты встала из гроба, если б ты знала, если б ты видела, что они со мною сделали!.." (1, 25). Макар Алексеевич с Аксентием и служит, только один раз называет его отчество "Осипович", а другой - "Михайлович".

В народном календаре первые дни августа содержат в себе некоторые "пророчества". 3 августа - "Антон. Исакий. Каков Антон-вихревей, таков и октябрь. На Исакия вихри - ожидай снежную зиму" (НК, 163). 4 августа - "Авдотья. Какая Авдотья, такой и ноябрь" (НК, 163). 5 августа - "Евстигней. Каков Евстигней, таков и декабрь" (НК, 163-164). Все эти дни герои романа усиленно пытаются занять деньги. Макар Алексеевич - на службе, Варенька - у Макара Алексеевича. У Вареньки "случились ужаснейшие неприятности" - ее преследовал весьма бесцеремонно "старик, с орденами" - по совету сводни. Вареньке кажется, что спастись можно лишь одним - съехать с квартиры, она молит о помощи Макара Алексеевича, тот хлопочет о займе, бегает по ростовщикам - но безуспешно.

Варенька сообщила Макару Алексеевичу о предложении господина Быкова 23 сентября, но само сватовство произошло ранее: "Третьего дня был у меня Быков" (1, 99), - т.е. случилось оно в день Трофима (19 сентября). В этот день молодежь устраивала свой веселый праздник: "Играют в выборы жениха и невесты, изображают счастливую семью" (НК, 181).

Венчание Вареньки и господина Быкова происходит 30 сентября, в этот день и пишутся последние письма героев. "Все свершилось! Выпал мой жребий; не знаю какой, но я воле Господа покорна. Завтра мы едем", - пишет Варенька и утешает Макара Алексеевича, просит помнить... Начинается новая жизнь и для Вареньки, и для Девушкина. 30 сентября - день, представляющий некий образ обновления: "30<сентября>. На Григория жгут старую солому из постелей, набивают новую" (Д, 520)<sup>5</sup>. Герои обретают новые печали и горести.

Последнее письмо (Девушкина) - единственное

не имеющее даты. Но из его содержания понятно, что написано оно тоже 30 сентября. Само отсутствие даты как бы подчеркивает его несоотнесенность с конкретным днем, его "несиюминутность", а какую-то всёвременность.

Православный календарь, конечно, учитывался автором: совершенно неслучайно в письмах героев нет упоминания о каком-нибудь празднике. Как-то незаметно минули Пасха, Троица... 8 июля, на Казанскую, Макар Алексеевич в своем письме о таком чтимом празднике и не вспомнил. Все это призвано подчеркнуть, что перед нами - мир без праздников, мир бедных людей. Праздники как бы подменяются "бедными" подарками (конфеты, прогулка, цветы).

В финале календарь романа нарушает установленные церковью правила: венчание Вареньки и господина Быкова происходит 30 сентября - накануне праздника Покрова. В "реальности" на такое "мероприятие" в такой день не пошел бы ни один священник. Но сама указанная дата венчания как бы его отвергает, указывает на его "беззаконность" и несправедливость.

Таким образом, датировка писем в романе - не толь-

ко отражение особенностей эпистолярного жанра, но и один из приемов раскрытия главной темы. "Литературность" календаря составляет и одну из его важных особенностей.

<sup>1</sup> Кошелев В.А. Евангельский "календарь" пушкинского "Онегина" ( к проблеме внутренней хронологии романа в стихах ) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Сб. науч. трудов. - Петрозаводск, 1994. С. 131-150.

<sup>2</sup> Ветловская В. Роман Ф.М.Достоевского "Бедные люди". Л.,1988. Якубович И.Д. Достоевский в работе над романом "Бедные люди" // Достоевский Материалы и исследования. Вып.9 Л.,1991. С.39-55; Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Сб.научных трудов. Петрозаводск, 1994. С. 37-49.

<sup>3</sup> Церковно-народный месяцеслов на Руси И.П.Калинского. М.,1990. Сокращенно: М, указание страницы.

<sup>4</sup> Русские имена. Народный календарь / Сост. Угрюмов А.А. - Архангельск, 1993. Сокращенно: НК, указание страницы.

<sup>5</sup> Пословицы русского народа. Сборник В.Даля в трех томах. Т. 3. М., 1993. Сокращенно: Д, указание страницы.

## “Гавриилиада” и Достоевский

Любовь Достоевского к Пушкину имела, конечно, избирательный характер. Репертуар любимых им вещей из Пушкина зафиксирован в указателях имен. Как оценивать его отношение к неупоминаемым произведениям?

Для исследования выбрана “Гавриилиада” как в силу субъективного интереса к ней исследователя, так и потому, что она репрезентативна для понимания отношения Достоевского ко всему кругу подобного рода произведений. В известной нам литературе о Достоевском “Гавриилиада” не упоминается: прямых оснований нет. Сам писатель об этой поэме Пушкина ничего не писал, не говорил современникам, да и современники его как будто нарочно ничего не говорят о ней. Хотя известно, что поговорить было о чем.

Запретная поэма была опубликована впервые в 1861 году - в бесцензурных заграничных изданиях Н.П. Огарева<sup>1</sup> и Н.В. Гербеля<sup>2</sup>. И в том же 1861г. Гербель опубликовал фрагмент из поэмы (20 стихов, начиная с “Поговорим о странностях любви...”) под названием “Одно ненапечатанное стихотворение Пушкина” уже в России, в подцензурном журнале “Время” (Т. 1У. №7. С.286).

Знал ли Достоевский, что он печатал? Или это оставалось тайной публикатора? Определенно ответить на этот вопрос мы не можем, ибо никаких высказываний Достоевского о работе своих журнальных сотрудников по поэтической части неизвестно<sup>3</sup>, переписки Гербеля с Достоевским нет. Однако у нас есть основания предположить с достаточной степенью вероятности, что Достоевский был осведомлен о характере печатаемого материала.

Во-первых, его мог уведомить сам публикатор, так как, разумеется, писатель испытывал интерес к неизвестным в печати текстам Пушкина и, разумеется, был осведомлен о том, какого содержания были эти неопубликованные тексты. Кроме того, в 1863г. (№2. С.288). Гербель опубликовал еще одно стихотворение Пушкина из вышедшей под его редакцией книге “Напрасно ахнула Европа...” - под заголовком “Ненапечатанное стихотворение А.С. Пушкина “На наводнение 7 ноября 1824 года””<sup>4</sup>.

Во-вторых, будучи знаком не только с Гербелем, но и с целым рядом других лиц, занимавшихся неопубликованными произведениями Пушкина и собиравшими их, Достоевский мог знать поэму и помимо Гербеля. Копия “Гавриилиады” находится в тетради, принадлежавшей П.А.Александрову<sup>5</sup>. Как следует из неопубликованной дневниковой записи Т.Г.Зенгер (Цявловской), “сборник этот такого происхождения: бабушка <Бориса Николаевича> Гракова <археолог, служивший в Историческом музее> Софья Леонтьевна Чермак, по мужу Александра <...>, дочь Леонтия Иван. Чермака, содержателя пансиона, в котором учился Достоевский”. По семейному преданию, Софья Леонтьевна, еще будучи невестой Петра Александровича, составляла

этот сборник; вероятнее, что она только списывала то, что ей указывал Петр Александрович. П.А. Александров (18 -1868) был учителем в средних учебных заведениях, инспектором Моск. <овского> учебного округа и директором III мужск. <ой> гимназии”<sup>7</sup>. О пансионе Чермака и характере отношений между воспитанниками и учителями см. сводку данных в над.: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3т. СПб., 1993. Т.1: 1821-1864. По указателю имен. Я вовсе не хочу предположить, что в пансионе преподаватели могли пропагандировать нецензурное во всех отношениях произведение Пушкина. Но и пренебречь этим контекстом формирования юношеского сознания нельзя.

Итак, Достоевский если не в 1830 г., то уж во всяком случае в 1861 г. знал “Гавриилиаду”. Между тем, как уже сказано, он никак не отозвался о ней. Объяснить это тем, что Достоевский обходил “острые” темы, нельзя: Достоевский, напротив того, и в Пушкине ценил “Египетские ночи”, “Клеопатру” и стихотворение “Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем”<sup>8</sup>. Дело не в самом факте эротики, а в интерпретации ее.

Уточнить это решение и одновременно косвенно подтвердить знакомство писателя с “Гавриилиадой” до 1861 г. поможет нам одно произведение доссыльного Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью (Происшествие необыкновенное)». Как известно, эта повесть сложилась у Достоевского в 1859 г. при подготовке двухтомного собрания сочинений<sup>9</sup>. Первоначально оба произведения входили в замысел некоего единого цикла, объединенного образом рассказчика (вместе с рассказом “Елка и свадьба”). Но потом они слились в единый текст на тематической основе.

Комментаторы справедливо указывают на водевильное происхождение этих текстов Достоевского<sup>10</sup>. И этими указаниями можно было бы ограничиться, если бы в них шла речь только о ревнивом и обманутом муже. Но в повести есть кроме того еще и обманутый любовник.

В первой части Иван Андреевич, карауля свою изменяющую ему жену Глафиру Петровну, знакомится с “молодым человеком в бекеше”, который, как выясняется, тоже подкарауливает некую даму. В итоге оказывается, что и Иван Андреевич, и Иван Ильич Творогов (оба обмануты Глафирой Петровной (женой одного и любовницей другого) с неким господином Бобынщиным).

Во второй части Иван Андреевич, карауля свою изменяющую ему жену Глафиру Петровну, попадает в спальню к совершенно чужой жене и, спасаясь от ее мужа оказывается под кроватью рядом с неким молодым человеком, который сам попал сюда ошибкой, спеша на любовное свидание этажом выше. Впрочем, туда, этажом выше, кажется, поднялся другой - “франтик с усиками”. Была ли там Глафира Петровна - мы этого, как и Иван Петрович, не узнаем, но это и не важно.

Мы напоминаем эти сюжетные положения потому,

что у Пушкина в "Гавриилиаде" обманут не только "муж", но и "любовник" (впрочем, в этой поэме трудно понять кто есть кто). Ситуации у Достоевского водевильны - но ведь водевильны ситуации у Пушкина.

Иван Андреевич так проговаривается о причинах своей (впрочем, обоснованной) ревности: "Вот и семейное счастье! Сначала сам мужей обманывал, а теперь и пьет чашу... вы извините меня, но это объяснение было вынуждено необходимостью!"<sup>11</sup> - это в первой части. А во второй - так он разыгрывает это объяснение между самим собой и своим воображаемым другом: "Я несчастный человек, я, говорит, пью чашу, я подозреваю жену свою". - <...> - "Ты, говорю, мой друг, ты товарищ моего нежного детства. Мы вместе срывали цветы удовольствия, тонули на пуховиках наслаждения"<sup>12</sup>.

Эти представления о круговой поруке как основе семейной жизни с неизбежностью измен - очевидный отголосок (как, впрочем, и сама фразеология Ивана Андреевича) несколько более ранней эпохи. Если учесть, что герою в 1848 г. "около пятидесяти лет"<sup>13</sup>, то не только не будет большой натяжкой, но даже вполне естественным будет видеть в нем современника Пушкина. Вот представления об этом же предмете одного из исторических современников поэта: "Если *круговая порука* есть в порядке вещей, то сколько ему, бедному, носить рогов..."<sup>14</sup>. Иван Андреевич из повести Достоевского и Алексей Николаевич Вульф думают совершенно одинаково... Достоевский показывает нам воспитанного на "Гавриилиаде" человека пушкинской эпохи, но уже постаревшего.

Это объясняет нам еще одну не вполне очевидную отсылку к Пушкину. В первой части Иван Андреевич и "молодой человек в бекеше" рассуждают, кто живет в том доме, около которого они стоят на страже:

" - Здесь ... я знаю, что здесь Софья Остафьевна тоже живет, - проговорил молодой человек шепотом и даже с каким-то соболеванием. <...>

-Я тотчас узнал от кухарки, что она сюда ходит; но вы не на то напали, то есть не к Софье Остафьевне... она с ней незнакома..."<sup>15</sup>

Комментаторы сочинений Достоевского этого не отмечают, а Б.Л.Модзалевский давно уже указал, что здесь имеется в виду "содержательница "известного" увеселительного заведения в Петербурге", т. е. публичного дома<sup>16</sup>. Их письма В.Г. Белинского к В.П. Боткину от 22 ноября 1839 г.<sup>17</sup> известно, что этот публичный дом еще существует. Достоевский поселяется в Петербурге в 1837 г., будучи шестнадцати лет. Знал ли он в этом возрасте о Софье Остафьевне? - Неизвестно. В 1860 г. (13 марта) Достоевский знакомится с актером Александринского театра Н.И.Куликовым<sup>18</sup>, оставившим воспоминания о рассказах Пушкина и П.В. Нащокина о посещениях ими Софьи Остафьевны<sup>19</sup>. Но и ранее разговоры об этом могли стать известны Достоевскому. Пересказывая пушкинский сюжет, изображая героя носителем взглядов пушкинского времени, Достоевский мог и Софью Остафьевну упомянуть как знак пушкинской эпохи.

Но там, где для Пушкина была неизбежность, там Достоевский увидел трагедию. "Гавриилиада" только констатирует факт, и свое будущее автор решает очень просто: молитвой даровать ему неведение в изменах жены. Достоевский заставляет своего героя знать об этих изменах и мучиться знанием. "Мучительным талантом" он стал не после каторги.

Впрочем, была, конечно, и еще причина: пуризм Достоевского - ортодоксального христианина. Не сама тема, даже не разработка ее Пушкиным не устраивают Достоевского, а сюжет, избранный для ее решения. Пушкин с помощью библейского сюжета сообщал теме глобальность. Достоевский же переносит веру в глобальность темы в сознание самого героя. Для Достоевского измена жены - это не тема; темой для него стали мучения мужа. А кощунственный пример он иначе как выстрелом в чашу с причастием оценить не мог.

Чтобы любить Пушкина, Достоевский загнал свое знакомство с "Гавриилиадой" в подполье своего сознания.

<sup>1</sup> Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел 1. Стихотворения. Ч.1. Лондон,1861.

<sup>2</sup> Стихотворение А.С. Пушкина не вошедшие в последнее Собрание его сочинений: (в 6 т. / под ред. Геннади. СПб..1859) Берлин 1861г.

<sup>3</sup> Сравни.: Нечаева В.С. Журнал М. Л. И Ф.М. Достоевских "Эпоха". 1864-1865. М.,1975. С.117.

<sup>4</sup> В комментарии Н.В.Измайлова к этому стихотворению - опечатка в номере страницы: 228; см.: II, 1159.

<sup>5</sup> ПД, ф. 224, оп. 8, ед. хр. 92, л. 60-71.

<sup>6</sup> Об этом пансионе см. в книге Л.П.Гроссмана "Достоевский на жизненном пути" М., 1928. Вып. 1. С. 45-47.

<sup>7</sup> Частное собрание; благодарю П.С.Панова за возможность ознакомления с этой записью и публикацией ее.

<sup>8</sup> См.: 19, 99.

<sup>9</sup> Вышло в 1860-м из двух рассказов 1848 г.: "Чужая жена" и "Ревнивый муж" (оба - Отечественные записки. №1 и №11).

<sup>10</sup> 2, 480.

<sup>11</sup> 2, 58.

<sup>12</sup> 2, 73.

<sup>13</sup> 2, 62.

<sup>14</sup> А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т.1. С. 454.

<sup>15</sup> 2, 52.

<sup>16</sup> Примечания // Пушкин. Письма. М.-Л., 1928. Т.2. 1826-1830. С.313; дополнение к сводке данных у Модзалевского см.: Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1989. С.415.

<sup>17</sup> Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т.11. С. 419.

<sup>18</sup> Летопись... С.285.

<sup>19</sup> Русская старина. 1881. № 8. С.613.

## Карамзин - Пушкин - Достоевский. Три вариации идиллического сюжета.

Один из популярных в мировой литературе жанров - идиллия - оказался очень продуктивным для русской прозы и поэзии XVIII- XIX вв. Писатели обращались к идиллии, намеренно или невольно, каждый раз, когда центром их внимания становилась частная жизнь человека, его личные интересы, поступки, быт и в конечном итоге - психология, а в романах Достоевского - и идеология.

Традиционный идиллический сюжет оформился в прозе конца XVIII века и приобрел определенность в "Бедной Лизе" Карамзина. Определился круг персонажей: герой, героиня, ее мать или отец, соперник действительный или потенциальный; сложился сюжетный архетип, составляющими которого являются устойчивые мотивы: роковая встреча, недолгое счастье, разрыв, откуп, смерть. Любовь героя и героини зарождается где-нибудь в райском уголке, среди раскидистых деревьев и душистых трав, вне городской суеты и условностей, которые навязывает цивилизация. К числу этих условностей относится и социальное неравенство, которое становится причиной драматического финала: недолгое счастье сменяется охлаждением героя (либо он вынужден жениться "на деньгах") и разочарованием героини, которая ради своего возлюбленного порвала с привычным жизненным укладом.

Проследим развитие архетипического сюжета в трех произведениях: "Бедная Лиза" Карамзина, "Станционный смотритель" Пушкина, "Униженные и оскорбленные" Достоевского. Выбор этих произведений не случаен. Повесть Карамзина - первая в ряду произведений, в которых идиллия играет определяющую роль. В рамках незатейливой истории любви девушки-крестьянки к дворянину Карамзин решал очень серьезные задачи. Как писал Ю.М.Лотман, "литература, посвященная темам любви, ... обладала в XVIII веке устойчивым, но весьма ограниченным набором сюжетных ситуаций: это были счастливая, несчастливая любовь, измена, соперничество и еще некоторые, многократно повторяющиеся положения. Такие темы, как "падение" женщины, самоубийство от любви, любовный треугольник или инцест, оказывались вне литературной любви, которая напоминала сборник шахматных этюдов"<sup>1</sup>.

Пушкин в "Станционном смотрителе", оставаясь в рамках того же сюжета, сместил акцент "по направлению" к Самсону Вырину, "судьбу мученику четырнад-

цатого класса", тем самым расширив круг "бедных людей" и придав проблеме универсальный характер. В цикле "Повести Белкина" эта повесть в хоре с остальными создает своеобразную "энциклопедию частной жизни", дополнение к пушкинскому роману в стихах. Сделав "автором" своих повестей мелкопоместного дворянина, который, к тому же, очень любит слушать чужие истории, Пушкин создал иллюзию "всамделишности" описываемого. Эта потрясающая мистификация стала излюбленным приемом Гоголя и Достоевского. В "Униженных и оскорбленных" повествователь, тоже Иван Петрович (совпадение с Белкиным, конечно, не случайное), оказался в роли связного между двумя сюжетами: Валковский и Смит, Валковский и Ихменев - один сюжет как бы зеркально отразился в другом. Это два варианта одной и той же истории - с трагическим и благополучным (насколько это вообще возможно) финалом.

Текст Достоевского насыщен "чужой речью". Искусно играя с читателем, загадывая интереснейшие ребусы, писатель указывает на произведения, в едином контексте с которыми должен прочитываться роман "Униженные и оскорбленные". Это "Бедная Лиза" Карамзина, "Горе от ума" Грибоедова, "Станционный смотритель" и "Евгений Онегин" Пушкина, "Шинель" Гоголя и, как это ни странно, "Ревизор", в котором пародируется буколическая сентиментальная литература. Ни одно произведение не названо, Достоевский прибегает к помощи косвенных намеков и посылок, рассчитывая на читательскую сообразительность. О Пушкине, к примеру, высказывается Николай Сергеевич Ихменев: "Положим, что Пушкин велик, кто об этом! А все-таки стишки, и ничего больше; так, эфемерное что-то..." /187/. А имя Карамзина связано с журналом "Детское чтение для сердца и разума", в котором Ваня с Наташей нашли волшебную повесть "Альфонс и Далинда", упоминает его и Анна Андреевна: "...мой род, Шумиловых, еще при Алексее Михайловиче известен был, и документы есть у нас, и в истории Карамзина упомянуто" /218/.

Два сюжета - идиллический и авантюрный - составляют романное действие "Униженных и оскорбленных". Два мира - патриархально-семейный и, напротив, мир, в котором разрушены традиционные семейные узы и нарушается закон человечности, - существуют как бы в двух пересекающихся плоскостях. Все герои благопо-

лучны до того момента, пока не нарушают границ своего жизненного пространства. В одном мире - Ихменевы, в другом - князь Валковский, самый подвижный (он постоянно в разъездах: заграница, Васильевское, Петербург, квартира Наташи, дом графини, ресторан и т.д., постоянно вне собственного дома) и, одновременно, самый пассивный с точки зрения душевного развития образ. По определению М.М.Бахтина, "в условиях авантюрного романа человек абсолютно пассивен и неизменен. Он только физический субъект действия..."<sup>2</sup>. В "Униженных и оскорбленных" этот "физический субъект" - подлинный сын своей эпохи, разрушитель, существующий в своей системе координат.

Уже в "Бедной Лизе" указана угроза, исходящая из города, разрушавшего веками складывавшийся деревенский патриархальный мир, и определена оппозиция "деревня-город", характерная для любой идиллии. Из города пришли Эраст, и Минский, и Алеша Валковский - "чужаки". Лиза, Дуня и Наташа пострадали, каждая по-своему, потому что их избранниками оказались представители чуждой среды. "Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, - и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: "Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое?.." Он взглянул бы на меня с видом ласковым - взял бы, может быть, руку мою... Мечта!"<sup>1</sup>. Так мечтала бедная Лиза, которая ощутила разлад с привычным миром. Наташа Ихменева тоже хотела бы любить "своего" Ваню в похожей ситуации деревни: "Помнишь, Ваня, помнишь наше время с тобою? Ох, лучше б я не знала, не встречала б его никогда!.. Жила б я с тобой, Ваня, с тобой, родненький ты мой, голубчик ты мой!.." /197/. "Роковая встреча" изменила и жизнь Дуни Выриной, но Пушкин дал сюжету иное направление - Дуня обрела новую идиллию, и только ее обморок в квартире Минского и рыдание на отцовской могиле свидетельствуют о пережитой драме. В повести "Станционный смотритель" как бы две идиллии, две возможности счастья для Дуни - с отцом и с Минским. Но эти две идиллии несовместимы: Минский никогда не согласился бы на присутствие Самсона Вырина в своей жизни. Соперниками оказались не двое молодых людей, а отец и возлюбленный. В романе Достоевского та же ситуация: Наташа страдала, предав отца, но любовь оказалась сильнее дочерней привязанности. Однако в горе своем она ждала помощи именно от отца: "Он до того болен мной, ... что мне это даже тяжело, Ваня... Я его больше себя, больше всех на свете люблю..." /428/. Любовь отца и дочери сделала возможной семейную идиллию. Правда, Ихменевым пришлось уехать из Петербурга. Роман же Наташи и Вани был обречен: они трижды расставались, и читатель знает, что Иван Петрович безнадежно болен..

Интересны совпадения: в первый раз молодые люди расстались, когда Иван Петрович едет учиться. Ему - семнадцать, ей пятнадцатый (четырнадцать), как Софье и Чацкому, и как Дуне, когда с ней познакомился автор; завершаются же их отношения и весь роман "Униженные и оскорбленные" перефразированной строкой из "Евгения Онегина": "Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!" (У Пушкина: "А счастье было так возможно, //Так близко!"), и оба высказывания принадлежат героям. Таким образом Достоевский не только расширяет литературный контекст романа, но вводит свою Наташу Ихменеву в круг литературных героинь.

Наташа и Дуня, зная, какую рану они наносят своим отцам, ушли из дома, обе - под тем предлогом, что идут в церковь. Но дорога в церковь оказалась шагом к пороку, что еще более драматизирует развитие сюжета. Обе героини вернулись домой, но Дуня просила прощения на могиле, а Наташа в отцовских объятиях - ситуация, которую культурная традиция навсегда связала с историей блудного сына. Пушкин ввел ее в свою повесть: на стенах "смирной, но опрятной" обители Самсона Вырина висели картинки с библейским сюжетом, подписанные "приличными немецкими стихами". История блудного сына связана не только с историей Дуни: она подчеркивает связь с традицией, пришедшей из немецкой идиллии.

Достоевский, следуя за Пушкиным, тоже вводит в роман немецкую тему, но по-своему. Немцы-ремесленники ухитрились сохранить патриархальность в кондитерской Миллера. Их примитивный мирок, который, кажется, ничего не интересует всерьез, кроме новостей из Франкфурта и национальной гордости, способный, впрочем, и на сострадание, описан Достоевским иронически. В европейской литературе идиллия оформилась как жанр, который с самого своего возникновения связан с изображением частной жизни. "Идиллия по-немецки" контрастирует с рассказом об Ихменевых, их "прерванной идиллией". Кажется, только немцы могли быть вполне довольны жизнью в Петербурге.

Еще один мотив объединяет все три произведения, назовем его "откуп". В "Бедной Лизе" Эраст сунул девушке сто рублей, и она взяла их машинально, - а перед смертью отослала деньги матушке. В повести Пушкина деньги дал Минский оскорбленному отцу, вовсе не пытаясь унижить его, а просто привычным способом избавляясь от раздражавшего его человека. В этом эпизоде интересно поведение Вырина, который сначала в сердцах швырнул деньги на землю, но потом вернулся за ними.

Достоевский осложнил ситуацию до предела. Валковский предложил Наташе не несколько бумажек, а десять тысяч и покровительство некоего графа. Можно себе представить, с каким наслаждением вынашивал он план своей изощренной мести: унижить девушку так,

чтобы она никогда не смогла подняться. Именно князь дал точное определение отношениям между Наташей и Алешей: "Мне до того, наконец, надоели все эти невинности, все эти Алешины пасторали, вся эта шиллеровщина, все эти возвышенности в этой проклятой связи с этой Наташей..." /359/. Пасторали и шиллеровщина, простота, естественность, высота чувств, идеализм - эта область для Валковского закрыта, и это те человеческие качества (и качества литературной традиции), которые навсегда остались в ушедшей эпохе 1840-х годов.

Наконец, заключительный момент, общий для всех трех произведений: примирение, которое семантически связано со смертью. Идиллия Карамзина заканчивается примирением и прощением всех. В пушкинской повести важен сам факт возвращения Дуни, ее раскаяния, в "Униженных и оскорбленных" в роли примирительницы оказалась девочка Нелли, чья страшная история помогла Николаю Сергеевичу простить дочь. Ухаживая за Нелли и оплакивая ее, Ихменевы познали самое основное, что оправдывает и наполняет смыслом человеческое существование - сострадание и очищение.

В отличие от Карамзина и Пушкина, которые объясняют причины трагедии своих героев уровнем общественной морали, Достоевский видит причину конфликта не вне героев, а в них самих. Наташа и Алеша с точки зрения их социального происхождения вполне друг другу соответствуют. Но Алеша, этакий Хлестаков "по Достоевскому", непосредственный, милый, эгоистичный мальчик, с "несколькими нехорошими замашками", не готов к ответственности и слишком зависит от своего очень волевого отца. А героиня романа, Наташа, уже не та наивная девушка, которую легко соблазнить. В ней есть и красота (как у Лизы и Дуни), и нечто большее: она сама делает выбор и старается сохранить достоинство.

Прослушав роман Ивана Петровича, старик Ихменев выразил свое к нему отношение: "С первого шагу видно, что далеко кулику до Петрова дня; так себе, просто рассказец; зато сердце захватывает... зато становится понятно и памятно, что кругом происходит; зато познается, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой!" /188-189/. В этих словах Ихменева заключена несколько измененная фраза из "Шинели" Гоголя, повести, которая вызвала возмущение Макара Девушкина. История Самсона Вырина, как мы помним, его глубоко тронула. Так одной фразой Достоевский объединил героев "Станцион-

ного зрителя", "Шинели", "Бедных людей" с семьей Ихменевых. Но писатель подчеркивает существенную перемену, происшедшую в его героях: чувство собственного достоинства, которого еще нет у Самсона Вырина и которое уже начало развиваться в Акакии Акакиевиче, стало важнейшим для униженных, но не сдавшихся героев нового времени и нового художественного мира. Естественная реакция обиженного человека (рыдание, запой, болезнь, даже самоубийство) оформляется в идеологию: "Она должна сознать, что главный позор заключается для нее в этом браке, именно в связи с этими подлыми людьми, с этим жалким светом. Благородная гордость - вот ответ свету" /291/. - так формулирует свою позицию Николай Сергеевич, который, чтобы восстановить доброе имя дочери, готов был драться с князем на дуэли. А маленькая Нелли не выполнила заветы матери, не простила князя и умерла непримиренная.

Таким образом, три писателя, в разные эпохи обратившиеся к одному архетипическому сюжету, каждый по-своему решали свои творческие задачи, указав на скрытые перспективы развития сюжета, его возможности. "Хотя с мыслью об идиллии соединяют мысль о пастушеском и сельском быте, но пределы ее шире и могут обнимать быт многих людей, если только с таким бытом неразлучны простота и скромный удел жизни. Хотя, по-видимому, она не что иное, как все первое попадающееся на глаза наши - но тот, однако ж ошибется, кто примет ее в одном таком смысле. Поэтому почти всегда управляла ею какая-нибудь внутренняя мысль, слишком близкая душе поэта, а быт и самую идиллию он употреблял как только удобнейшие формы..."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Карамзин. СПб. 1997. С.197.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотоп в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С.255

<sup>3</sup> Карамзин Н.М. Сочинения в 2-х томах. Л. 1984. С.511.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. в 8-и тт. 1984. Т.7. С.406-407.

Е. Г. Новикова (Томск)

# «Путешествие в Арзрум» А.С.Пушкина и «Зимние заметки о летних впечатлениях» Ф. М.Достоевского:

## путешествие как паломничество и миссионерство

Типологический, в частности, жанрово-типологический подход к двум «путешествиям» - Пушкина и Достоевского - выявляет их близость в разных аспектах: в данной работе сделана попытка в рамках христианской проблематики выделить два из них.

1. «Вот уже сколько месяцев толкуете вы мне, друзья мои, чтоб я описал вам поскорее мои заграничные впечатления, не подозревая, что вашей просьбой вы ставите меня просто в тупик. Что я вам напишу?»<sup>1</sup> - так начинается свои «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863) Достоевский, тем самым сразу же фиксируя важный принцип их создания и художественной организации, вынесенный также и в название, - принцип отложенного до «зимы» рассказа о «летнем» путешествии, принцип творческой и смысловой ретардации, который и задает основную жанровую характеристику этого «путешествия». История пушкинского «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» (1835), реконструированная Ю.Н.Тыняновым, свидетельствует о том, что в основе его создания также заложен принцип ретардации: оно написано в 1835 году прежде всего на основании «Путевых записок 1829 г.»<sup>2</sup>. Причем и Пушкиным, и Достоевским данный принцип очевидно осознан; более того, именно авторская рефлексия о нем организует предисловия к произведениям, «Предисловие» Пушкина и «Вместо предисловия» Достоевского. Это определяет их особую значимость в идейно-художественной структуре произведений.

Пушкину «Предисловие» было в первую очередь необходимо для того, чтобы заявить и отстоять свою позицию творческой свободы: «Приехать на войну с тем, чтобы воспевать будущие подвиги, было бы для меня с одной стороны слишком самолюбиво, а с другой стороны слишком непристойно.»<sup>3</sup> Поэтому имена еще двух поэтов, сочувственно упомянутых в «Предисловии», приобретают особый смысл: «Из поэтов, бывших в турецком походе, знал я только об А.С.Хомякове и об А.Н.Муравьеве. Оба находились в армии графа Дибича. Первый написал в то время несколько прекрасных лирических стихотворений, второй обдумывал свое

путешествие к святым местам, произведшее столь сильное впечатление.» (УШ,1,443) «Путешествие ко святым местам в 1830 году»<sup>4</sup> А.Н.Муравьева (1806-1874) выйдет в свет в 1832 году, и тогда же Пушкин напишет о нем специальную заметку (оставшуюся незаконченной) <Путешествие к св. местам А.Н.Муравьева> (ХІ,217). Основной ее смысл - размышление Пушкина об особой позиции «молодого поэта», который на фоне военных торжеств выстраивает свой собственный, особый духовный путь - и свое особое путешествие: «Во время переговоров, среди торжествующего нашего стана, в виду смятенного Константинополя, один молодой поэт думал о ключах св.храма, о Иерусалиме (...) Г.М.<уравьев> через г.<енерала> Дибича получил дозволение посетить св. места - и к ним отправился через Константинополь и Александрию.»(ХІ,217) Суть этого путешествия Пушкин определяет как паломничество «смирненного христианина»: «Он посетил св. места как верующий, как смиренный [христианин], как простодушный крестоносец, жаждущий повергнуться во прах пред гробом Христа Спасителя.»(ХІ,217)

«С умлением и невольной завистью прочли мы книгу г-на Муравьева»(ХІ,217), - сказал Пушкин в 1832 году. В его «Путешествие в Арзрум», написанное в середине 1830-х годов, также войдет христианская тема. «Многочисленные отсылки к Священному Писанию (казалось бы, случайно рассыпанные по всему повествованию и часто поданные в типично пушкинской небрежно-иронической манере)»<sup>5</sup>, отмечает в пушкинском «Путешествии» Б.М.Гаспаров. «Я вышел из палатки на свежий утренний воздух. Солнце встало. На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. «Что за гора?» - спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: «Это Арарат». Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни - и врана и голубицу, излетающих, символы казни и примирения...»(УШ,1,463) Здесь передано именно ощущение паломника, достигшего святого места.

Но если тема паломничества у Пушкина восстанавливается прежде всего с помощью культурного

контекста, то, в свою очередь, «Вместо предисловия» Достоевского собственно и специально ею начинается, путешествие писателя представлено здесь именно как паломничество, хотя при этом данная позиция рефлексивируется автором с существенной долей иронии: «Вся «страна святых чудес» представится мне разом, с птичьего полета, как земля обетованная с горы в перспективе.»(47) Характерна эта переключка мотивов «горы», «птичьего полета», «земли обетованной» у Пушкина и Достоевского. Интересно также то, что мотив «святых мест» тесно переплетается и у Пушкина, и у Достоевского с мотивом границы (заграницы) как детской недостижимой мечты: «Вот и Арпачай!», - сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. (...) Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимую мечтою.»(VIII,1,463) «За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства»(46). Ср. с пушкинской характеристикой Муравьева в заметке о его «Путешествии»: «Ему представилась возможность исполнить давнее желание сердца, любимую мечту отрочества.»(XI,217) Из письма Достоевского от 18 июля 1849 г. брату Михаилу из Петропавловской крепости: «Я здесь читал немного: два путешествия к св<ятым> местам и сочинения с<вятого> Дмитрия Ростовского.» (28-1,157) Как говорится в «Примечаниях», «возможно, Достоевский читал популярные в то время книги А.Н.Муравьева «Путешествие по святым местам» (1836) и «Путешествие по святым местам русским» (1840)». (28-1,446)<sup>6</sup> Следует также отметить, что в «Вместо предисловия» впервые в этом произведении Достоевского упоминается Пушкин, причем так же, как и тема паломничества, в характерном ироничном ключе: «Величественного мало», - решил я, точно так, как в старину наши деды решали про Пушкина: «Легко, дескать, слишком сочиняет, мало высокого»(48).

Но особое внимание в типологическом и смысловом соотношении «Предисловия» Пушкина и «Вместо предисловия» Достоевского следует уделить поэзии А.С.Хомякова. В пушкинском «Предисловии» он упомянут первым как автор «нескольких прекрасных лирических стихотворений» В турецком походе 1828-1829 годов Хомяков написал такие стихотворения, как «Сон», «Прощание с Адрианополем» и др. Строка из стихотворения Хомякова «Мечта» <1835>, написанного в одно время с «Путешествием в Арзрум», организовала тему паломничества в тексте Достоевского: «страна святых чудес». Как указывает Б.Ф.Егоров, «сдвиг в мировоззрении Хомякова произошел в середине тридцатых годов.»<sup>7</sup> и это характерно подтверждается сравнением его стихотворений «Прощание с Адрианополем» и «Мечта». Оба стихотворения в самом общем плане посвящены теме «Восток и Запад». «Прощание...» описывает победу России над Турцией -

и только:

И турок в мечтах будет зреть пред собой  
Тень крыльев Орла над померкшей Луной!<sup>8</sup>

Стихотворение же «Мечта», которое при одной из публикаций было названо «Запад и Восток»<sup>9</sup>, стало ярким выражением уже славянофильской позиции мыслителя и поэта:

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая  
На дальнем Западе, стране святых чудес:  
Светила прежние бледнеют, догорая,  
И звезды лучшие срываются с небес. (...)

Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,  
Проснись, дремлющий Восток!<sup>10</sup>

Данное сравнение заставляет до конца осознать тот принципиальный момент, что если пушкинское путешествие может быть интерпретировано в контексте паломничества на Восток, то путешествие Достоевского — это паломничество на Запад. Отсюда - сложная («амбивалентная») позиция последнего. Тема паломничества показательна для русской литературы XIX века оказывается тесно связанной с темой «Запад и Восток» и с вопросом о месте России в данном религиозном и культурном контексте, с позициями славянофильства и почвенничества. При этом характерно, что Пушкин воспринимается и осмысливается Достоевским в «Зимних заметках...» именно в этом ключе: «А уж Пушкин ли не русский был человек! Он, барич, Пугачева угадал и в пугачевскую душу проник, да еще тогда, когда никто ни во что не проникал. Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал.»(51-52)

2. Все это задает основные подходы ко второму интересующему нас аспекту «путешествий» Пушкина и Достоевского - к вопросу о христианском миссионерстве. Он поставлен в обоих произведениях.

«Пушкин развивает мысль о миссионерстве на Кавказе. «Самовар и христианство» - такова формула колониальной политики, предлагаемая им.»<sup>11</sup> - подчеркивает Ю.Н.Тынянов. «Черкесы нас ненавидят. (...) Самовар был бы важным нововведением. Есть средство более сильное, более нравственное, более созвучное с просвещением нашего века: проповедание Евангелия. Черкесы очень недавно приняли магометанскую веру. Они были увлечены деятельным фанатизмом апостолов Корана, между которыми отличался Мансур, человек необыкновенный (...) Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты.»(VIII,1,449) Христианское миссионерство представлялось Пушкину делом религиозного просвещения Кавказа, вероятно, мусульманского Востока в целом. Причем Пушкин ставит здесь один из самых важных вопросов христианской церкви (любой церкви

вообще) - вопрос о истинном и ложном религиозном просвещении, о истинном и ложном миссионерстве.

В «Путевых записках 1829 г.» данный фрагмент «Путешествия» существует в гораздо более расширенном варианте:

«Есть наконец средство более сильное более нравственное — более сообразное с просвещением нашего века [но этим средством Россия доньше не брежет: проповедание Евангелия] Терпимость сама по себе вещь очень хорошая но разве Апостольство с нею несовместно? [Разве истина дана для того, чтобы скрывать ее под спудом. Мы окружены народами пресмыкающимися во мраке детских заблуждений - и никто еще из нас не подумал препоясаться и идти с миром и крестом к бедным братьям доньше лишенным света истинного.] Легче для нашей холодной лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям не знающим грамоте - [Нам тяжело странствовать между ними: подвергаясь трудам, опасностям по примеру [древних Апостолов] и новейших римско - кат<sup>о</sup>лических миссионеров.]

Лицемеры! Так ли исполняете долг христианства - Христиане ли вы — С сокрушением раскаяния должны вы потупить голову и безмолвствовать - - - Кто из вас муж Веры и Смирения уподобился святым старцам, скитающимся по пустыням Африки, Азии и Америки, без обуви, в рубищах, часто без крова, без пищи - но оживленных теплым усердием и смиренномудрием - Какая награда их ожидает? Обращение престарелого рыбака или странствующего семейства диких, нужда - голод, иногда - мученическая смерть. Мы умеем спокойно блистать велеречием, упиваться похвалами слушателей - Мы читаем книги и важно находим в суетных произведениях выражения предосудительные -

Предвижу улыбку на многих устах - Многие, сблизая мои калмыцкие нежности с черкесским негодованием, подумают, что не всякой [и] не везде имеет право говорить языком высшей истины - я не такого мнения - Истина, как добро Молиера, там и берется, где попадается» (VIII, 2, 1035-1036)

Как показывает данный фрагмент, пушкинское представление о миссионерстве организовано прежде всего принципом «путешествия». Пиететное отношение Пушкина к паломничеству на библейский Восток продолжено и развито вопросом христианского миссионерства на Востоке мусульманском. Звучащая здесь глубокая, страстная убежденность поэта в его необходимости просто поразительна. Интересным также представляется это пушкинское размышление о «нас» на фоне «древних Апостолов и новейших римско-католических миссионеров». Здесь возможно предположение о том, что поэт имеет в виду, в частности, позицию православной церкви. Возможно также, что в этом пушкинском высказывании косвенным образом

проявилась непростая история существования в России отделения Библейского общества, миссионерского по своим основным установкам, а также связанная с ним трудная борьба в православной церкви и в русской культуре в целом за перевод Библии на русский язык.<sup>12</sup>

Наконец, любопытно совпадение мотива пушкинской «несерьезности» в данном отрывке «Путевых записок» и в приведенном выше ироническом фрагменте Достоевского о «дедах». Но, конечно, наиболее значимым является то, что вопрос о христианском миссионерстве также поставлен в «Зимних заметках...» Достоевского. Однако у него отношение к миссионерству принципиально иное: «У этих убежденных до отупения профессоров религии есть одна своего рода забава: это миссионерство. Исходят всю землю, зайдут в глубь Африки, чтоб обратить одного дикого, и забывают миллион диких в Лондоне»(73). Там, где Пушкин видел «святых старцев», Достоевский называет «отупевших профессоров религии». Этот фрагмент входит в главу «Ваал», где западный мир, Лондон прежде всего, описан как страшная картина «пророчества из Апокалипсиса» (70) о царстве Зверя - Ваала, которое, по мнению писателя, нуждается в христианстве ничуть не меньше «Африки» (или Востока).

Так Достоевский характерно для себя проблему христианского просвещения и обращения, проблему истинного и ложного миссионерства распространяет на Европу и именно с этой специальной точки зрения изображает позиции католической и англиканской церквей. «Англиканские священники и епископы горды и богаты (...) Это религия богатых и уж без маски.» (73) Именно англиканская церковь занимается тем миссионерством, которое описано Достоевским. Но есть еще одна форма миссионерства: это католическая «пропаганда» в Лондоне. «И вот, раз ночью, в толпе этих потерянных женщин и развратников остановила меня женщина, (...) сунула мне в руку какую-то маленькую бумажку и быстро пошла далее (...) Это был маленький квадратный лоскуток; на одной стороне было напечатано: «Crois-tu cela?». На другой стороне, по-французски же: «Az esmь воскресение и живот...» и т.д. - несколько известных строк. Согласитесь, что это тоже довольно оригинально. Мне растолковали потом, что это католическая пропаганда, шныряющая всюду, упорная, неустанная. То раздаются эти бумажки на улицах, то книжки, состоящие из разных отдельных выдержек из Евангелия и Библии.»(72-73)

Подходы Пушкина и Достоевского к вопросу о сути миссионерства оказались единными. Распространение среди лондонской бедноты выдержек из Евангелия и Библии на французском языке, описанное Достоевским, представляется прямым продолжением той проблемы, которую поставил Пушкин в «Путешествии»: «Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать

мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты». «Мертвая буква» и «живое слово» - вот миссионерство истинное и ложное. Может быть, именно поэтому Достоевский в своих «Зимних заметках...» назвал Пушкина «пророком и провозвестником»<sup>1</sup>(52). Отказав «профессиональному» миссионерству в истинности, Достоевский в этом смысле думает об особой роли искусства, литературы, тем самым, представляется, наделив и собственное «путешествие» своеобразной миссионерской функцией: миссия почвенника на Западе. Иначе говоря, если в пушкинском «Путешествии в Арзрум» были поставлены вопросы паломничества и миссионерства, то в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского они приобрели новое качество: стали составляющими позиции автора.

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Художественные произведения: в 17 т. Т.5 -Л.,1973. С.46. Далее ссылки на данный том даются в тексте работы с указанием в скобках страницы; при цитировании писем вводится номер тома.

<sup>2</sup> См. об этом: Тынянов Ю.Н. О «Путешествии в Арзрум». //

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.,1969. С.192-208; о соотношении «Путевых записок» и «Путешествия в Арзрум» см. также: Левкович Я.А. Кавказский дневник Пушкина. // Пушкина Л.,1988. С.115-148.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т.1-ХУІ.-Т.УІІІ, полутом 1. М.;Л.,1948. С.443. Далее ссылки на это издание даны в тексте работы с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы - арабской.

<sup>4</sup> Муравьев А.Н. «Путешествие ко святым местам в 1830 году». СПб,1832. В последующих изданиях - «Путешествие ко святым местам».

<sup>5</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.,1993. С.276

<sup>6</sup> В «Примечаниях» допущена неточность: на самом деле следовало Муравьев А.Н. «Путешествие ко святым местам», другое же его путешествие действительно называется «Путешествие по святым местам русским».

<sup>7</sup> Егоров Б.Ф. Вступительная статья в: Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С.27.

<sup>8</sup> Хомяков А.С. Указ. соч. С.85.

<sup>9</sup> См. об этом: Там же. С.555.

<sup>10</sup> Там же. С.103.

<sup>11</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С.208.

<sup>12</sup> Об истории перевода Библии и Нового Завета на русский язык и Российском Библейском обществе см.: Чистович И.А. История перевода Библии на русский язык. СПб, 1899. Астафьев Н. Опыт истории Библии в России в связи с просвещением и нравами. СПб,1889; Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. Париж,1993; Елеонский Ф. Отечественные труды по изучению Библии в XIX веке. Христианское чтение, 1901, т. ССХІ, ч. I С 3-28; ч.2 С.633-660.

## Эмблема Мадонны у А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского

Пушкинский сонет "Мадонна" и описание кельи старца Зосимы, на наш взгляд, генетически и эмблематически связаны. Тематическая основа обоих текстов - изображение Мадонны (Богородицы).

Но не соображения компаративистики обратили нас к данной источниковедческой и типологической параллели. И пушкинисты, и достоевскоеды накопили немало подобных наблюдений, весьма полезных для подтверждения преемственности творчества двух гениев русской литературы. Тем более, что сам Достоевский подчеркнул с национально-культурной точки зрения всю значимость пушкинской традиции для отечественной культуры и для себя как традиции всемирности, всечеловечности, всепримиримости.

Однако в последнее время наше литературоведение (и пушкинистика с достоевсковедением здесь особенно показательны) стало отступать от критериев, заданных в Речи о Пушкине, не признавая никакой другой аксиологии, кроме православной. Ее значение для русской литературы неоспоримо.<sup>1</sup> Не надо только возводить ее в абсолюты.

В пушкинской речи Достоевский определил всемирную отзывчивость великого русского поэта к духу чужих народов как национальную особенность, как пророческое выражение русской идеи. В такой оценке выразилось стремление писателя возвести эстетику до жизнетворчества, художественность до мирозерцания.

Рассмотрим тексты Пушкина и Достоевского в этой связи как репрезентативные для более широкого представления об этно-конфессиональных основаниях и аспектах их творчества.

Стихотворение Пушкина о Мадонне - эмблематично. Трехчленная структура сонета и эмблемы, в данном случае, совпала не случайно. Поэт написал "стихи на картину",<sup>2</sup> как принято считать, принадлежащую кисти Рафаэля. В письме к Н.Н. Гончаровой от 30 июля 1830 года из Петербурга он подтвердил это буквально: "Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды; я бы купил ее, если бы она не стоила сорок тысяч рублей".<sup>3</sup> Речь шла об одной из старинных копий "Бриджутерской мадонны" Рафаэля (названной так по имени своего владельца - герцога Бриджутера). Копия была выставлена для продажи в витрине книжного магазина на Невском проспекте.<sup>4</sup>

Вербальный парафраз живописного источника, структурное взаимодействие зримого изображения и умственного образа позволяют в пушкинском стихотворении выделить классическую эмблематическую триаду: изображение, надпись, подобную девизу (название стихотворения), подпись-толкование (ключевые слова "Моя Мадонна, Чистейшей прелести чистейший образец").

Связь с традицией фигуративного переосмысления изображения в эмблематике, ее иконологичностью<sup>5</sup> у Пушкина также очевидна. Являясь образцом самой возвышенной, сакрализованной любовной лирики поэта,

стихотворение "Мадонна" написано "как чистая любви молитва"<sup>6</sup>. В нем выразилась любовь святая, христианская, предстоящая перед Творцом.

Однако В.А. Котельников, интерпретируя жанр молитвенной лирики, обошел вниманием пушкинское творение<sup>7</sup>. Деликатное умолчание этого исследователя становится понятным в сравнении с тенденциозным комментарием православного филолога М.М. Дунаева, полагающего, что "поэт торопится поставить обретенную любовь на недосигаемую высоту, и в торопливости нетерпеливой делает сопоставления, близкие кощунству"<sup>8</sup> и не сознает нечистоты слова "прелесть". "Для всякого православного *прелесть* есть прежде всего духовный обман, бесовский соблазн - такое понимание идет от святых отцов"<sup>9</sup>.

Можно ли упрекать Пушкина за то, что, употребив это слово 194 раза, он нигде близко не подходит к святоотеческому смыслу?! Вот где обнаруживаются издержки богословского подхода, которые к тому же, в данном случае, обусловлены фактической некорректностью. Апеллируя к словарю В. Даля, М.М. Дунаев искажает иерархию значений слова "прелесть": отрицательное значение оно имеет в церковном языке, в общелитературном - только положительные. И уже в словаре Даля церковное значение дано с пометой "стар.". Требовать от поэта соблюдения церковного канона, соответствующего уровню словоупотребления в сочетании с именами Христа и Богородицы<sup>10</sup> значит возвращаться к идеологическому диктату, к тоталитарной методологии.

Аналогично и Достоевского можно уличить в ереси со строго православной точки зрения: почему Митя Карамазов говорит об идеале Мадонны, а не Богородицы? Г.С. Померанец справедливо заметил по этому поводу, что "внутренний раскол прекрасного на идеал Мадонны и идеал Содомский" в понятиях византийского чина невыразим. Здесь нельзя подставить, вместо слова Мадонна, слова Матерь Божья, Богородица, Приснодева. О Красоте "Митя мыслит в западных терминах"<sup>11</sup>.

Так и Пушкин для выражения рыцарски-благочестивого восхищения идеалом Красоты безошибочно выбрал католическую традицию, хотя и не сошел при этом с православной почвы.

Православная доминанта в его стихотворении несомненна. Она проявляется в радостной благодарности Творцу, в радостной восторженности о Нем, в традиционном обращении к Богородице: "Пречистая". Проведенный священником Б.А. Васильевым анализ лексики сонета показывает, что "многие эпитеты взяты Пушкиным из молитвословий, обращаемых к Богородице за ежедневным молитвенным домашним "правилом" и за каждым церковным богослужением"<sup>12</sup>.

Но нельзя не заметить, что в лирический дискурс Пушкина наряду с традиционными элементами языка Православной Церкви включены католические образы и мотивы. То есть, выстраивая в стихотворении символические отношения между земным и небесным, поэт не

отвергает и не абсолютизирует разные конфессиональные образы их выражения. В пушкинском уподоблении своей невесты одновременно и Мадонне, и Пречистой нет экуменической ереси. Напротив, здесь аполитическое выражение мысли о том, что никакая земная красота и земная любовь не исчерпывают своего сверхбытийного источника, но и не безразличны к нему - иначе это была бы лишь иллюзия, лишь куртуазный штамп.

"Пушкин всегда отличает "фигуру" (Ареопагит) от Истины, виденье красоты от самой Красоты"<sup>13</sup>. В отличие от романтиков и позднейших символистов поэт избежал двойственности горнего и дольного. Для него образы Мадонны, Пречистой - фигуры Истины, а не сама Истина. Поэтому в обозначенный фигуративный ряд естественно вписывается и образ Натальи Николаевны, названный "чистойшей прелести чистойшим образцом". Как совершенно справедливо заметил о. Б.А.Васильев, "в последнем терцете есть признание (хотя и не прямо выраженное) еще одной глубокой философской и богословской мысли. Пушкин исповедовал в нем свой вполне ортодоксальный взгляд на человека, как на "образ Божий". Если православная икона изображает в красках образ Божий, живущий в человеке, то живая икона - святой человек - являет при благоговейном воззрении на него тот же образ. Пушкин смотрел на свою невесту не только глазами влюбленного поэта, он прозревал в ней образ Божий. Сказав в сонете в обращении к ней, что она "чистойшей прелести чистойшим образец", поэт разумел в этих словах не одно только совершенство ее зримого облика, но и душевную красоту - прелесть девственной чистоты"<sup>14</sup>.

21 августа 1833 года он писал жене: "Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете - а душу твою люблю я еще более твоего лица"<sup>15</sup>.

Итак, в пушкинском сонете три образа Богородицы - на католической картине, на православной иконе и в живом человеческом уподоблении - сопрягаются в эмблеме Мадонны как синтетическом и универсальном выражении Божественной Любви и Красоты.

Оригинальной quasi-цитатой пушкинской эмблемы, по нашему мнению, является описание кельи старца Зосимы, и последующая сцена его встречи с верующими бабами. Структурная цитация подсказана реминисценцией: келья старца Зосимы как раз уставлена "множеством картин старинных мастеров". В углу его обители было "много икон - одна из них Богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго до раскола... Около нее две другие иконы в сияющих ризах, затем около них деланные херувимчики, фарфоровые яички, католический крест из слоновой кости с обнимающей его Mater dolorosa и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий. Подле этих изящных и дорогих гравюрных изображений красовалось несколько листов самых простонароднейших русских литографий святых, мучеников, святителей и прочих, продающихся за копейки на всех ярмарках"<sup>16</sup> (подчеркнуто нами. - В.Б.).

Старец Зосима - "чистый, идеальный христианин", своего рода "общечеловек", "всечеловек"<sup>17</sup> в том смысле, как он выразился в Речи Достоевского о Пушкине. Поэтому его преклонение перед различными изображениями Божьей Матери - и Богородицы, и Mater dolorosa, и Мадонны - черта национальная. После Достоевского ее хорошо разъяснил о. П.Флоренский в книге "Столп

и утверждение истины" как "стихийно-бессознательную способность русского народа ощущать Божественную синтетичность, как его любовь к Богу и в особенности к Богородице во всех проявлениях"<sup>18</sup>.

При этом возможность личной избирательности, свободного преклонения перед личной святинею ни Пушкиным, ни Достоевским не только не отрицается, но оказывается укорененной в народной религиозной культуре. Если Мадонне Рафаэля в пушкинском сонете соответствует живая Мадонна - Наталья Николаевна, то в романе Достоевского возникает другая параллель: икона Богородицы в келье и одна из верующих баб с грудным ребеночком на руках, привлекая особенное внимание и вызвавшая особую любовь и радость Зосимы: "Развеселила ты мое сердце, мать" (14,49).

Надо заметить, что к смелому уподоблению крестьянской матери Богородице Достоевский обращается не единожды. В романе "Идиот" князь Мышкин выражение всей сущности христианства нашел в словах молодой крестьянской бабы с грудным ребенком, "набожно-набожно" перекрестившейся в ответ на улыбку младенца и сравнившей свою материнскую радость от нее с радостью Бога на человека (8, 184).

Рассмотренная эмблематика Пушкина и Достоевского свидетельствует об их стремлении и способности к художественному обобщению и синтезу всего многообразия этно-конфессиональных форм и способов выражения Красоты, спасающей мир и человека.

#### Примечания

<sup>1</sup> См. об этом: Захаров В.Н. Русская литература и христианство. // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 8.

<sup>2</sup> Это одно из определяющих эмблематику признаков, как указывают А.А.Морозов и Л.А.Софронова. См. их раб.: Эмблематика и ее место в искусстве барокко. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 32.

<sup>3</sup> А.С.Пушкин. Письма к жене. - Литературные памятники Л., 1986. С.9.

<sup>4</sup> Там же, с. 113.

<sup>5</sup> См. об этом в сб.: Славянское барокко, с. 32.

<sup>6</sup> Из стихотворения "Дочери Карагеоргия". 1820.

<sup>7</sup> Котельников В.А. Творческое присутствие Православия в литературе XIX в. // Пушкинская эпоха и христианская культура. Вып. VIII. СПб., 1995.

<sup>8</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 1996. С. 216.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, с. 217.

<sup>11</sup> Померанц Г. Замысел Гоголя и роман Достоевского. // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. М., 1997. С. 84.

<sup>12</sup> Васильев Б.А. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 171.

<sup>13</sup> Казин А.Л. Пушкин: дар любви. // Христианская культура. Пушкинская эпоха. СПб., 1996. С. 69.

<sup>14</sup> Васильев Б.А. Указ. раб. С. 173.

<sup>15</sup> А.С.Пушкин. Письма к жене, с. 36.

<sup>16</sup> Цит. по полн. собр. соч. Ф.М.Достоевского в 30-ти тт.: 14, 37.

<sup>17</sup> См. об этих терминах: Будаева Н.Ф. От "общечеловека" к "русскому скитальцу" и "всечеловеку" (лексические заметки). // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996.

<sup>18</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 369.

## Дуэль в романе “Идиот”

1. Дуэль в произведениях Достоевского чаще всего имеет не сюжетное, но характерологическое значение, присутствуя в героях как неосуществленный шаг, неиспользованная или отвергнутая возможность самоутверждения. Прообразом дуэли в тексте Достоевского оказываются дуэли, уже существующие в текстах других авторов, в частности в повести Пушкина “Выстрел”. В “Записках из подполья” тема дуэли развивается в два этапа. Сначала это вызов, брошенный Ферфичкину, с последующей униженной просьбой о прощении и дружбе: “Человеку из реторты” дуэль рисуется по книжным образцам: “Я хочу доказать вам, что я не боюсь дуэли” Вы будете стрелять первый, а я выстрелю на воздух”<sup>1</sup>. Здесь уже намечена последующая апелляция к пушкинскому “Выстрелу”, которая на втором этапе развития “дуэльной” темы приобретает более отчетливые подробности первоисточника. Терзаемый всеобщим презрением и все более распаяя себя, “подпольный” герой намеревается пощечиной спровоцировать дуэль со Зверковым и вызывает в своем воображении массу душещипательных ситуаций: “Меня схватят, меня будут судить <...> пошлют в Сибирь, на поселение <...>. Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога <...>. Он будет женат и счастлив <...>. Я скажу: “...Я потерял все <...>. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и ... прощаю тебя”. Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...”<sup>2</sup>. Думая это, герой в то же мгновение осознает, “Что все это из Сильвио и из “Маскарада” Лермонтова”. Эти литературные аналогии на просто возвращают к перипетиям известных произведений, но прежде всего обращают к особенностям толкования их Достоевским. Для Достоевского Сильвио - родоначальник “дурных человечков”, “взятый простодушным и прекрасным Пушкиным у Байрона”, носитель “прочной ненависти”, чуждой характеру русского человека<sup>3</sup>. В одной из подготовительных записей к роману “Подросток” Сильвио возглавляет ряд литературных героев, названных “представителями мелкого самолюбия”. Характерно акцентированное противопоставление автора - “простодушного и прекрасного Пушкина” - его герою - “дурному” и “злому человечку”. Это толкование образа Сильвио включается и в подоплеку образа “подпольного человека”.

2. В романе “Идиот” тема дуэли преломляется не через тексты Пушкина, но через его судьбу.

Тема вводится сценой скандала в Павловском вокзале. Защита Настасьи Филипповны и последующее

объяснение князя с оскорбленным офицером вызывает особенное беспокойство Аглаи, которая становится инициатором обсуждения проблемы дуэли. И как раньше именно Аглая обнаруживает сходство князя с пушкинским “рыцарем бедным”, так и теперь она вспоминает о судьбе самого Пушкина. В этом диалоге в очередной раз противопоставлены герои, каждый из которых как бы нарушает свою родовую принадлежность. Князь абсолютно чужд гордыни и сопутствующим ей воинственным наклонностям, участие в дуэли он понимает как ситуацию для себя невозможную: “Да ...кто же...меня никто не вызовет на дуэль”<sup>4</sup>. Аглая - горячка, допускающая необходимость дуэльной борьбы, дает невесте от кого почерпнутые практические рекомендации, даже признавая возможность трагического исхода. Самый естественный пример, приходящий ей на ум: “Пушкина же убили”. Последующий обмен репликами, собственно, выходит за пределы романного действия и позволяет предполагать интерес самого Достоевского к подробностям последней дуэли Пушкина. Князь, ссылаясь на неких “компетентных людей”, приводит мнение, что убийство было случайным: “Пуля попала так низко, что, верно, Дантес целил куда-нибудь выше, в грудь или в голову; а так, как она попала, никто не целит, стало быть, скорее всего пуля попала в Пушкина случайно, уже с промаха”<sup>5</sup>. Трудно сказать, кто мог служить информантами князя, но сам Достоевский вполне мог слышать подобные разговоры уже в ранней юности, в год смерти Пушкина, позже обсуждения эти должны были актуализироваться при всякой встрече с людьми, располагавшими неофициальной информацией об обстоятельствах дуэли. Конкретный комментарий к этому фрагменту представляется пока затруднительным, однако он в любом случае интересен как письменная фиксация одной из версий, возможно, бытовавших в устной передаче. Дополнительным же знаком соотносительности образа князя Мышкина не только с литературными прототипами, но и с личностью самого Пушкина становится более поздняя реплика Аглаи, шуточный, но всерьез прозвучавший вопрос, адресованный князю: “Полагаете вы быть камер-юнкером?”<sup>6</sup>. Стремление Достоевского создать в романе образ “положительно прекрасного человека” также возвращает нас к особенностям восприятия им личности Пушкина: “простодушный и прекрасный Пушкин”.

3. Тема дуэли, казалось бы, только намеченная в диалоге князя и Аглаи, весьма своеобразно включается

в сюжетное действие.

Князь Мышкин изначально появляется в романе как персонаж почти бесплотный, его портрет - это эскиз, карандашный набросок: "... роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой", глаза "большие, голубые и пристальные", лицо "приятное, тонкое и сухое, но бесцветное"<sup>7</sup>. Так же бесплотен и образ Настасьи Филипповны, о чем писал А.П.Скафтымов: "Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола"<sup>8</sup>. Телесно она даже не показана в романе: наиболее подробное описание ее внешности дано по фотографии, и других подробностей, кроме бледности и горящих глаз, кажется, больше и не приводится. И совсем иное - цветение земной красоты и силы - подчеркнуто во внешности сестер Епанчиных: "Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками..."<sup>9</sup> Этот элемент мужественности в портретах девиц, возможно, и оставался бы не вполне заметным, если бы не линия поведения самой неотразимой из них - Аглаи. В упомянутом выше разговоре с князем о дуэли она замечает: "Я хоть женщина, а ни за что бы не убежала..."<sup>10</sup>. Действие в романе развивается так, что она не только не убегает, но сама бросает вызов. Речь идет о сцене свидания Аглаи с Настасьей Филипповной, которая по существу и является дуэлью соперниц. Свой вызов Настасье Филипповне - записку о встрече - Аглая посылает в ответ на письма последней, воспринимая их как оскорбление и вмешательство в свою личную жизнь. Это отчетливо звучит в ее вопросе, адресованном сопернице: "... по какому праву вы вмешиваетесь в его (князя. - Е.С.) чувства ко мне?"<sup>11</sup>. Эта сцена, в отличие от большинства прочих сцен, вынесенных на "площадь", происходит в уединении, тайно от всех. В ней участвуют две женщины, не скрывающие своей ненависти друг к другу, и у каждой из них свой секундант: Рогожин - у Настасьи Филипповны, князь - у Аглаи. Ни в самой этой сцене, ни в подготовительных материалах к ней слово "дуэль" напрямую не фигурирует, (наиболее частое название ее в черновых вариантах -

"сцена двух соперниц"<sup>12</sup> - , но обставлена она именно как сцена дуэли, на что недвусмысленно указывают и слова Аглаи, предваряющие ее "выстрел"-монолог: "Удержите ваш язык; я не этим вашим оружием пришла с вами сражаться..." И в ответ ей злорадная реплика Настасьи Филипповны: "А! Стало быть, вы все-таки пришли сражаться?"<sup>13</sup> Исход этой дуэли оказывается смертельным. Пусть не покажется эта аналогия странной, она слишком напрашивается. Из описаний пушкинской дуэли известно, что Дантес упал после выстрела Пушкина и поэт успел воскликнуть: "Браво!" Но это торжество оказалось напрасным. Как ложный построен и финал «дуэльной» сцены в Идиоте: Настасья Филипповна лишается чувств, но убита Аглая, "которая не перенесла даже и мгновения <...> колебания" князя<sup>14</sup>. Сцена соперниц обычно прочитывается как сцена "падения" Аглаи. Она действительно оказывается не на высоте, и именно потому, что выступает в неподобающей ей роли дуэлянтки. Но зато она и пострадала больше всех. Аглая, судьбе которой, в представлении ее сестер, предназначалось "быть не просто судьбой, а возможным идеалом земного рая"<sup>15</sup>, терпит удар, который она оказывается не в состоянии перенести, что и подтверждается известиями о судьбе героини в эпилоге романа.

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-т. - Л., 1973. Т.5. С.147. - далее указываем том и страницу по этому изданию.

<sup>2</sup> 5, 150.

<sup>3</sup> 22, 39-40.

<sup>4</sup> 8, 293.

<sup>5</sup> 8, 294.

<sup>6</sup> 8, 427.

<sup>7</sup> 8, 6 - совершенно иначе, масляными красками, писан чуть выше портрет Рогожина.

<sup>8</sup> Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей М., 1972. С. 39.

<sup>9</sup> 8, 32.

<sup>10</sup> 8, 293.

<sup>11</sup> 8, 472.

<sup>12</sup> 9; 276, 278, 279, 282, 287

<sup>13</sup> 8, 470.

<sup>14</sup> 8, 475.

<sup>15</sup> 8, 475.

## “Рыцарь бедный” в романе “Идиот”

О “рыцаре бедном” впервые упомянуто в шестой главе второй части романа Достоевского, и вслед за этим здесь полностью воспроизведено стихотворение Пушкина по тексту второй, сокращенной редакции, известной в ту пору в качестве романса из неоконченных “Сцен из рыцарских времен”. Заметим, что с самого начала это дает непростое соотношение драматических ситуаций, воссозданных двумя писателями. В пушкинской пьесе романс исполняет Франц, получивший возможность перед казнью поведать о любви к Прекрасной Даме, ему внимающей. У Достоевского стихотворение с “вдохновенным восторгом” декламирует Аглая, защищающая “бедного князя Мышкина”<sup>1</sup>. И реакция слушателей в обоих случаях прямо противоположна: рыцари и дамы (за исключением, скорее всего, Клотильды) не подозревают ни о каких откровениях. В романе же они понятны всем, кроме простодушных Епанчиных-старших. То есть романная ситуация по отношению к оригиналу почти травестийна. Внимательным читателям того времени был, наверное, внятн комизм ее, тем более что он был оттенен возникшей по ходу сцены и возбуждающей читательскую активность восприятия текста перепалкой между Колей Иволгиным и Аглаей Епанчиной:

“Правда, есть там (то есть в стихотворении. - С.Ф.) какой-то темный, недоговоренный девиз, буквы А.Н.Б., которые он начертал на щите своем...”

- А.Н.Д., - поправил Коля.

- А я говорю А.Н.Б. и так хочу говорить, - с досадой перебила Аглая...” (8, 207).

Станным образом процитированный в романе поэтический текст тем не менее содержит подлинные пушкинские строки:

А.М.Д. своею кровью  
Начертал он на щите, -<sup>2</sup>

хотя чуть ниже специально отмечено: “Что была насмешка, в том он (князь Мышкин. - С.Ф.) не сомневался; он ясно это понял и имел на то причины: во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы А.Н.Б. в буквы Н.Ф.Б.”<sup>3</sup> В сознании Достоевского данная пушкинская строка, очевидно, запечатлелась с аббревиатурой А.Н.Д. - то есть “Ave Notre-Dame”: роман В.Гюго “Notre-Dame de Paris” в произведении русского писателя был одним из творческих ориентиров, наряду с “Дон-Кихотом” Сервантеса.

Правильно оценить заданную комическую огласовку данного эпизода совершенно необходимо, так как он является одним из ключевых - в романе “Идиот”. Заметим, что писатель загодя готовил читателей именно к

такому восприятию. Вспомним, что, передавая Аглае записку князя, Коля “нарочно для этого случая выпросил у Гани, не объясняя ему причины, надеть его совершенно еще новый шарф” (8, 158), - и это произошло явно до первого разговора у Епанчиных о “рыцаре бедном”<sup>4</sup>. Само же чтение стихотворения Пушкина предвзято в романе перепалкой Коли и Аделаиды:

“Портрет не хотели нарисовать - вот в чем виноваты! <...>

- Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что “рыцарь бедный”

С лица стальной решетки

Ни пред кем не подымал.

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?” (8, 205-206).

И это еще не все. Кому из персонажей принадлежало первое отождествление князя Мышкина с “рыцарем бедным”? На первый взгляд, - самой Аглае: именно она месяц назад, как вспомнил Коля, перебирая страницы “Дон-Кихота” (между которыми, как мы знаем, была заложена записка князя), воскликнула, что “нет лучше “рыцаря бедного”” (8, 205). Но недаром сцена декламации в романе прерывается приходом на террасу Евгения Павловича Радомского (лишь походя упомянутого в самом начале второй части) и тут же специально отмечено:

“Насмешливая улыбка бродила на губах нового гостя во все время чтения стихов, как будто и он уже слышал кое-что про “рыцаря бедного”.

“Может быть, сам и выдумал”, - подумал князь про себя” (8, 208).

Как всегда, князь Мышкин по-гамлетовски гениально прозорлив, его предчувствиям читатель непременно должен доверять. Действительно, прежнее восклицание Аглаи о рыцаре, как выясняется, вырвалось у нее по ходу “длинного разговора”, в котором участвовал и Евгений Павлович (см. 8, 205).

Может показаться, что вполне оформившаяся лишь 17 апреля 1868 г. (см. 9, 263) идея о “рыцаре бедном” брезжила в сознании Достоевского чуть ли не с самого начала его работы над новым романом. Самая ранняя запись о замысле произведения предварена пометой “14 сентября 67. Женева” - Достоевскому же, по всей вероятности, было известно принципиально важное, проясняющее имя “Прекрасной Дамы” четверостишие из первой, пространной редакции стихотворения:

Путешествую в Женеву,

Он увидел у креста  
На пути Марино-деву,  
Матерь Господа Христа.<sup>5</sup>

В этой связи может показаться значительным и имя женщины, участие в судьбе которой принял еще в Швейцарии князь Мышкин, - Мари (здесь несомненно содержится своеобразный пролог к главной фабульной коллизии романа).<sup>6</sup>

Однако, по всей вероятности, Достоевским в замысле намечалась несколько иная литературная генеалогия образа князя Мышкина, что проясняется его рассказом у Епанчиных о Швейцарии: "Сначала, с самого начала, да, позывало, и я впадал в большое беспокойство. Все думал, как я буду жить; свою судьбу хотел испытать <...> Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредины горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые, вверху на скале замок средневековый, развалины <...> Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то..." (8, 51). Это внятная отсылка к балладе Жуковского "Двенадцать спящих дев". И реплика "Ведь у него 12 спящих дев" (9, 270), зафиксированная среди черновых набросков, проецирует сюжетную перспективу романа. Герой баллады Жуковского, отбив у злодея киевскую княжну, устремлен душой от нее к зачарованному замку с невинными девами и обретает свою судьбу в спасении их, одна из которых ему провидением предназначена. Так и князь Мышкин от Настасии Филипповны устремляется к одной из сестер Епанчиных. Видение швейцарского замка его преследует и позже:

"О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном - о! Всю жизнь об этом только - и на тысячу лет бы хватило! И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже нужно, даже лучше, если б и совсем не знали его и все видение было бы только в одном сне. Да не все ли равно, что во сне, что наяву!" (8, 287).

И снова потом на "зеленой скамейке" непосредственно перед свиданием с Аглаей, "одно давно забытое воспоминание зашевелилось в нем и вдруг разом выяснилось: « <...> Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет <...> Мучило его то, что всему этому был он чужой. Что же это за пир, что же это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать...» (8, 351). Князь забывается на скамейке сном, в котором ему предстает "знакомая до страдания" женщина (Настасья Филипповна?), у которой было "теперь как будто не такое лицо, какое он всегда знал" (курсив наш. - С.Ф.), "он чувствовал, что тотчас произойдет что-то ужасное", "он встал, чтобы пойти за ней, и вдруг раз-

дался подле него чей-то светлый, свежий смех <...> Перед ним (наяву. - С.Ф.) стояла и громко смеялась Аглая" (8, 352).

Любовь к Аглае - проявление наметившегося было физического выздоровления князя, здоровое светлое чувство, выход из мрака: "В моем тогдашнем мраке мне мечталось... мерещилась, может быть, новая заря. Я не знаю, как подумал о вас первой" (8, 363).

Это, однако, еще не вся истина. В критической литературе обычно резко противопоставляются "любовь-сострадание" князя к Настасье Филипповне и "любовь-восхищение" - к Аглае. Но вспомним первое впечатление его об Аглае: "Вы так хороши, что на вас боишься смотреть <...> почти как Настасья Филипповна, хотя лицо и другое" (8, 66. Курсив наш. - С.Ф.). Случайно ли эти слова отзываются эхом во сне князя на "зеленой скамейке"? Только ли Настасья Филипповна ему тогда померещилась?

Вполне очевидно, что любовь Мышкина к Аглае также возникает из сострадания, пророческого беспокоящего предчувствия, желания защитить ее - в том числе и от нее самой: "...мне ужасно бы желалось, чтобы вы были счастливы. Счастливы ли вы?" (8, 157).

И здесь бóльшая ответственность: несчастья, изломавшего судьбу Аглаи, еще не произошло, не должно произойти. Но оно уже грезится не только Мышкину, но и ее матери: "О господи, как она будет несчастна!" (8, 273). "Положительно прекрасным" героем в романе остается один Мышкин - все остальные, и Аглая в их числе - в чем-то все же ущербны.

И с этой точки зрения мы должны снова вернуться к центральной сцене романа, в которой князь был в глаза окрещен "рыцарем бедным". "Припоминая потом всю эту минуту, - замечает автор, - князь долго в чрезвычайном смущении мучился одним неразрешимым для него вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такое явною и злобною насмешкой" (8, 209). Речь здесь идет о замене Аглаей здравицы Богоматери "Ave Mater Dei" намеком на живое воплощение Марии Магдалины: Н.Ф.Б. - Настасья Филипповна Барашкова. Именно в этот момент "что-то тяжелое и неприятное как бы уязвило князя" (8, 210). В возрастающем чувстве Аглаи к "рыцарю бедному" ясно различима гордыня, как бы желание заменить в интерпретированном ею по-своему стихотворении Пушкина аббревиатуру Н.Ф.Б. на А.И.Е.

Определение "рыцарь бедный" ни разу не звучит в романе в собственно авторской речи, но лишь в отзывах о князе различных персонажей. Разных по тональности отзывах: от издевательской - у Евгения Павловича, до восторженно-патетической - у Аглаи. Но и во втором случае, как нам представляется, это не более чем весьма приблизительное толкование "положительно прекрасного человека". По справедливому замечанию Вяч.Ива-

нова, князь Мышкин не Дон-Кихот и не “рыцарь бедный”. Он - князь Христос,<sup>7</sup> по мнению Достоевского, зарегистрированному в черновых набросках (по вполне понятной причине это определение не попало в окончательный текст романа).

Анализируя стихотворение Пушкина, современный исследователь справедливо подчеркивает: “Пушкин чутьем большого художника улавливает взаимосвязь любовного и религиозного чувства”, - что особенно присуще католической традиции в живописном воспроизведении Мадонны.<sup>8</sup> Может быть, в пристрастии Аглаи к этому стихотворению следует увидеть предвестие ее судьбы (отрыва от почвы), не менее трагической, нежели у Настасьи Фелипховны (так, по крайней мере, дело представлялось самому автору).

Было бы странным, что чутьем большого художника, Достоевского в данном случае и его подвело и ему бы осталось неизвестным, что в романе о “рыцаре бедном” открывалась лишь одна из граней всемирной отзывчивости гениального поэта (как и в любимой писателем поэме о Клеопатре), но не окончательный канон красоты, которой и суждено (в конечном счете) спасти мир. Косвенным свидетельством именно такого восприятия пушкинского шедевра служит признание Дмитрия Карамазова: “Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким начинается с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит у него сердце его, и воистину, воистину горит...” (14, 100)

Не таков князь Мышкин. В Аглае же, как окажется в итоге, утолек “содомского огня” подспудно давно тлеет.

<sup>1</sup> Именно так называется герой самим автором в начале второй части романа - см. 8, 155.

<sup>2</sup> Рукописи романа не сохранились. Мы предполагаем, что в ней писатель обозначил стихотворение лишь первой строкой, предлагая воспроизвести при публикации в журнале поэтический текст по одному из пушкинских изданий.

<sup>3</sup> В академическом издании здесь введена конъектура А.М.Д. - в соответствии с пушкинским текстом. Но едва ли бы было не корректнее ввести конъектуру А.Н.Д. - в процитированное выше стихотворение, объяснив обстоятельства дела в соответствующем примечании. Нам кажется, что дважды ошибиться в написании этих букв Достоевский не мог.

<sup>4</sup> Ср. у Пушкина: “Он себе на шею четки / Вместо шарфа повязал”.

<sup>5</sup> Иезуитова Р.В. “Легенда” // Стихотворения А.С.Пушкина 1820-1830-х годов. Л., 1974. С.243.

<sup>6</sup> Отмечено, что упоминание о бедной Мари, покинутой любовником после какого-то жестокого и неоправданного действия священника и сошедшей с ума, Достоевский заметил в произведениях Стерна “Тристам Шенди” и “Сентиментальное путешествие” - см.: Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996. С.323-324.

<sup>7</sup> Исследуя литературные и фольклорные источники “Братьев Карамазовых”, В.Е.Ветловская отметила, что именование “князь”, которым наделяет Алешу Грушенька, идет или из “Жития Алексея, божьего человека”, или же, скорее всего, из духовных стихов о нем (см.: Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство. Сб.статей. М., 1971. С.201). И в планах “Идиота”, возможно, аналогичное происхождение определения “князь” в сочетании со “Христом”. В дефинитивном же тексте романа несомненно нарочито проведено постоянное употребление вплотную наименований “князь Мышкин” и “князь Ц.” (последним наименованием пользуется не только автор, но и персонажи).

<sup>8</sup> См.: Иезуитова Р.В. “Легенда”. С.165. Здесь же в примечании указана литература по теме.

## “Рыцарь бедный...”: пушкинская цитата в романе Ф. М. Достоевского “Идиот”

Мне уже приходилось говорить и писать об особенностях использования Достоевским цитат в своих произведениях. Цитата у него всегда является отсылкой к иному универсуму, своеобразным “входом” в определенное художественное и идеологическое пространство - в пространство цитируемого текста. Причем смысловые “параметры” этого пространства интерпретируются Достоевским столь глубоко, что читатель слишком часто так и остается лишь при “входе”, не решаясь следовать за автором в бездонную глубину, открываемую в цитируемом тексте. Это, впрочем, нередко происходит и тогда, когда речь идет о текстах самого Достоевского. Но и у самого решительного исследователя закружится голова, если он отважится представить себе ту смысловую бездну, которая должна раскрыться при встрече Достоевского и Пушкина, при введении пушкинской цитаты в художественный мир Достоевского.

Кажется, я не ошибусь, если скажу, что роман “Идиот” - самое насыщенное пушкинскими цитатами творение писателя. Может быть, оно вообще наиболее насыщенное самыми разнообразными цитатами среди всех произведений Достоевского. Но в нем есть две цитаты, безусловно, что ясно с первого взгляда, определяющие все смыслы его художественного мира, два столпа, на которых держится все построение автора. Одна из этих цитат - живописная, другая - поэтическая. Я говорю о картине Ганса Гольбейна “Мертвый Христос” и об “одном странном русском стихотворении про “рыцаря бедного”, “отрывке без начала и конца”, о пушкинском произведении, известном нам (и, полагаю, Достоевскому) в двух вариантах. О том, что происходит при избрании точкой отсчета картины Ганса Гольбейна, шла речь в моей работе “Христос вне истины в творчестве Достоевского”. Здесь, со страхом и трепетом, я пытаюсь подступить к “Рыцарю бедному...”.

Кроме очевидно центральной роли, которую два указанных художественные произведения играют в романе Достоевского, их роднит еще одна, не столь очевидная вещь. Это тайная двойственность обоих, “укрывание” за очевидным художественным “текстом” еще одного, имеющего к проблематике романа самое непосредственное отношение и определенным культурным контекстом накрепко с ним связанного - что должно было прочитываться некоторым кругом читателей, знакомых с этих контекстом.

За “Рыцарем бедным...” скрывается (или - от-

крывается) “Легенда”, стихотворение Пушкина 1829 года, существовавшее (и, надо думать, ходившее в списках) в разных вариантах. Комментаторы тридцатитомного собрания сочинений, обратив внимание на характеристику, данную стихотворению князем Щ. (“отрывок без начала и конца”), относят ее на счет того, что “Достоевскому стала известна на опубликованная Анненковым строфа баллады “Путешествуя в Женеву...” Строфа эта, посвященная как раз видению рыцаря и наиболее очевидно раскрывающая смысл девиза, появилась в “Современнике”. Она была приведена в статье “Уважение к женщинам”, напечатанной без подписи” (9, 403). Однако более вероятно, что Достоевскому был известен полный текст: странно было бы, если бы Достоевский, всю жизнь любивший Пушкина, с юности его боготворивший, бредивший им, не знал стихотворения, известного и доступного анонимному автору “Современника”. Но даже если и предположить столь невероятную вещь, нужно учесть, что статья в “Современнике” была напечатана в 1866 году - то есть за два года до создания “Идиота”, и у Федора Михайловича было-таки время поинтересоваться столь важным для него стихотворением.

Все это тем более вероятно, что текст, включенный Пушкиным в “Сцены из рыцарских времен”, вовсе не оставляет впечатления “отрывка без начала и конца” - при всей своей “странности” это вполне законченное произведение. Еще более странно такое наименование в устах героя Достоевского, с ожесточением критикованного не так давно “Русский вестник”, имевший неловкость назвать “Египетские ночи” “фрагментом” и не увидеть “в них полноты - в этом самом полном, самом законченном произведении нашей поэзии!” (19, 132).

В сущности, нам ничего не остается, кроме как признать слова князя Щ. прямой отсылкой к другой версии “Рыцаря бедного...”, чье скрытое присутствие за процитированным текстом Достоевскому необходимо. Как известно, речь в этой версии идет о *страстной любви* к Богородице.

Странным и непростым образом произведение, “стоящее за” “Мертвым Христом”, соотносится с “Легендой”. Известно, что впервые с этой столь поразившей его картиной Достоевский “сталкивается” в “Письмах русского путешественника” Н.М. Карамзина. А там буквально через абзац после описания “Христа, снятого со креста” дано описание (гораздо более пространное)

еще одной картины, представляющей собой своего рода "перверсию" "Легенды" (в данном случае "русское" слово должно было бы быть произведено сразу от двух латинских: от *perversio* - переворачивание и от *perverse* - превратно, дурно). "Между прочими Гольбейновыми картинами, которыми гордится Базель, - пишет Карамзин, - есть прекрасный портрет одной молодой женщины, славной в свое время. Живописец изобразил ее в виде Лансы (по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее), а подле нее представил Купидона, облокотившегося не ее колени и держащего в руке стрелу. Сия картина найдена была на алтаре, где народ поклонялся ей под именем Богоматери; и на черных рамах ее написано золотыми буквами: "Verbum Domini manet in aeternum" (слово Господне пребывает во веки)"<sup>1</sup> (выделено мной - Т.К.).

Можно сказать что героями произведений "первого плана" являются "Рыцарь бедный" и "Мертвый Христос", а героинями произведений "второго", тайного плана - Богородица, которую любят земною любовью, и "Ланса", которой поклоняются, как Богородице.

Указанное соотношение влечет за собой слишком много следствий, чтобы они могли быть рассмотрены в пределах доклада. Посему попробую сосредоточиться на одной теме: на восприятии Достоевским стихотворения, созданного Пушкиным, на некоторых почти невероятных переключках романа "Идиот" со сравнительно недавними интерпретациями "Легенды".

Но сначала необходимо наметить "Богородичную" линию в романе, линию, практически всю скрытую в подтексте и все же необычайно легко - если следовать *настоятельным* указаниям автора - извлекаемую на свет Божий. Она начинается с именем главного героя. "Имя историческое, - заявляет всезнающий Лебедев, - в Карамзина "Истории" найти можно и должно" (8,8). Насколько мне известно, Лебедева послушался лишь Г.А. Федоров - и был щедро вознагражден (см. примечание 74 к его статье " " Се человек " Яна Мостарта"). Мышкин у Карамзина - один из двух главных архитекторов церкви Успения Богородицы, которая, "едва складенная до сводов (...) с ужасным треском упала, к великому огорчению государя и народа"<sup>2</sup>. Итак, перед нами неудачник-строитель храма Богородицы. Далее тема Богородицы развивается в связи с портретом Настасьи Филипповны и в связи с историей "бедной поселанки" Мари - падшей девы, поруганием и страданием искупившей свое падение, падшей девы, чью *невинность* отстаивает князь Мышкин. История Марии становится для князя неким образцом, видением-воспоминанием, согласно которому он (сознательно или подсознательно) собирается строить и свои отношения с Настасьей Филипповной, которую *уже где-то видел*. "Путешествуя в Женеву, на дороге у креста..."

Нам сейчас важно добавить лишь две вещи: пер-

вое - портрет Настасьи Филипповны, появляющийся в доме Епанчиных 27 ноября, в день рождения героини - очевидная и отмеченная уже рядом исследователей аллюзия на икону Богоматери "Знамение". 27 ноября по старому стилю праздновали день двух прославленных чудотворных икон "Знамение" - Новгородской и Царскосельской. Кстати, и та и другая иконы, кроме всего прочего были известны своею помощью при пожаре. "В 1820 году - рассказывается о Царскосельской иконе - по молитве пред сей иконою императора Александра 1, а в 1863 - Александра 2, остановлен был пожар во дворце"<sup>3</sup>. О Новгородской иконе: "В 1566 году по молитвам пред сею иконою был остановлен страшный пожар в Новгороде. Пожар грозил истреблением всего города. Митрополит Макарий поднял икону из города и в крестном ходу понес ее по берегу Волхова, и вдруг подул ветер на Волхов, и пожар затих"<sup>4</sup>. А, рассказывая о детстве Настасьи Филипповны, автор сообщает о ее чудесном спасении (вместе с сестрой) из огня, в котором сгорело все их имение, и от которого погибли родители. На то, что портрету Настасьи Филипповны присуща способность "оживать", менять выражение лица и взгляда, обратила внимание Ганна Львовна Боград. Это свойство - конечно же, свойство иконы. Для сравнения - приводимое Б.А. Васильевым описание Царскосельской иконы "Знамение": "Многие утверждают - пишет он (имеется в виду настоятель придворной царскосельской церкви магистр Иоанн Цвинев - Т.К.) - и мы сами замечали, что лицо Богородицы почти в одно время производит на молящихся разные впечатления: то оно кажется светлым и умильным, то вдруг "темнеет" и принимает строгий вид, хотя бы вы стояли в том же месте"<sup>5</sup>.

Второе - утверждение князя, что и Мари, и Настасью Филипповну он любит "не любовью, а жалостью", но при этом - чтобы не разочаровывать окружающих - он делает вид, что любит их страстной любовью.

На то, что стихотворение "Жил не свете рыцарь бедный..." 1829 года есть важный факт духовной биографии Пушкина, указывают многие исследователи, причем, судя по всему, они приходят к этой мысли более или менее независимо друг от друга. В сущности, стихотворение рассматривается скорее как свидетельство некоего важного факта, действительно многое объясняющего и в творчестве и в судьбе поэта. Сам же факт состоит во *влюбленности Пушкина в Богородицу*. Причем начало этой любви Б.А. Васильевым связывается именно с Царскосельской иконой "Знамение", ставшей, как он доказывает, героиней стихотворения "В начале жизни школу помню я..."<sup>6</sup> (оставляю пока это очень странное "совпадение" в романе Достоевского без комментариев).

Ирина Сураат утверждает, что Пушкин пытался, в сущности, заменить любовью веру. Именно с этой

попыткой и с неудачей на этом пути и связывает исследовательница появление варианта 1835 года, включенного в "Сцены из рыцарских времен": "Пожалуй, это уже новое произведение с новым смыслом. Его герой по-прежнему влюблен в Мадонну, однако этот мотив так зашифрован, что все стихотворение получает некоторую двусмысленность. Как бы и не очень существенно, кто является предметом любви рыцаря - Царица Небесная или земная женщина: это не определяет ни характера самого чувства, ни судьбы героя. Идея небесного брака уходит. Любовь рыцаря уже не приравнивается к религиозному пути. (...) Более того, любовь его не просветляет, это скорее помрачение, от которого рыцарь становится "дик и рван" и умирает "как безумец". "Безумец", пожалуй, здесь наиболее важное слово; в любовных стихах молодого Пушкина слова "безумие", "безумный" часто встречаются как синоним или эпитет самой любви: "страшное безумие любви", "моей любви безумное волнение" (...) Эта характерная "безумная" любовь, мучительная страсть господствовала в лирике Пушкина вплоть до 1829 г., когда в трех стихотворениях - "На холмах Грузии...", "Легенда", "Я вас любил..." - отразился новый нравственный опыт поэта. И вот теперь, в новом варианте "Легенды" герою придано обычное любовное безумие взамен прежней "набожной мечты". Изменился авторский взгляд на героя и его любовь к Мадонне, и тут особенно красноречива история последней строфы о заступничестве. (...) К последнему этапу работы над "Легендой" относится важное творческое решение: Пушкин перечитал стихотворение в его новой редакции - и уже в беловике зачеркнул эту последнюю строфу. Безумие рыцаря оказывается ему последним приговором: "царства вечна" герой не удостоен, и судьба его ограничена земным кругом"<sup>7</sup>. Необычайная важность этих выводов исследователя пушкинского стихотворения для романа "Идиот" очевидна.

Начнем с того, что судьба "рыцаря бедного" романа - князя Мышкина - буквально ограничена земным кругом. Как пронизательно заметила в своем докладе на Старорусских чтениях 1997 года Александра Тончкина, князь, выкинутый из мира земного своим безумием, не принимается миром иным, не умирает, а буквально "зависает" в швейцарских горах - вне земного мира, но в пределах земного окоема. Да и вся проблематика романа связана именно с попыткой ограничить мир этими пределами. Так же, как Пушкин искал (и думал в какой-то миг, что нашел) Мадонну в земной женщине, так персонажи романа Достоевского упорно ищут друг в друге "идеал", "образец", подобие Божественной любви и сочувствия (в буквальном смысле этого слова - ибо не жалость нужна, скажем, Ипполиту, а именно сочувствие - в пределе - "со-смертие" - если уж они не могут спасти его от смерти), и каждый раз промахиваясь, разбиваются о собственное отражение - ибо лишь им ока-

зывается другой человек (да иногда еще и искаженным - как в случае с Настасьей Филипповной и Аглаей).

А для того, чтобы замкнуть мир в его границах, оставить человека лишь с человеком, для того, чтобы остановить жизнь в пределах земного окоема и бесповоротно разделить человека с Богом, достаточно двух вещей: утверждения смерти, как конца *всякой жизни* и утверждения страстной любви как венца *всякой любви*. В своем последнем проявлении это и будет представление о мертвом Христе и мужская любовь к Богородице. Это радикальное отвержение качественно иных состояний: Жизни вечной и Божественной любви.

Достоевский и Пушкин, "дети неверия и сомнения", пытались выбраться из этого тягостного и бесплодного состояния и в своих отчаянных попытках пошли в какой-то миг сходными путями. Они оба попытались "присвоить" себе - один "Христа вне истины", другой - Богородицу, любимую страстной любовью, они попытались перевести Их в план *частной жизни* (не личной!), укрыть их в человеческом облике - *лишь для себя*. "Творец тебя мне ниспослал, моя Мадона..." "Я бы предпочел остаться *вне истины со Христом*". Страстная личная любовь ко Христу, отмечаемая многими у Достоевского, сродни страсти Пушкина к Богородице. В этом смысле и высказывание "мир спасет красота" (тем более - с, казалось бы, исправляющим эту фразу добавлением из черновиков: "мир спасет красота Христова") решительно терпит крах внутри романа "Идиот". "Идеал" и "образец", замкнутые в пределах земного окоема, оказывается хрупки и несостоятельны - если не ложны. Присвоенная Мадона оказывается всего лишь Натальей Гончаровой, Христос "вне истины" - всего лишь князем Мышкиным, неудачным строителем Храма Богородицы, который нельзя воздвигнуть подменяя (даже обманно) Любовь любовью страстной.

<sup>1</sup> Н.М.Карамзин. Письма русского путешественника. М., 1988. С. 151.

<sup>2</sup> Н.М.Карамзин. История государства Российского. Т.6. СПб., 1819. С. 73-74, примеч. На стр. 30.

<sup>3</sup> Чудотворные иконы Пресвятой Богородицы. История их и изображения. Составил протоиерей И.Бухарев. М., 1994. С. 201

<sup>4</sup> Там же. С. 199.

<sup>5</sup> Б.А.Васильев. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 188

<sup>6</sup> Там же. С. 169-192. В книгу не вошло утверждение Васильева, по свидетельству Л.С.Осипова, имевшее место в газетной публикации отрывка из этой главы. Васильев считал, что чувства, которые вызывала у отрока Пушкина эта икона, были не возвышенные, а греховные. (Доклад на Пушкинской комиссии 4 февраля 1998 года). В этом же докладе Л.С.Осипов сделал попытку переадресовать стихотворения, считающиеся посвященными некоей "утаенной любви" Пушкина, более высокому адресату. О влюбленности Пушкина в Богородицу см. также очень разные по методологии, основательности, научной оснащенности и стилистике, но не столь уж различающиеся по выводам работы В.Н.Турбина "Пушкин и Богородица" (в его кн.: Невадолго до Водолея. М., 1994) и И.Сурат "Жил на свете рыцарь бедный..." (М., 1990).

<sup>7</sup> И.Сурат. Указ. соч. С. 147-149.

Н. Л. Дмитриева (Санкт-Петербург)

## Пушкинский “рыцарь бедный” в творческом восприятии Достоевского

Бывает, что яркий образ, созданный большим художником, в результате творческого его осмысления другим большим художником может продолжить свое существование в творчестве последнего, преображаясь согласно его воле. Так случилось с героем пушкинского стихотворения “Легенда” (“Жил на свете рыцарь бедный”).

В “Идиоте” Достоевского это стихотворение Пушкина охарактеризовано как “странное русское стихотворение”: “отрывок без начала и конца” (8,206). В самом деле, стихотворение и судьба его публикации “странна” и несколько запутана. Оно не было напечатано при жизни Пушкина и сохранилось в двух вариантах, из которых ранний стал известен позднее второго, переделанного из первого. Первоначальная редакция, предназначенная Пушкиным для публикации (1829), представляет собой, как мы пытались ранее доказать, образец своеобразного перевода жанра - жанра старо-французского миракля. Вторая же редакция, в отличие от первой, не имеет самостоятельного характера - она переработана Пушкиным для его незавершенного драматического произведения, известного под названием “Сцены из рыцарских времен”, и представляет собой текст песни героя (1835). Надо сказать, что поэтический образ второй редакции, его смысловая и стилистическая наполненность существенно меняются в сравнении с первым вариантом. Первая редакция, собственно стихотворение “Легенда”, дает представление о пушкинском понимании сущности идеального средневекового рыцаря, выраженное сквозь призму чувств и настроений автора; это рассказ о любви простого смертного к Святой Деве, поданный в форме средневекового миракля со скрупулезным использованием характерных особенностей этого жанра. Вторая редакция сохраняет “средневековые” черты, но это уже другой жанр - это романс, обращенный к даме, а “виденье”, из-за которого “сгорела душа” рыцаря, в контексте - уже не Святая Дева, а дама его сердца.

Достоевскому был известен второй вариант, его он и приводит в “Идиоте” по собранию сочинений под редакцией П.В.Анненкова 1855 г. Впрочем, он знал и строфу, прямо указывающую на то, что за видение поразило рыцаря, - “Путешествуя в Женеву, /На дороге у креста /Видел он Марию деву /Матерь господа Христа” (см. 9,403). Анненков предполагал, что пушкинское стихотворение - “перевод какого-нибудь

повансальского романа”<sup>2</sup>. Достоевский безошибочно уловил дух стихотворения: он увидел в нем собственно пушкинское творчество, яркий пример его умения “перевоплощаться вполне в чужую национальность”, где ощущается “изумляющая глубина” перевоплощения “своего духа в дух чужих народов” (26, 146).

Надо полагать, Достоевскому нравилось стихотворение Пушкина, а образ “рыцаря бедного” оказался очень притягателен для него. Но его восприятие, толкование этого образа, судя по всему, несколько иное, нежели он виделся самому Пушкину. Особенность восприятия образа “рыцаря бедного” Достоевским заключается в том, что он ассоциирует его с другим рыцарем - с Дон Кихотом: вот цитаты из романа “Идиот” - “вы “Дон-Кихота” перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше “рыцаря бедного” (8,205); “Рыцарь Бедный” - тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический” (8,207). В “Дневнике писателя за 1876 г.” есть такая запись: Дон-Кихот :, а далее следует цитата из “Жил на свете”: Полон чистою любовью/ Верен сладостной мечте (24,162). В источниковедческих работах высказывалось предположение, что роман Сервантеса мог послужить одним из возможных источников “Рыцаря бедного”. Речь шла, однако, не о самом Дон Кихоте, а о некоем рыцаре, который, оказавшись в немилости у своей дамы, взял себе имя “Мрачный красавец” и уединился на “Бедной скале”<sup>3</sup>. По нашему мнению пушкинский Рыцарь - это, конечно, совсем не Дон Кихот, ведь повесть о безумном идальго создавалась как пародия на рыцарскую литературу, а пушкинское стихотворение - имитация этого жанра. Однако для Достоевского оба рыцаря почти эквивалентны - он видит в них символ благородства, высоких стремлений, непонятых и осмеянных.

Основная идея романа “Идиот” заключалась, как известно, в том, чтобы “изобразить вполне прекрасного человека”, “положительно прекрасного человека” (9, 357, 358). Достоевский ищет образец в мировой литературе - “из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот” (9,358). Достоевский приводит еще только два возможных примера - Пиквик и Жан Вальжан. Жан Вальжан стоит несколько в стороне, а Дон Кихот и Пиквик “прекрасны” тем, что смешны - они - объект насмешек для окружающих, при этом они нередко не

понимают, не замечают этого, поглощенные стремлением служить благородной идее. Достоевский нигде не говорит прямо, что нашел образец "прекрасного" человека в "рыцаре бедном", однако на то, что он искал примера для выражения главной мысли своего романа в образе пушкинского Рыцаря, указывают наброски к "Идиоту": "Это великая идея доброго, честного, сгоревшего в идеале", "он был "верен сладостной мечте" - восстановить и воскресить человека!" (9,264). И, конечно, едва ли это случайное совпадение: пушкинский герой увидел поразившее его изображение Девы Марии, "путешествуя в Женеву" (строка первой редакции, но она, как мы знаем, была известна Достоевскому и не оставила его равнодушным - он по памяти (с ошибками) записал эту строфу). Действие романа Достоевского завязывается в путешествии - князь Мышкин, правда, не едет, в Женеву, но он возвращается из Швейцарии. Значительна и помета Достоевского, отмечающая начало его работы над романом - "Женева 14 сент. 67". Да и само название романа перекликается с историей Рыцаря: исследователи усматривают возможную связь заглавия со средневековой традицией (идиот - в средневековой литературе - человек, далекий от учености, но наделенный высокими, духовными чертами)(см. 9.394). Вспомним, как заканчивается роман, процитированный Аглаей.: "Как безумец умер он".

Главное, как нам кажется, почему Достоевский останавливает свой выбор на "рыцаре бедном", это то, что основное назначение своего героя он видит в любви, а пушкинский Рыцарь и есть тот персонаж, который всего себя отдает одной цели - служению "чистой любви". отождествляя же Рыцаря с Дон Кихотом, (или проводя между ними параллель), Достоевский как бы превращает Рыцаря не просто в символ благородного поклонения высокому идеалу, но поклонения, подвергаемого осмеянию. И именно в таком двойном ключе нарисована сцена прочтения Аглаей стихотворения о "бедном рыцаре": "Одни над этим сюжетом смеялись, другие провозглашали, что ничего не может быть и выше." - Никакой нет глупости, кроме глубочайшего уважения" - это слова Аглаи. "То хохочут как угорелые, а тут вдруг глубочайшее уважение явилось!" - реплика Лизаветы Прокофьевны. "Я сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю "рыцаря бедного", а главное уважаю его подвиги. - Так кончила Аглая, и, глядя на нее, даже трудно было понять, серьезно она говорит, или смеется." (8,206-207). Все время слышатся две тональности - то выказывается уважение, а то, напротив, звучит смех. В своем отношении к "рыцарю бедному" Аглая соединяет "истинное, прекрасное чувство" с "явную и злобною насмешкой" (8,209). Непосредственно свою насмешку Аглая выразила в замене букв в дивизе, что оказалось возможным, поскольку в романе приводится вторая редакция стихотворения, та, где нет прямого указания на

то, что рыцаря поразил образ Святой Девы ( а именно это и является главной темой первой редакции стихотворения). "Он имел одно виденье..." - тут оказывается возможной замена ( собственно говоря, подразумевая такую замену, поэт этот романс Франц в "Сценах из рыцарских времен"). И Аглая, пользуясь такой возможностью, напоминает, князю Мышкину его слова об очаровавшем его "видении": когда в сцене его знакомства с ней его спрашивают "хороша ли Аглая", он отвечает: "почти как Настасья Филипповна". - "Где вы видели Настасью Филипповну?" - "Давеча Гаврила Ардалионович Ивану Федоровичу портрет показывал". Оценка выходки Аглаи, и, может быть, шире, ее отношения к князю вообще, вложена в уста простодушней ( и потому мудрой) Лизаветы Прокофьевны: "Если ты искренно прочла - то я о тебе жалею; если ты внасмешку ему прочла - то я твои чувства не одобряю" (8,210).

О "рыцаре бедном" Достоевский вспомнит и в следующем своем романе - "Бесы" в связи с образом Степана Трофимовича. Казалось бы, между Степаном Трофимовичем (пародийно-иронический портрет русского либерала, идеалиста западника) и князем Мышкиным трудно провести какую-то бы ни было параллель. Слова Степана Трофимовича: "Я прочту о Мадонне, но подыму бурю[... ] и уйду[... ] Я кончу как рыцарь, верный моей даме, [... ] Но в путь, в путь, в новый путь:

Полон чистою любовью,  
Верен сладостной мечте...  
(10,265-266).

воспринимаются иронически, но цитирование строк из "Рыцаря бедного" в его напыщенной, нелепо возвышенной речи трогает. Степан Трофимович все-таки симпатичен автору и читателям. Не случайно в нем, чья история заканчивается почти патетически, находят черты, сближающие его с Дон Кихотом: "Степан Трофимович смешон как Дон Кихот, но сквозь это смешное мы видим его жажду идеала, олицетворенного в образе Сикстинской Мадонны"<sup>4</sup>. Намек на образ "рыцаря бедного" наводит на мысль, что Достоевскому и тут, вероятно, видится смешанный образ - вспоминается не только Дон Кихот, но и пушкинский Рыцарь.

Пушкинский "рыцарь бедный", созданный им как изображение героя средневекового повествования о служении рыцаря Деве Марии, перекочевавший затем в иной стилизованный средневековый жанр - жанр любовного романа, где он "сжигает душу" ради служения прекрасной даме, в творчестве Достоевского, ассоциируясь с Рыцарем Печального Образа, переосмысливается как некий символ - символ гонимого и презираемого служителя благородной идеи.

<sup>1</sup> См. Дмитриева Н.Л. Стихотворение Пушкина "Легенда". Источниковедческие разыскания. // Вече. Альманах русской философии и культуры. Вып. 5. СПб., 1996. С.91-101.

<sup>2</sup> Сочинения Пушкина. Изд. Анненкова 1855. Т.V. С.534.

<sup>3</sup> Альтман М.С. Литературные параллели // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С.41.

<sup>4</sup> Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. С.186-187.

# О. В. Астафьева (Санкт-Петербург) Бесы в союзе с человеком: от Пушкина к Достоевскому

"Новая сцена из Фауста" - так предполагал называть Пушкин свою вариацию на тему союза человека с бесом. В названии этом акцентирована связь с предшествующей литературной традицией. Прежде всего возникают ассоциации с драмой Гете. Однако фигура Фауста принадлежит к разряду вечных образов мировой литературы, а Пушкин, обращаясь к подобным предметам, использовал весь арсенал ассоциаций, связанных с легендарным именем. Помимо творения Гете, ему, как и его современникам, были известны и другие произведения о легендарном докторе. Среди них - роман Клингера "Жизнь, деяния и гибель Фауста". Сравнительное впечатление, произведенное на него этим романом, и "Фаустом" Гете, Н.М. Языков признавался, что в некотором смысле оно даже сильнее.

Роман Клингера о Фаусте не раз привлекал к себе внимание пушкинистов. Впервые о нем упоминает С.М. Бонди в комментариях к "Сценам из рыцарских времен", называя Клингера среди авторов, отождествлявших легендарного Фауста с изобретателем книгопечатанья<sup>1</sup>. М. Загорский отметил очевидные параллели между сценами "блестательного празднества" у Сатаны из романа Клингера и пушкинскими "Набросками к замыслу о Фаусте", тоже посвященными балу у Сатаны. Кроме того, он высказал предположение, что так называемые "адские рисунки" Пушкина могли быть связаны с чтением книги Клингера<sup>2</sup>. Эту гипотезу развила Т.Г. Цивловская, установившая непосредственное соответствие пушкинских рисунков и конкретных эпизодов романа<sup>3</sup>. А.С. Осповат обнаружил реминисценции из "Жизни, деяний и гибели Фауста" в "Евгении Онегине"<sup>4</sup>.

Однако, устанавливая параллели между романом Клингера и разнообразными пушкинскими произведениями, исследователи не проводили сопоставления между романом и "Сценой из Фауста". Хотя и драматическая форма, и имена героев свидетельствуют, что Пушкин создавал свое произведение с сознательной ориентацией на драму Гете, обращение к роману Клингера оказывается плодотворным. Думается, оно помогает преодолеть ограниченность односторонних интерпретаций финала пушкинской "Сцены". Одни исследователи рассматривают приказ утопить испанский корабль как крайнее проявление человеконенавистничества<sup>5</sup>, другие расценивают его как справедливое наказание зла, поступок, "непосредственно полезный для человечества"<sup>6</sup>. Обратимся к роману Клингера, герой которого также берет на себя миссию наказания порока силами ада.

Фауст Клингера, в отличие от героя Гете - отнюдь не старик, на исходе жизненного пути подводющий итоги. Этот персонаж не нуждается в услугах ведьмы для омоложения, энергия юности преполняет его. "Фауст находился в это время в полном расцвете сил. При-

рода отнеслась к нему, как к одному из своих любимцев, дала ему прекрасное, сильное тело и значительные, благородные черты лица. Казалось бы, этого достаточно, чтобы добиться счастья на земле, но она дала ему и другие, опасные дары: неустанно порывающуюся вперед, гордую силу духа, высокое, пламенное чувство сердца и огненное воображение, которое, никогда не удовлетворяясь настоящим, в самый миг наслаждения замечало пустоту и неполноту достигнутого, и властвовало над всеми другими его способностями"<sup>7</sup>. То, что узнал и перечувствовал Фауст в свои юные лета, внушило ему высокое мнение о собственных способностях, а следовательно, и о нравственном достоинстве человека вообще, иронически замечает Кlinger. Тем не менее герой видел, что вокруг торжествует порок и несправедливость, и не мог понять, как это возможно в мире, созданном Богом гармоничным и разумным.

Обращаясь к магии, клингеровский Фауст хочет "узнать причину нравственного зла, определить отношение человека к вечному"<sup>8</sup>. Знаменательно, что даже заключая договор с дьяволом, Фауст надеется заставить беса "уверовать в нравственное достоинство человека"<sup>9</sup>. Однако эта вера Фауста в величие человека основана исключительно на представлении о собственной персоне, а автор уже в начале романа подводит читателя к мысли о неоправданности столь высокой самооценки. Фауст уверен, что причины, заставившие его обратиться к магии, исключительно благородны. На самом деле немаловажную роль играют и мотивы менее достойные, в которых сам герой не желает признаваться: и горькое безденежье (его семья голодает), и оскорбленное честолюбие (изобретение книгопечатанья не принесло желанной славы), и даже вождение (к хорошей жене бургомистра).

В отличие от Фауста, гордого своей верой в человека, клингеровский дьявол уверен во власти сил преисподней над душами смертных. Чтобы выиграть спор, Сатана посылает к Фаусту адского слугу со следующим напутствием: "Гони его в жизнь, чтобы он пресытился ею как можно быстрее... Покажи ему дикие, безобразные сцены человеческой жизни, - чтобы за ужасами не мог больше видеть промысла и долготерпения Вечного... Затем открой с адской злобою перед его глазами последствия его деяний и безумия"<sup>10</sup>.

Следуя традиции народной книги о Фаусте, Кlinger отправляет своих героев в путешествие. Итоги этих странствий контрастно выступают на фоне обширной традиции романов-путешествий, в ходе которых под воздействием поучительных впечатлений и мудрого руководства наставника юный герой обретает истинное представление о мире. Поскольку выбор впечатлений во власти наставника, а демонический спутник Фауста не скупится на зрелища кровавых злодеяний и коварных

измен, герой Клингера, взиравший на мир сквозь дьявольскую призму, очень скоро убеждается, что мир безвозвратно погряз в пороках и насилии. А поскольку Бог не спешит наказывать зло, Фауст чувствует в себе силы исправить мир, отомстить за незаслуженно униженное человечество. Однако, взяв на себя миссию Всемогущего и Мстителя, он не обладал необходимым для этого всеведением. Решив воспользоваться силой ада для того, чтобы вершить праведный суд, Фауст не ведал истинных последствий своих приказаний, и потому исполнение этих приказаний так радует беса. В замке жестокого феодала, сожженном по велению Фауста, самого злодея не оказалось, сгорели же его ни в чем неповинные жена и сын-младенец, а этот пожар стал причиной многолетнего кровопролитного междоусобия. Под обломками дома, обрушенного по приказу Фауста на головы безжалостных анатомов, оказались погребены невинные жители нижнего этажа. Спасенный от правосудия поборник свободы оказался низким завистником, для удовлетворения чувства мести поднявшим опустошительный мятеж.

Фауст решил направлять жизнь, не постигая ее смысла, и потому немедленное наказание порока, которого требует герой от беса, лишь множит существующее в мире зло. Драма Фауста, по Клингеру, состояла в том, что он судил "о всем человечестве на основании своего личного опыта, без мысли о том, что наша собственная душа придает ту или иную окраску этому опыту, что он зависит прежде всего от того, чего мы сами стоим"<sup>11</sup>.

Думается, обращение к роману Клингера позволяет прояснить соотношение между "человеколюбием" и "человеконенавистничеством" в приказе Фауста, которым завершает Пушкин свою "Сцену". Как и герой Клингера, Фауст у Пушкина использует силы ада для наказания зла, но, как и в романе Клингера, не ведал действительных результатов своего приказания. Он обрушивает свой гнев на испанское судно, которому Мефистофель дает поистине дьявольскую характеристику, представив его средоточием разврата. Уподобляясь Всесильному и Мстителю, Фауст избирает для наказания порока водную стихию. Однако по тому, с какой готовностью и удовлетворением исчезает Мефистофель, можно предположить, что последствия его деяний будут ужасны. С.А.Фомичев, мотивируя нетрадиционное место действия пушкинской "Сцены" - берег моря вблизи Голландии - связывал его с разрушительным наводнением, обрушившимся на эту страну в 1825 году. "Не имел ли в виду Пушкин этого бедствия, когда заканчивал "Сцену из Фауста"? Если так, то приказ Фауста все утопить" (все, то есть по его разумению, корабль мерзавцев и грабителей, ужасную гримасу цивилизации) пушкинский Мефистофель наверняка предпочтет понять буквально: все, в том числе и трудолюбивую Голландию"<sup>12</sup>. Как и герой Клингера, Фауст у Пушкина нетерпеливо обрушивает свой гнев на проявления порока, лукаво демонстрируемые бесом.

"Не надобно все высказывать - это есть тайна

занимательности" - так формулирует Пушкин один из важнейших своих художественных принципов. (Х11, 58) Следуя ему, он завершает "Сцену из Фауста" энергичным повелением своего героя, имеющим непредсказуемые последствия. Загадочность финала вызывает многочисленные ассоциации, что также входит в пушкинский замысел, ориентированный, как уже отмечалось, на литературную традицию. Круг этих ассоциаций не ограничивается драмой Гете и романом Клингера. Трагический исход союза человека и дьявола, пагубность бесовского искушения - эти мотивы напрямую восходят к библейской традиции, к сказанию о Грехопадении. Одним из аспектов греховного стремления вкушать от древа познания оказывается способность лично решать, что является добром и злом, и действовать в соответствии с этим решением. Последствия же этих действий ввергают человека во власть демонических сил.

Таким образом, создавая свою "Сцену из Фауста", Пушкин синтезирует различные традиции мировой культуры. Однако он и сам дает импульс новому повороту темы союза человека и беса в отечественной литературе. Вопросы предела, положенного человеку Творцом, стремление его преодолеть, незаурядная личность, обращающаяся к силам ада для наказания порока, стремление преобразовать несовершенный, с его точки зрения, мир, трагическая диалектика добра и зла в этом преобразовании, неведение катастрофических последствий власти демонического начала над человеческой душой - эти проблемы, обозначенные Пушкиным в "Сцене из Фауста", будут актуальны для последующей русской литературы и наиболее ярко представлены в творчестве Достоевского.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч. Т. VII. Л., 1935. С. 631.

<sup>2</sup> Загорский М. Пушкин и театр. М.-Л., 1940. С. 328, 329.

<sup>3</sup> Цявловская Т.Г. "Влюбленный бес" // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.-Л., 1960. С. 106-107.

<sup>4</sup> Осповат А.С. "Влюбленный бес". Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821-1831 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 12. М.-Л., 1986. С. 194.

<sup>5</sup> Макогоненко Г.П. Пушкин и Гете. к истории истолкования пушкинской "Сцены из Фауста" // XV111 век. Сб. X. - Л., 1975. С. 290.

<sup>6</sup> Бароти Т. Мотивы "смерти" и "сочетания двух миров" в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина "Пир во время чумы" // Материалы и сообщения по славяноведению. Т.14. 1981. С. 67.

<sup>7</sup> Клингер Ф.М. Жизнь, деяния и гибель Фауста. М., 1913. С. 60.

<sup>8</sup> Там же. - С. 63.

<sup>9</sup> Там же. - С. 119.

<sup>10</sup> Там же. - С. 93.

<sup>11</sup> Там же. - С. 330.

<sup>12</sup> Фомичев С.А. "Сцена из Фауста": история создания, проблематика, жанр // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 36.

А. Ю. Колпаков (Красноярск)

## Пушкинский эпиграф и сюжетно-композиционные особенности “Бесов” Достоевского

Идейная структура “Бесов” создаётся на основе оппозиции истинное — ложное. Как писал Достоевский: “Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман”. Естественно, содержательная сторона произведения не могла не отразиться на его форме, а именно, на сюжетно-композиционных особенностях романа.

В ходе работы над “Бесами”, по мере углубления их идейной проблематики, Достоевский делает центральным образ Николая Ставрогина. Но, имея в виду стержнем романа Николая Всеволодовича, автор, тем не менее, не даёт его развёрнутой характеристики. Повествование о Ставрогине строится по фрагментарному принципу. Мы сталкиваемся с ситуацией, когда Ставрогин, становясь главным героем романа, остаётся наиболее загадочным его персонажем.

Думается, такая специфика образа заранее программировалась Достоевским. Об этом свидетельствуют черновые записки к роману, и в частности, следующая: “Главное — особый тон рассказа, и всё спасено. Тон в том, что Нечаева и князя не разъяснять. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой. ... Нечаев и Князь без объяснений, а в действии, а про Ст<епана> Т<рофимови>ча всегда с объяснением”<sup>1</sup>. Исходя из этой заметки, можно сделать вывод, что главный герой конструируется Достоевским как наименее мотивированный образ. Степан Трофимович потому и становится фиктивным героем (“точно он герой (курсив мой — А. К.)”), что наиболее объяснён. Чем яснее образ, тем выпуклее его сюжетная линия, тем ближе он к поверхности рассказа, тем непосредственнее его восприятие читателем. И наоборот. Главный герой лишается прямых мотивировок, отсюда его линия становится разорванной, в сущности, а-сюжетной, она выпадает из общей интриги и погружается в глубину повествования.

Если распространить данный принцип на окончательный текст “Бесов”, то можно увидеть, что только линия Ставрогина последовательно выдерживается как центральная. Две остальных — Степана Трофимовича и Петра Верховенских — являются отвлекающими. Они постоянно уводят читателя в сторону от главного лица романа, обеспечивая тем самым противонаправленное движение — к Ставрогину. Этим и достигается цельность

формальной организации “Бесов”. Ставрогин занимает место не сюжетного центра, а композиционного. “Всё остальное движется около него, как калейдоскоп”<sup>2</sup>.

Наглядно суть данной организации романа демонстрирует пушкинский эпиграф к “Бесам”. Основной мотив двух четверостиший — мотив ложного пути, “кружения” около некоего верного “следа”. От него “бесы” уводят в сторону, и его пытается разглядеть герой. Сопоставим эпиграф с записью из черновиков к “Подростку”. “Избегнуть ту ошибку, что в Идиоте и Бесах, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном... в угадках и намёках, вместо того чтобы прямо объяснить истину. Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на просёлок, терял большую дорогу, путался вниманием (везде курсив мой — А. К.)”<sup>3</sup>. На наш взгляд, сходство очевидное.

Так же как и персонаж пушкинских “Бесов”, читатель романа стремится увидеть, понять главного героя и не может этого сделать, так как его всё время сбивают с верного пути второстепенные сюжетные линии. Принимая их за центральные, читатель опять и опять оказывается “на просёлке”, в стороне от истинного в смысловом и формальном отношении центра — Николая Всеволодовича Ставрогина.

Итак, бесовщина как нечто ложное, фиктивное, затемняющее и искажающее истинное воспроизводится самой формальной организацией “Бесов”. Всё видимое здесь становится ложным, а скрытое — истинным. Достоевский не выставляет на показ главного героя. Наоборот, тщательно скрывает, заставляя читателя не воспринимать его, а разгадывать как метафизическую и социальную проблему. Ключом к пониманию такой организации в самом тексте становится пушкинский эпиграф, являющийся одним из основных структурообразующих элементов романа.

### Примечания

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 261.

<sup>2</sup> Там же. С. 136.

<sup>3</sup> “Литературное наследство”. Т. 77. М., 1965. С. 211 — 212.

Л. В. Сыроватко (Калининград)  
Некоторые аспекты “пушкинской темы”  
в романе Ф. М. Достоевского “Подросток”

“Пронизанность”<sup>1</sup> последних пяти романов Достоевского Пушкиным очевидна, этой теме посвящены десятки исследований; в то же время проблема взаимоотношений двух художественных миров величайших русских писателей никогда не будет исчерпана до конца.

Нам представляется, что особый интерес из всего “великого пятикнижия” с этой точки зрения представляет роман “Подросток”, и дело тут не в количестве прямых цитат, параллелей, аллюзий, а в том, что пушкинская тема в этом произведении - органический элемент сюжета. Достоевский пишет роман, с его точки зрения, продолжающий пушкинскую линию в литературе, эстетике, этике.

Не случайно именно в период работы над романом, во время отдыха в Эмсе, Достоевский в третий раз в своей жизни перечитывает всего Пушкина, о чём сообщает Анне Григорьевне<sup>2</sup>. Это напрямую связано и с тем, что к середине 70-х годов окончательно оформляется его концепция воздействия на субъект “прекрасного образа” и путей развития литературы от античности до современности (литература богослужения (древняя) - литература отчаяния (периода цивилизации) - литература Дела (социальный прагматизм) - литература красоты, которая “одна лишь спасёт”<sup>3</sup>).

Судьба “детей”, будущего России; поиски выхода из “беспорядка” настоящего; литература красоты и творчество Пушкина для Достоевского, безусловно, связаны между собой. Результат осмысления этой связи - “Пушкинская речь” и “Подросток”, не случайно любому теоретическому положению “Пушкинской речи” можно найти образную параллель в романе.

По нашему мнению, всё многообразное присутствие Пушкина в романе можно распределить по трём взаимопроникающим уровням. Назовём их условно “явный” (“герои о Пушкине - Пушкин о героях”), “Пушкин в Достоевском”, “Достоевский в Пушкине”.

Уровень “явный”: прямое введение пушкинского текста в художественную ткань “Подростка”. Такие вкрапления почти всегда невелики по объёму<sup>4</sup>, сама форма повествования - от лица главного героя - “отдаёт” их слову персонажей. Ясно, что такая локальная цитация нужна не для создания психологической или стилиевой атмосферы. Но для чего же тогда?

Если сопоставить “пушкинские включения”, становится очевидным, что все они возникают в связи с центральными характерами, причём в наиболее

напряжённые моменты их бытия. Версиров обращается к Пушкину во время исповедальной беседы с Аркадием на “своей” квартире; Подросток цитирует заключительные строки стихотворения “Герой”, узнав об отказе Версирова от наследства, вновь обретая отца, а монолог Барона - излагая свою “идею-чувство”; старый князь сравнивает жизнь с совершенным по форме пушкинским стихотворением, согласившись на предложение Анны Андреевны и трепещи последствий этого.

Значительно не только то, когда вспоминается Пушкин героями романа, но и что вспоминается. Однако это “что” не сводится только к приёму характеристики персонажей крутом их чтения (кстати, обычным у Пушкина и Достоевского). Пушкинский текст для действующих лиц “Подростка” - не столько самораскрытие, сколько тёмное предсказание о будущем Дельфийского оракула, которое хотя и допускает множество толкований, но являет, тем не менее, несомненную истину. Герои могут не отдавать себе в этом отчёта, однако, цитируя Пушкина, они тем самым определяют своё или чужое будущее. Дальнейшие события, ложась на “готовый” текст, несут в себе что-то от античной трагедии рока. И, подобно тому, как человек, орудие рока, чаще всего не чувствует предопределения, видимого лишь извне, со стороны, так и действующие лица “Подростка” не вдумываются в предсказания пушкинского текста: они предназначены для читателя.

Так, совершенно ничего не добавляющее к “фактической” стороне дела - сплетне о Лидии Ахмаковой и Версирове - и произнесённое Стебельковым, скорее всего, “для красоты” “Прелестная дева ласкала меня”<sup>5</sup> - вовсе не так невинно, это - ещё один штрих общей пушкинской линии Версирова<sup>6</sup> - требования от “идеала” “всех совершенств” и мести за утраченную веру. Эта линия складывается из рассыпанных по всему тексту точек пунктира: “Версиров не раз говорил, что Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него сегодня отняли его идеал...”; “...у великих художников в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, - например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны /.../ это раз пронзает сердце, а потом навеки остаётся рана” (603); “...Она обязана иметь все совершенства”<sup>7</sup>. Передавая Ахмаковой слова Версирова об Отелло, Подросток в

этот момент "примеряет" их лишь на себя ("Я это понял, потому что и мне сегодня возвратили мой идеал!"), читатель же не может не вспомнить самого Версилова, отношений его и Ахмаковой, столь долго остающихся непонятными самим Аркадием. Версиров, упоминая "пронзающие сцены", верит, что "пронзён" Софьей Долгорукой, что с "наваждением" покончено - но тема Отелло, Онегина (тема страсти к Ахмаковой) звучит, не прерываясь, и читатель подготовлен к последующему. И "Онегин у ног Татьяны" (сцена объяснения), и убийство Дездемоны (покушение на жизнь Ахмаковой) повторятся на страницах романа. Не будет только "последнего монолога", потому что таким монологом является всё романное бытие Версилова: не "обманутая вера", а внутреннее сознание, что он сам не достоин своего идеала, "мучает душу" "скитальца".

Точно так же и Стебельков, ввернувший "прелестную деву", не задумывается о следующем стихе - "Но скоро я дожил до чёрного дня" - и последующей ситуации, возникающей в стихотворении "Чёрная шаль", напоминающей сюжет "Отелло" (на сниженном уровне) и вводящей тему безумия.

Своеобразное пророчество - вспоминающийся Аркадию при встречах с Анной Андреевной тип "воспитанницы". "Она жила у своей бабушки, конечно, как её воспитанница /.../, но далеко не в той роли, в какой обыкновенно описывают воспитанниц в домах знатных барынь, как у Пушкина, например, в "Пиковой даме" воспитанница у старой графини" (368). Упоминание "Пиковой дамы" избыточно - тип уже и без того очерчен достаточно зримо, да и имени "несчастливого создания", Лизы, Подросток не помнит, тавтологическое "воспитанница" скорее портит стиль, нежели поясняет "факт". Но "Пиковая дама" должна быть упомянута - для Аркадия это связано с темой Ротшильда, миллиона, власти денег; из всей "Пиковой дамы" он выделяет одно "лицо колоссальное" - Германа<sup>6</sup>. Упоминание повести Пушкина вызывает в памяти читателя этот "петербургский тип", отбрасывая тень и на образ Анны Андреевны, что подтверждается и эпилогом, в котором Анна Андреевна, подобно Герману из "Подростка", именуется "лицом": "лицо колоссальное" (Герман) - "лицо в размерах игуменьи Митрофании" (Анна Андреевна).

Соотносятся с эпилогом и поэтические мечтания старого князя: "Жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения" (446). В эпилоге (когда читатель уже уведомлен о смерти старого князя) Николай Семенович, первый читатель записок Аркадия, отмечает в дворянстве, разлагающемся "на куски и комки" "красивом типе", именно "красивые законченные формы", опять же соотнося их с именем Пушкина: "Ещё Пушкин наметил сюжеты будущих

романов своих в "Преданиях русского семейства", и, поверьте, что тут действительно всё, что было у нас доселе красивого. По крайней мере, тут всё, что было у нас хоть сколько-нибудь завершённого" (690). Однако в том-то и ирония пророчества, что и старый князь, и "красивый тип" завершают жизнь суетливо и монструозно: "Всякая вещь, мон шер, может быть и величественна, и в то же время смешна".

Это лишь несколько примеров намекающего введения пушкинского текста. Мы специально не касаемся таких широко освещённых в литературоведении тем, как образ Скупого рыцаря, мотивы "Египетских ночей" ("душа паука"), тема Петербурга в "Подростке".

Следующий уровень - "Пушкин в Достоевском" - уже не прямое слово Пушкина, цитируемое героями романа, но круг его размышлений, преломление их в романе. Это - собственное слово персонажей, аналог или параллель которому можно найти в произведениях Пушкина.

Рассмотрим это на примере одного из довольно значительных вопросов романа - о русском "высшем культурном слое", в частности - о будущем родового дворянства. В литературе о "Подростке" он традиционно выводится из дискуссии вокруг книги Ростислава Фадеева "Русское общество в настоящем и будущем (Чем нам быть?)" (СПб, 1874). Действительно, эта книга вызвала большой интерес со стороны Достоевского, со многими положениями её он и спорит, и соглашается, но вряд ли правомерно возводить к Фадееву взгляды на дворянство Версилова (а в романе высказывается по этой проблеме в основном он). В главном вопросе - определении принадлежности к дворянству в современных условиях - Версиров и Фадеев полемически расходятся. По Фадееву, принадлежность к дворянству в России 70-х гг. может быть определено имущественным цензом; это противоположно тому, что проповедует Андрей Петрович. Скорее, корни "дворянской идеи" Версилова следует искать не в публицистике Фадеева, а в литературе, которую Достоевский называл "дворянской". На это указывает и эпилог, в котором упоминаются романы Толстого, и "Дневник писателя", и многочисленные заметки, письма, где "дворянская литература" противопоставляется литературе, требующейся новому времени, а "предания русского семейства" - "хронике случайного семейства"<sup>9</sup>. Именно Пушкин, по Достоевскому, пришёл "со своим новым словом", а Толстой - лишь гениальный его продолжатель.

Тема родового дворянства возникает в творчестве Пушкина постоянно, особенно в последние годы, когда она напрямую связывается с проблемой эволюции общества и человека, варьируясь в зависимости от времени написания и жанра произведения. В письмах и дневниках - это осознание как исторической несправедливости своих личных невзгод и невзгод

потомков других древних дворянских родов, противопоставление истинной аристократии - "знати" (особенно силен этот мотив в период ссылки в Михайловское и камер-юнкерства). В ряде произведений - "Капитанская дочка", "Дубровский" - рассматривается нравственный аспект проблемы (дворянство - носитель идеалов, постепенно кристаллизирующихся в обществе). Публицистика, наброски и примыкающие к ним "Езерский", "Моя родословная" - философский аспект (роль традиции, живой исторической памяти в самосознании отдельной личности и человечества в целом).

Рассмотрим сначала сюжетные ситуации произведений Пушкина и "Подростка".

Для Пушкина весьма значим момент исторической памяти, гордости родом, предками; знающий свою родословную Гринёв противопоставляется "безродному" Швабрину (при этом родословные Гринёва, Езерского и самого Пушкина во многом совпадают: в прошлом - блеск, затем - многочисленные опалы за "верность" и, наконец, унижение: Езерский - коллежский регистратор, Гринев-старший не у дел, Дубровские бедны, сам автор называет себя "русский мещанин"). Унижение рода и опала не тяготят героев Пушкина *нравственно*, скорее наоборот - это результат следования идеалам рода и потому - предмет законной гордости. "Путь вверх" необходим Швабриным, чтобы вырваться в фавор; Гринёвы же всюду остаются самими собой - сиюминутный блеск ничего не прибавит потомку старинного рода, хранящему память о нескольких поколениях предков.

На первый взгляд, ситуация в "Подростке" противоположна пушкинским. Анна Андреевна вспоминает о своём роде ("...мы, Версиловы, - древний, высокий русский род, мы - проходимцы, и я ем чужой хлеб из милости"), когда требуется оправдать свою "широкость", брак с престарелым князем Сокольским; о "князе Серёже" сказано: "Эта идея (родовитость. - Л.С.) очень волновала иногда князя. ...много дурное в его жизни произошло и началось из этой идеи: цени своё княжество и будучи нищим, он всю жизнь из ложной гордости сыпал деньгами и затянулся в долги" (349).

Но родовая ли гордость - причина падения героев? Скорее, напротив: родовитостью они пытаются только оправдаться, толкает их в пропасть гордость личная, следствие которой - "широкость". Это - черта Швабриных, а не Гринёвых. Тот же князь Сокольский, говоря о своём "идеале" простой сельской жизни, отыскивает в своём роде такие примеры: "О, в нашем роде это - не новость: брат моего отца пахал собственноручно, дед тоже. Мы - всего только тысячелетние князья, и благородны - как Роганы, но мы - нищие". "В начале петровской реформы мой прапрадед, тоже Пётр, был и остался раскольниковым и скитался в костромских лесах" (435) (ср.: В родню свою

неукротим.// С Петром мой пращур не поладил// И был за то повешен им"). Когда родовая память действительно пробуждается, следует "княжеский выход" Сергея Сокольского, отказ от денег Анны Андреевны и разрыв её с братом-юнкером.

И всё же "мы нищие" у родовитых Достоевского и Пушкина звучит по-разному; где у Дубровского - "Я не шут, а старинный дворянин", там у Сокольского - попытка оправдаться, заявить право на бесчестье. Миллион сакрален и для Сокольских, и для Стебельковых; это значит, что идея рода перестала быть "скрепляющей".

На фоне поступков героев из "благородных семейств" разворачивается в романе целая система взглядов на дворянство. Главным образом рассуждает на эту тему Версилов; большое место отводится проблеме "высшего культурного слоя" в эпилоге.

Интересно сравнить "версиловские" взгляды, высказанные им в беседах с Сергеем Сокольским и с Аркадием со взглядами Пушкина из упомянутых нами набросков (опубликованных в "Северной пчеле" ещё при жизни автора и, несомненно, известных Достоевскому).

*Пушкин*

1. Дворянство - "необходимое и естественное сословие великого образованного народа" (270)<sup>10</sup>.

2. Родовому дворянству противопоставлена знать ("разночинцы, вышедшие во дворяне")

3. Дворянство отличается от знати тем, что:

а) ему присущи идеалы чести и долга: "честь, состоящая в готовности жертвовать всем для поддержания какого-нибудь условного правила" (С. 166)

б) долг и честь связаны с культом предков - они дали некий идеал, переходящий из поколения в поколение ("Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной постыдно малодушие /.../ предрассудок, утверждённый демократической завистью некоторых философов, служит только к распространению низкого эгоизма" (166).

"Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим" (170). История - постепенное приращение идеала, чем развивается историческая память - тем выше нравственный идеал. Самую развитую историческую память имеет родовое дворянство, что и делает его высшим сословием.

4. Русское дворянство противопоставлено европейскому. Европейское - замкнутая каста, имеющая свои привилегии, являющаяся источником гордости; русское - открыто для «лучших людей» и сильно прежде всего исторической памятью, отдав привилегии "новым родам", "что есть общего между привязанностью лорда к своим феодальным преимуществам и бескорыстным уважением к мёртвым предкам, конч минувшая знаменитость не может доставить нам ни чинов, ни

покровительства? Ибо ныне знать нашу большую частью составляют роды новые, получившие существование своё уже при императорах" (270). "Есть достоинства выше знатности рода, именно: достоинство личное /.../ имена Минина и Ломоносова вдвоём перевесят, может быть, все наши старинные родословные. Но неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами!" (270).

#### Версиков

1. "высшее, главенствующее сословие"; "высший культурный тип русский /.../ взят в высшем культурном типе народа русского"

2. Родовому дворянству противопоставлены "уравненные в правах"

3. а) "при уравнении прав происходило понижение чувства чести, а стало быть, и долга. Эгоизм заменял собою прежнюю скрепляющую идею, и всё распадалось на свободу лиц"

б) "исповедание чести может быть и неправильным, но всегда почти служит связью и крепит землю /.../ при уравнении прав ... эгоизм заменял собою прежнюю скрепляющую идею, и всё распадалось на свободу лиц. Освобождённые... до того теряли под конец всякую высшую связь, что даже полученную свободу свою переставали отстаивать".

"...вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу (людей "высшего культурного слоя". - А.С.) Скажут - мало, вознегодуют, что на тысячу человек потрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало".

4. "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 /.../ 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..."

Как видим, совпадения порой почти текстуальные. Но можно ли поставить знак равенства между словами героя и самого автора, Версикова и Достоевского?

Нам представляется, что основной точкой расхождения является вопрос о будущем родового дворянства. Уже у Пушкина намечены два возможных варианта такого будущего: либо совсем "станут чуждыми" "исторические звуки" и "поникнет дух" "родов боярских", и тогда

...Нищи будут наши внуки,

И /.../ спасибо нам за то

Не скажет, кажется, никто...

("Езерский").

либо "дух века" будет изжит, "худые времена"

минуют, как миновали времена Ивана Грозного, "крамол и смуты в дни кровавы", - при условии, что потомки древних родов не будут "презирать отцами. // Их древней славою, правами..."

Образец такого поведения оставлен Пушкиным в "Дубровском" и "Капитанской дочке", в "Моей родословной" ("Под гербовой моей печатью // я кипу грамот сохранил. // И не якшаюсь с новой знатью, // И крови спесь угомнил. // Я грамотей и стихотворец. // Я Пушкин просто, не Мусин, // Я не богат, не царедворец, // Я сам большой: я мещанин"). Версиков из этих двух вариантов оставляет один, более оптимистический: "Идея чести и просвещения, как завет всякого, кто хочет присоединиться к сословию, незамкнутому и обновляемому непрерывно, конечно, утопия, но почему же невозможная?"; "Я не могу не уважать моего дворянства. У нас сложился веками какой-то ещё нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, - тип всемирного боления за всех... Он хранит в себе будущее России".

Между тем, весь мир романа свидетельствует о том, что, пользуясь словом Версикова, такой вариант - именно утопия в полном смысле этого слова, то есть самая "невозможная". Если и реально какое-то объединение на основе "идеи чести и просвещения", то базой его будет отнюдь не дворянство, ибо нельзя присоединиться к тому, что раскалывается. Если некогда всё, имеющее в себе идеал или ищущее его, "примыкало впоследствии к высшему культурному слою и сливалось с ним в одно целое", то теперь "примкнуть почти не к чему"; если во времена Пушкина возможно было независимое сознание того, что "я сам большой", то теперь "...от красивого типа отрываются, с весёлою торопливостью, куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядствующими и завидствующими". Этот анализ современной Достоевскому и героям романа эпохи, вынесенный в эпизод, принадлежит Николаю Степановичу - лицу, о котором во всём романе можно найти два-три упоминания; но сам фон "Подростка" подтверждает его правильность. Случаев, когда от "красивого типа отрываются... куски и комки", в романе множество: присоединяется к знати сын Версикова; деклассируются, сливаясь с населением "углов", Тришатов, Андреев, Дарзан; умирает под судом Сергей Сокольский; допускает "широкость" Анна Андреевна Версикова; сам Андрей Петрович - "скиталец", не может передать потомкам никакого "идеала", потому что сам лишён "незыблемого основания". Единственные, пожалуй, кто "не смешивается с беспорядствующими и завидствующими", кто "сам большой" и "где касается... того, что считается у них убеждениями, а стало быть... и святыней, там просто хоть на муки" - Софья и её муж, Макар Иванович, "бывший дворовый человек" с "княжеской" фамилией Долгорукий.

Третий уровень - тот, который Д.Д. Благой обозначил как слой "Достоевского в Пушкине"<sup>11</sup>. Было бы неверно сводить эту проблему лишь к вопросу интерпретации Пушкина Достоевским; скорее, это инобытие пушкинских типов, ситуаций в другом мире, другой действительности. Необходимым комментарием, если угодно - путеводителем по этому миру является Пушкинская речь.

Достоевский часто заимствует у своих предшественников и современников "готовые" типы, сюжетные построения, фабульные ходы. Происходит это, конечно, не от недостатка воображения и не от предпочтения "второй действительности", действительности искусства, первой ("живой жизни"). Такое заимствование всегда диалогично, это полемика или продолжение, преемственность, но особого рода: автор, подобно своим персонажам-идеологам, ставит эксперимент, осуществляет "пробу": что изменится, если воссоздать знакомую ситуацию с другими участниками, в иных условиях или "проверить" своих героев уже возникавшей в литературе ситуацией?

Одна из таких "проб" в "Подростке" - "онегинский" треугольник. В "Пушкинской речи" Достоевский подробно анализирует и схематизирует, вычерчивает его: "смирненная" (Татьяна) - "скиталец" (Онегин) - "честный старик", "старый муж" (генерал). Разрешение ситуации предполагает два варианта: первый (отвергаемый и Пушкиным, и Достоевским) - Татьяна идёт за Онегиным, второй - Татьяна не может так поступить. Уже в Пушкинской речи Достоевский "корректирует" произведение Пушкина, пытается экспериментировать, "проиграть" возможный поворот событий: а что, если Татьяна овдовела, как сложится тогда её (и Онегина) судьба? Но и в этом случае вариативности для автора "Подростка" не существует: "...если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер её старый муж и она овдовела, то и тогда она не пошла за Онегиным. Надобно же понимать всю суть этого характера? Ведь она же видит, кто он такой: вечный скиталец..." У Татьяны же "целое основание... нечто неизблемое и неразрушимое".

В романе мы видим воплощёнными оба варианта; это как бы зеркальная симметрия, ось которой - Версилов. Мама ("смирненная") идёт за "скитальцем", причём идёт от живого мужа; Ахмакова, "простодушный тип" светской женщины, овдовев и будучи свободной, не соглашается на это ни под угрозой смерти, ни из "бесконечной любовной жалости". Отношение её к Версильову, которого она не может скрыть, сколь ни велик её страх пред ним, поразительно напоминает "догадку" Татьяны: "Уж не пародия ли он?" - "Мне всегда казалось в вас что-то смешное" (642).

Вместе с тем, "онегинская" ситуация романа оказывается сложнее воспроизведённой в Пушкинской

речи не столько тем, что даны оба варианта её разрешения, сколько тем, что оба они остаются под вопросом, завершающие акценты не расставлены. В самом деле: спасает ли "скитальца" самопожертвование "смирненной" или, напротив, её жизнь безвозвратно погублена им ("я тебя мучаю и замучаю")? Возможно ли преобразование Версилова, "новая жизнь" для скитальца онегинского типа? Эпилог (и роман в целом) даёт возможность двух толкований, и аргументы исследователей, защищающих какую-либо из возможностей, равно убедительны.

И всё же нам представляется более правомерной точка зрения сторонников возрождения Версилова; во-первых, в эпилоге ему "оставлена жизнь", что немаловажно, - "приговорённый" в черновых вариантах "Подростка" ("повесился в монастыре"). Андрей Петрович не может умереть по той же причине, по какой не может остаться в живых Ставрогин. Во-вторых, именно ему отданы столь дорогие Достоевскому мысли о "всепримирии идей"; Пушкинская речь в этом смысле - "цитата из Версилова".

Однако одним из важнейших аргументов "в защиту" "русского скитальца" нам представляется не его слово в романе, а его молчание в эпилоге.

Лик Версилова в романе двойся: он не только "скиталец" - он ещё и "пророк высшей идеи", "проповедник", и эту его роль так или иначе отмечают и оценивают все герои романа, которым дано высказаться.

Тема пророка и пророчества проходит через все последние произведения Достоевского. Нам представляется, что она тесно связана с творчеством Пушкина, а именно - со столь любимым Достоевским стихотворением "Пророк", с противопоставлением "грешный, празднословый язык" - "божественный Глагол". В чём суть противоречия, что есть "празднословие" и в чём его отличие от "глагола"?

По произведениям Достоевского можно проследить целую теорию "слова и молчания". Здесь не место останавливаться на ней подробно. Отметим лишь некоторые важные моменты.

Оформляя мысль, человек переводит её изнутри своего существа вовне, идея отделяется от своего носителя: проповедник остаётся "по ту сторону" того, что он проповедует. (Версилов: "В чём же моя великая мысль? То и смешно и нелепо, что не формулирована. Чуть формулировать, то сейчас же и сам осмею. Нет, она является в чувстве, во впечатлении. Живёшь, идёшь и вдруг говоришь: "Это хорошо"<sup>12</sup>). Вот отчего истинная, "выжитая" "идея-чувство", как правило, "не идёт в слова"; "вышло пошло и мелко", как отмечает сам Аркадий, излагая "Ротшильдовскую идею". Более того: "идея" может настолько пронизывать всё существо, что даже не осознаётся. (" - Что же хорошего в Ламберте? - Цельная идея"<sup>13</sup>).

Отделяясь от человека, мысль начинает бытовать

"сама по себе", как посторонняя ему "идея среди идей", и чем больше эта отстранённость, тем убедительнее доказательства "проповедника" и тем меньше его вера. Поэтому-то и может Ставрогин с одинаковой убедительностью и страстью проповедовать взаимоисключающие идеи, оставаясь холоден, но зажигая других. Такая идея, не подкреплённая верой, не может быть стержнем характера, "образить" его, не может вылиться в поступок. ("А если так, зачем он не идёт в монастырь или на подвиги, когда верит в христианство?"<sup>14</sup>)

Вот почему лучшие герои Достоевского эволюционируют от слова (Макар Долгорукий, Зосима) к полному молчанию, ответу всем целостным и неделимым образом (Христос в "Поэме о Великом Инквизиторе").

Таким образом, пушкинский "Глагол" в понимании Достоевского - не просто слово, но Слово, воплощённое в "живом лице" его носителя, в противоположность "празднословному и лукавому языку" проповеди, отделенной от проповедника. ("Все Христовы идеи оспоримы человеческим умом и кажутся невозможными к исполнению /.../ Христос ошибался - доказано! ...жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами"<sup>15</sup>; "... не мораль Христова, не учение Христа спасёт мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть"<sup>16</sup>).

То, что в эпилоге мы видим Версилова "мало говорящего", "слушающего" - достаточно веский довод в пользу того, что "новая жизнь" открылась не только перед Аркадием.

<sup>1</sup> По выражению Д.Д. Благого. См.: От Кантемира до наших дней. - М., 1972. - Т. 1. - С. 472.

<sup>2</sup> Письмо от 28/16 ибля 1874 г.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Розенблюм Л.М. "Крагота спасет мир": о "символе веры" Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. - 1991, № 11 - 12.

<sup>4</sup> Исключение - картина петербургского утра в первой части романа.

<sup>5</sup> Здесь и далее роман "Подросток" цитируется по: Достоевский Ф.М. Собр. соч. В 15-ти тт. Л.: Наука, 1990. - Т.8. Соответствующая цитата из стихотворения "Черная шаль" - с. 280.

<sup>6</sup> У каждого значительного героя "Подростка" своя "пушкинская тема": власть денег ("Скупой рыцарь", "Пиковая дама") - Аркадий; "все совершенства" (Татьяна) - Ахмакова; тема Версилова - поруганная вера в идеал - складывается из упоминаний трагедии "Отелло" в пушкинской трактовке, как трагедии обманутой веры, "онегинских" мотивов. Ср.: "Отелло от природы не ревнив - напротив; он доверчив" (Пушкин, Table-Talk). В "Братьях Карамазовых" (ч. 3, кн. 8, гл. 3) Достоевский прямо возводит такую трактовку трагедии Шекспира к Пушкину.

<sup>7</sup> Ср. Письмо Онегина к Татьяне: "Внимать вам долго, понимать // Душой всё ваше совершенство..."

<sup>8</sup> Характерно противопоставление "лицо" (слово, относящееся к "гордым типам": Ротшильду, Барону, Германну в "идее" Аркадия) - "лик" (в житийных рассказах Макара Долгорукого).

<sup>9</sup> Интересно, что имена "отцов" "русского" и "случайного" семейства - Гринёва-старшего и Версилова - совпадают: оба они Андрей Петровичи. У Гринёвых Андрей, Пётр - родовое имя.

<sup>10</sup> Здесь и далее цит. по: Пушкин - критик. - М., 1978.

<sup>11</sup> Указ. соч., С. 428.

<sup>12</sup> АН. Т. 77. С. 72.

<sup>13</sup> Там же, С. 85.

<sup>14</sup> Там же, С. 153.

<sup>15</sup> АН. Т. 83. С. 676.

<sup>16</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. В 30-ти тт. Л., 1974. Т. 11. С. 187 - 188.

Э. М. Жиликова (Томск)  
“Лавром и лимоном пахнет ...”  
(Еще два воспоминания из Пушкина  
в “Братьях Карамазовых”)

Обращение Ф.М.Достоевского к Пушкину и ориентация на его творчество - важнейший элемент художественного мира писателя, создаваемого в каждом его произведении, в том числе и в последнем романе. С.Г.Бочаров в статье “Кубок жизни и клейкие листочки (Два воспоминания из Пушкина в “Братьях Карамазовых”)<sup>1</sup> раскрыл глубинную связь этической и художественной системы Пушкина и Достоевского через обращение романиста к поэтическим образам (“кубок” и “клейкие листочки”), ставшими в романе символом жизненности и одновременно мучительного осознания драматизма человеческого бытия. Продолжая линию, означенную критиком, следует назвать еще два воспоминания из Пушкина - это цитаты из “Каменного гостя” и элегии “Воспоминание” (“Когда для смертного умолкнет шумный день...”). Обе цитаты звучат в рассказываемой Иваном поэме о Великом Инквизиторе. Само присутствие пушкинских фраз в речи Ивана необычайно важно для характеристики героя и авторского отношения к нему. Обращение к Пушкину - свидетельство живой души, способной к восстановлению, залог духовного спасения героя.

Строку из “Каменного гостя” Иван произносит, описывая ночь, когда Великий Инквизитор посещает Христа, заключенного в тюрьму: “Стража приводит пленника в тесную и мрачную сводчатую тюрьму в древнем здании святого судилища и запирают в нее. Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” севильская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”. Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со свечником в руке медленно входит в тюрьму”<sup>2</sup>. Вольно процитированные Иваном фразы (у Пушкина - “недвижим теплый воздух”, “ночь лимоном и лавром пахнет”) принадлежат в “Каменном госте” Лауре, которая в ответ на речь Дона Карлоса о том, что молодость не вечна, что через пять-шесть лет исчезнет красота Лауры - “глаза впадут и веки, сморщась, почернеют, и седина в косе твоей мелькнет”, - Лаура призывает его к бездумному, безоглядному наслаждению жизнью и красотой:

Зачем

Об этом думать? Что за разговор?

Иль у тебя всегда такие мысли?

Приди -открой балкон. Как небо тихо:

Недвижим теплый воздух, ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной,  
И сторожа кричат протяжно: “Ясно!”<sup>3</sup>

В диалоге Лауры и Дон Карлоса поднимается вопрос о смысле жизни, о вечном движении ее. Пушкин рисует два типа отношения к жизни, два различных мироощущения, в их истинной и относительной правде, которые парадоксальным образом сочетаются в образе Дон Гуана и Командора, обнаруживая в их постоянном соотношении диалектику добра и зла, свободы духа и насилия.

В пушкинском тексте описание тихой южной ночи (у Пушкина - Мадрид, у Достоевского - Севилья) оказывается в ряду многозначных поэтических образов: картина ночи передает красоту авторского идеала как гармонии, покоя, полноты жизни и одновременно содержит в себе нечто таинственное, стихийное, тревожное (“синева густая и темная”, “сторожа кричат протяжно”). Каждый из этих ликов ночи, в свою очередь, символически соотношен с нравственными проблемами, волнующими героев и автора.

Достоевский, выделив описание ночи, ориентируется не просто на тот или иной образ, а на систему художественного мышления Пушкина, где целостность авторской концепции всеобъемлющего мира определяет характер внутренней иерархии произведения, развивающихся соотношений, внутри которых действует одновременно притяжение и отталкивание. Характеры пушкинских героев - Дон Гуана, Лауры, Инезы и даже Командора - отмечены противоречивостью, не сводимы к одной доминанте и типологически соотносимы. Энергия образа темной южной ночи создает в трагедии художественное поле, в которое оказываются вовлеченными и автор, ориентированный на Пушкина как эталон нравственного и художественного совершенства, и Иван, получивший от автора пушкинское “слово”, и Великий Инквизитор, действующий по сюжету в эту ночь, и Христос. Именно память о ночи, когда “воздух лавром и лимоном пахнет”, вводит образ Ивана в круг философского спора между Дон Карлосом и Лаурой. Созданная Пушкиным позиция диалогического конфликта, в котором истина о скоротечности жизни и порождаемый ею скептицизм, вступают в противоборство

с принципом, утверждающим красоту и радость земного бытия, оказывается свойственной Ивану. Через пушкинское "слово" натягиваются нити, связывающие образ Ивана с образом Дон Гуана. Оба они поэты (Иван - автор "поэмы"), их обоих отличает страстная жажда жизни ("клеякие зеленые листочки"), сила природы, фанатическая преданность своим принципам, полное отрицание предписанных норм поведения, культ свободы личности. С Дон Гуаном Ивана сближают и теневые стороны личности - своеволие, отсутствие нравственных норм, "репутация безбожника" ("Бессовестным, безбожным Дон Гуаном" (монах), "Твой Дон Гуан Безбожник и мерзавец" (Дон Карлос), "Я вам представлен ... без совести, без веры" (сам Гуан), "Вы, говорят, безбожный развратитель" (Дона Анна)"<sup>4</sup>. Композиционно через соотношение Дона Гуана и Ивана художественно намечается драматическая перспектива судьбы героя Достоевского. Смерть Дон Гуана, прозревшего в любви и проваливающегося в бездну со словами, обращенными к Доне Анне: "Я гибну - конечно - о Дона Анна!", предвосхищает трагическое безумие Ивана, показавшего на суде на себя как на виновника смерти отца, уже совладавшего со своим своеволием, но слишком надорвавшимся в жестоком мятеже против Бога и живой жизни.

С образом Командора в трагедию Пушкина входит проблема нравственной ответственности и возмездия. "Статуя командора, - пишет А.А.Ахматова, - символ возмездия"<sup>5</sup>. Образ Командора несет и иные смыслы. На протяжении трагедии он предстает в нескольких ликах: Дон Альвар ("мал был и щедушен") - Статуя Командора ("Здесь представлен исполном!") - и, наконец, Каменный гость ("о, тяжело пожатье каменной его десницы!"). Будучи символом возмездия, образ Каменного гостя олицетворяет своим явлением, начиная с определения "каменный", идею смерти, силы, несущей угрозу всему живому. Наиболее полное воплощение этого противоречивого комплекса проблем в поэме Ивана связано с образом Великого Инквизитора. В романе Достоевский ориентирует не столько на конкретные реалии, связывающие эти два образа, сколько на создание вокруг образа инквизитора обстановки драматической напряженности, кризисности, в высшей степени свойственных как трагедии Пушкина, так и поэме Ивана Карамазова. Великий Инквизитор представлен в поэме противоположными сторонами. С одной стороны, глава римского католичества, он воплощает страшную силу власти. Следуя за "духом смерти и разрушения", Инквизитор противопоставит всему живому и прежде всего свободе веры в Бога. Достоевский в описании акцентирует внимание на внешнем великолепии и жестокости римской церкви: "в великолепных кардинальских одеждах своих ... красовался вчера перед народом, когда жигали врагов римской веры". Рисуя картину появле-

ния его на площади, Достоевский насыщает текст словами, создающими атмосферу близящейся смерти, неволи, тюрьмы, насилия одних и покорности других: "Занем в известном расстоянии следуют мрачные помощники и рабы его и "священная" стража < ... > Он хмурит седые густые брови свои и велит стражам взять его. И вот, такова его сила, и до того уже приучен, покорен и трепетно послушен ему народ, что толпа немедленно раздвигается перед стражами, и те, среди гробового молчания, вдруг наступившего, налагают на него руки и уводят его < . . . > Стража приводит пленника в тесную и мрачную сводчатую тюрьму в древнем здании святого судилища и запирают в нее. Проходит день, настает темная и "бездыханная" севильская ночь. <...> Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму." Образ Великого Инквизитора обнаруживает точки сближения со Статуей - Каменным гостем в холодном (каменном) величии, в силе, сокрушающей волю и свободу людей. И при этом, благодаря возникающему сравнению, над инквизитором витает тень возмездия за насилие - у Пушкина над жизнью Дон Альвара, Дон Карлоса, у Достоевского - над духовной свободой людей.

И вместе с тем Инквизитор в поэме Ивана, по наблюдению Алеши, "фантастическое лицо", это "страдающий инквизитор", совершенно не похожий на иезуитов, для которых идеал - "всемирное земное царство, с императором - римским первосвященником во главе" и "безо всяких тайн и возвышенной грусти". Иван создает лицо "страдальца, мучимого великой скорбью и любящего человечество". Причины трагедии (как говорит Иван: "Вышла трагедия") объясняются двойко - великим презрением и великой любовью к человечеству: "1. Мой старик инквизитор <...> сам ел коренья и в пустыне бесновался, побеждал плоть свою, чтобы сделать себя свободным и совершенным, но однако ж, всю жизнь свою любивший человечество и вдруг прозревший и увидавший, что невелико нравственное блаженство достигнуть совершенства воли с тем, чтобы в то же время убедиться, что миллионы остальных существ божиих остались устроенными лишь в насмешку, что никогда не в силах они будут справиться со своей свободой <...> 2. "Человек, который всю жизнь свою убил на подвиг в пустыне и не излечился от любви к человечеству". Это трагическое противоречие находит выражение в двойственном лике инквизитора. Надменный и жестокий кардинал, он является на свидание с Христом одетым в монашескую рясу, полный "всяких тайн и возвышенной грусти". Таким его рисует Иван: "Девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами <...> в эту минуту он лишь в старой, грубой монашеской своей рясе". Благо-

даря цитате из стихотворения Тютчева ("Удрученный ношей крестной, Всю тебя, земля родная, В рабском виде царь небесный Исходил благословляя") образ Инквизитора ориентирован на сравнение его великих скитаний и страданий с Христом. Тем самым образ Великого Инквизитора, как и Ивана, типологически вписывается во всемирный процесс вечных и исполненных величайшего драматизма философских поисков смысла человеческого бытия на путях его совершенства. Трагическая напряженность поэмы Ивана Карамазова в решении нравственно-философских проблем оказывается соразмерной с глубиной пушкинских раздумий в "Каменном госте".

Финал поэмы о Великом Инквизиторе заканчивается цитатой из элегии Пушкина "Воспоминание": "Я хотел бы ее закончить так: когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старикуну хотелось, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старикуну и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. Старикун вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его, он идет к двери, отворяет ее и говорит ему: "Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!" И выпускает его на "темные стогна града". Пленник уходит. -А старикун? -Поцелуй горит на его сердце, но старикун остается в прежней идее. -И ты вместе с ним, и ты? - горестно воскликнул Алеша. Иван засмеялся". Иван в поэме вольно цитирует вторую строку лирического монолога:

Когда для смертного умолкнет шумный день  
И на немые стогна града  
Полупрозрачная наляжет тень <...>

Заключительная в поэме строка из "Воспоминания" продолжает развитие ночной темы и связанной с ней философской проблемы смысла жизни и страстного, но мучительного искания истины, начатой цитатой из "Ка-

менного гостя". Характерно, что и начало поэмы, а именно описание сошествия Христа к людям, открывается фразой из "Воспоминания" о "стогнах жарких". Рассказ о Христе и Инквизиторе оказывается заключенным в лирическое обрамление, которое сообщает поэме энергию страстной исповеди. Последний абзац поэмы, содержащий целый ряд психологических переключек (как то: "Алеша прибавил с чрезвычайною скорбью", "узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза", "старикуну хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное", "что-то шевельнулось в концах губ его") создает подтекст для выражения глубокого философского и нравственного кризиса героев, показывает начало духовного перепутья и предвещает трагические хождения по мукам Ивана Карамазова:

<...> И с отвращением читаю жизнь мою  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Таким образом, воспоминания из Пушкина в романе "Братья Карамазовы", обращение Достоевского к поэтической структуре трагедии и лирического стихотворения явились важнейшим моментом художественного выявления нравственно-философского содержания романа и средством глубокого психологического анализа. Пушкинские образы, введенные в роман, создали контекст, благодаря которому проблематика и искания героев Достоевского включены в единый процесс русской и мировой культуры.

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Кубок жизни и клейкие листочки ( Два воспоминания из Пушкина в "Братьях Карамазовых") // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. с.210-228.

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.14, С.226. Все тексты даются по этому изданию.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4., С.299-300. Все тексты даются по этому изданию.

<sup>4</sup> Ахматова А.А. "Каменный гость" Пушкина // Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. М., 1995. С.334.

<sup>5</sup> Ахматова А.А. Ibid., С. 335.

А. Н. Иезуитов (Санкт-Петербург)

## Стихотворение Пушкина “Свободы сеятель пустынный” и роман Достоевского “Братья Карамазовы” (пересекающиеся параллели)

Проблема “Пушкин и Достоевский” имеет самые разные аспекты, и в любом из них негативно дает себя знать односторонний подход к обоим писателям, попытка свести сущность их творчества к какому-то одному началу (ИЛИ - ИЛИ). При этом Пушкин рассматривается или как последовательный материалист - или как последовательный идеалист, или убежденный атеист - или ортодоксальный христианин, или революционер - или контрреволюционер, или романтик - или реалист и т.д. В свою очередь, Достоевский рассматривается или как пророк - или как ретроград, или реалист - или утопист, или отступник от христианства - или его апологет, или гениальный художник - или откровенный публицист, или безжалостный психолог-новатор - или психически больной человек и т.д. Разумеется, обе крайности весьма далеки от истины, какими бы они ни были по своему содержанию.

Что касается отношения Достоевского к Пушкину, то оно характеризуется или как великое прозрение - или как явный произвол, или полное согласие - или откровенное противостояние. Подобные крайности также не приемлемы. В действительности, отношение Достоевского к Пушкину никак не укладывается в альтернативную схему: ИЛИ-ИЛИ. В нем есть и сходство, и различия, причем по такому важному для обоих писателей вопросу, как понимание ими сущности христианства. Вопрос этот имеет особенно актуальное значение в наши дни, когда все отчетливее проявляется односторонность в его истолковании применительно к тому и к другому автору, причем явно в сторону апологетики христианства. В этой связи значительный интерес представляет сравнительный анализ в плане понимания обоими писателями сущности христианства стихотворения Пушкина “Свободы сеятель пустынный” и романа Достоевского “Братья Карамазовы” (точнее, отдельных глав из него), работа над которым велась автором в 1878-1880 гг.

Стихотворение Пушкина “Свободы сеятель пустынный” (беловой автограф в письме к А.И.Тургеневу от 1 декабря 1823 г.) впервые было напечатано П.И.-Бартеневым в публикации “Письма к А.И.Тургеневу” в “Русском Архиве” (1866, №4)<sup>1</sup>. Известно, что Достоевский внимательно читал “Русский Архив”. Более того, в главе “Бунт” (пятая книга романа Достоевского “Братья Карамазовы”), дается ссылка на конкретный источник. Иван Карамазов, рассказывая Алеше Кара-

мазову о потрясшем его факте жестокого произвола (оставной генерал безнаказанно затравил собаками ребенка), прямо говорит, что об этом факте он “прочел в одном из сборников наших древностей, в “Архиве”...<sup>2</sup>. После чего кротчайший Алеша “тихо проговорил”, отвечая на вопрос Ивана, что делать с этим генералом: “Расстрелять!”<sup>3</sup> Судя по всему, в данном случае автором романа имелся в виду в качестве источника, на который ссылался Иван Карамазов, “Русский Архив”.

Это дает основания полагать, что Достоевскому было известно стихотворение Пушкина “Свободы сеятель пустынный” (“Сеятель”), когда Достоевский создавал свой роман. Более того, в “Братьях Карамазовых” содержится своеобразный отклик писателя на основную проблематику пушкинского произведения, в принципе близкую и важную для Достоевского.

Собственное истолкование смысла учения Христа и его значения для человека и человечества Пушкин и Достоевский давали параллельно и независимо друг от друга. Вместе с тем их трактовки объективно, а, возможно, со стороны Достоевского субъективно пересекались в узловых моментах интерпретации сути христианства.

Уже эпиграф к роману “Братья Карамазовы”: “...Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст. 24)<sup>4</sup>, задает направленность всему произведению Достоевского и в известной мере перекликается с содержанием “Сеятеля”. В “Сеятеле” “зерна” духовной свободы, посеянные Христом, не взошли и не дали никаких “плодов”, попав в “порабощенные бразды”: “зерно” “умирает”, лишь падая в плодородную, т.е. свободную, “землю” (среду) и, давая ценой собственной жизни жизнь “плоду”, вырастающему из него, т.е. духовно свободному человеку. В “Сеятеле” так не случилось: “благие мусли и труды” “сеятеля” оказались напрасными.

Еще в “Дневнике писателя за 1877 год” Достоевский отмечал, что весь вопрос заключается в том, “на какую почву упало семя”<sup>5</sup>, имея в виду не только “Евангельскую притчу”, но, возможно, и “Сеятеля” Пушкина.

Слова эпиграфа к “Братьям Карамазовым” о “зерне” повторяет в своем поучении Алеше Карамазову старец Зосима (шестая книга романа) как самую вели-

кую истину?

Следует подчеркнуть, что в "Легенде о великом инквизиторе" (глава пятая из пятой книги романа "Братья Карамазовы"), которая содержит квинтэссенцию понимания Достоевским учения Христа, речь идет именно о христианстве вообще, а не исключительно о католицизме". Эта концепция развивается и конкретизируется писателем в главе "Бунт" (глава четвертая из пятой книги романа). Обе главы органически взаимосвязаны внутренне близкой проблематикой - осмысление сущности христианства.

Своеобразие позиции Достоевского состоит в том, что в "Легенде о великом инквизиторе", образующей, считал сам автор, "кульминационную точку романа"<sup>9</sup>, писатель как бы изнутри, со стороны самих народов, продолжает и развивает ситуацию, сложившуюся и показанную Пушкиным в "Сеятеле". Достоевский фактически объясняет, на собственный взгляд, почему народы - "стада" остались глухи к призыву "сеятеля" - пастыря и не пошли за ним; почему народы предпочли духовной свободе, обещанной им "сеятелем", "ярмо с гремушками" (внешне приукрашенное рабство) и "бич"<sup>10</sup> (силу власти над ними); почему народы согласны быть "остриженными" (ограниченными в своих правах) или даже "зарезанными" (безжалостно уничтоженными), а не стать совершенно свободными в выборе собственной судьбы в соответствии с высокими духовными нормами, которые дарованы им "сеятелем".

У Достоевского "великий инквизитор" говорит от имени тех немногих избранных людей, которые постигли, как они считают, суть учения Христа и которых сами народы - "стада" признали своими духовными вождями-наставниками, выступающими от имени Христа. Народы даже позволяют убивать себя во имя собственного безоговорочного послушания заместителю Христа на Земле как самому Христу. Такой была реальная ситуация на протяжении многих веков истории человечества.

И у Пушкина, и у Достоевского Христос имеет дело с народами, уже обладающими немалым историческим опытом, преимущественно негативным. Христос мечтал увидеть людей, внявших его проповеди, духовно свободными, но совсем другими предстали перед ним в реальности "свободные люди".

Проповедники учения Христа сделали свое дело, и "великий инквизитор" обоснованно заявляет Христу: именно теперь "люди уверены более чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили ее к ногам нашим"<sup>11</sup>. Люди стали добровольными рабами и, принеся свою свободу к ногам духовных хозяев, сказали им так: "Лучше поработите нас, но накормите нас", ибо люди поняли, что "свобода и хлеб земной вдоволь для всякого вместе немислимы"...<sup>12</sup>

"Великий инквизитор" подчеркивает, обращаясь

к Христу, что Христу должны быть дороги не только "десятки тысяч великих и сильных", а и "остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих" Христа, и которые не должны "лишь послужить материалом для великих и сильных..."<sup>13</sup>. Однако именно миллионы людей не пошли за Христом, и он остался с "великими и сильными". В этом виноват сам Христос, ибо он сознательно не дал массам, когда они жаждали для своего счастья: "чудо", "тайну" и "авторитет"<sup>14</sup>. "И люди обрадовались", что сильные мира сего "их вновь повели как стадо и что с сердец их снят наконец столь страшный дар, принесший им столько муки"<sup>15</sup>.

Сравнение Достоевским народа со "стадом" явно переключается с "Сеятелем" Пушкина. Оба автора говорят также о "даре", предлагаемом Христом народам - "стадам", что лишней раз свидетельствует о детальном знании Достоевским пушкинского произведения и внутренней связи с ним "Братьев Карамазовых". При этом Пушкин показывает духовные муки Христа, тщетно обращающегося к народам - "стадам" с "дарами свободы". Достоевский - не меньше духовные муки самих народов - "стад", которые по природе своей не могут вынести поистине "страшного дара" вручаемого им Христом. Этот невыносимый для человека "дар" - свобода духовного выбора, определяющего жизнь человека. Людям нужно, иначе они просто не смогут жить, чтобы такой выбор был сделан за людей их хозяевами, и тогда люди добровольно подчинятся и "бичу", и "мечу" в руках своих земных владык. Люди хотят быть уверенными в том, что "они тогда только станут свободными, когда откажутся от свободы своей..."<sup>16</sup> Тогда только они примут во имя высшей цели и как веление самого Христа и "бич"<sup>17</sup>, и даже истребление "друг друга мечом"<sup>18</sup>, позволят себя и "стричь", и "резать"<sup>19</sup>, о чем писал Пушкин в "Сеятеле". Однако это как раз и делает людей физически и духовно несвободными. В действительности, людям нужна и духовная, и физическая свобода для нормального существования, подобающего им по их собственной природе; свобода, представляющая собою не абсолютное своеволие, а реальное взаимодействие свободного выбора и зависимости человека от окружающих его условий (во всяком случае, учета их), устойчивых жизненных норм, исторически сложившихся.

Не какое бы то ни было сопротивление властям, которые "стригут" и "режут" народы, поучает старец Зосима, а лишь полнейшее смирение спасет народ, причем прежде всего именно русский, наиболее удобный Христу<sup>20</sup>. У Пушкина нет в "Сеятеле" никакой апологетики смирения. Напротив, Христос и возмущен, и огорчен излишним смирением народов - "стад". Нет даже в "Сеятеле" никакого выделения русского народа, как якобы особенно любимого Христом. "Сеятель" в этом плане абсолютно интернационален.

Достоевский считал заслуживающим самого сурового внимания положение (из черновых набросков к роману), близкое ему самому, "что религия невместима для безмерного большинства людей, а потому не может быть названа религией любви, что приходил он (Христос. - А.И.) лишь для избранных, для сильных и могучих, и что и те, претерпев крест его, не найдут ничего, что было обещано, точно так же как и он сам не нашел ничего после креста своего"<sup>21</sup>.

У Пушкина "сеятель" "потерял только время, благие мысли и труды", не получив взамен ничего. И все же положение его менее трагично, чем у Христа в романе Достоевского.

Книга пятая романа "Братья Карамазовы" названа Достоевским "Pro et contra", т.е. в ней, по замыслу автора, приводятся аргументы как в пользу разного рода сомнений в истинности христианского учения, так и опровергающие такие сомнения<sup>22</sup>. Однако в самом тексте глав: "Великий инквизитор" и "Бунт", - непосредственно "contra" писателем не дается.

Поучения Зосимы в книге шестой, которые сам Достоевский рассматривал как "contra", противостоящее "pro" (все "совершенно" и "безгрешно", кроме человека, и "вся тварь" имеет Христа и его славит)<sup>23</sup>; необходимо "единение" слуг и господ<sup>24</sup>; каждый человек должен быть "ответчиком за весь грех людской"<sup>25</sup> и т.д., по своей глубине, масштабности, весомости, исторической и логической доказательности никак не перевешивают "pro" в пятой книге. Мало того, делают "pro" еще более убедительным и пронизательным, по сравнению с "contra".

Можно сказать, что в "Братьях Карамазовых" евангельские "зерна" попали в неблагоприятную для них почву. И хотя они "умерли", но не принесли ожидаемого "плода". Так конкретное содержание романа не подтвердило эпиграф к нему.

В конце главы "Великий инквизитор", выслушав старика, Христос ничего ему не отвечает и только "тихо целует его"<sup>26</sup>, что можно понять и как определенное согласие Христа с тем, что он услышал о своем учении и его исторической судьбе. Во всяком случае, вопрос остается открытым, как и в "Сеятеле" Пушкина: Христос осудил народы-"стада", но сами они безмолвствуют. Безмолвие не означает ни полного согласия, ни полного несогласия. В нем есть и то, и другое в сложном взаимодействии. В принципе подобный смысл имеет и ремарка "народ безмолвствует" в пушкинском "Борисе Годунове".

Достоевский, как бы продолжая и развивая идеи "Сеятеля", рисует трагически-безысходную ситуацию и для Христа, и для народов как массы людей. Народы жаждут земных благ, "хлеба земного"<sup>27</sup>, но Христос не хочет и не может дать им "хлеба земного", а предлагает народам лишь "хлеб небесный" ("небесные блага"), которые не в состоянии удовлетворить реальные потреб-

ности народов. В то же время дать народам вместо "хлеба небесного" "хлеб земной", означало бы для Христа самоликвидацию как наставника и спасителя человечества. Достоевский подчеркивал: "если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства" и "высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо"<sup>28</sup>. У Пушкина в уподоблении народа "стаду" звучит не только осуждение, но и сочувствие.

Из рассуждений Достоевского следует, что Христос не может реально помочь реальным народам, дать народам то, что им жизненно необходимо (материальные ценности), а сами народы не могут и не хотят довольствоваться лишь тем, что дает и желает им дать Христос (духовные ценности). В действительности, реальным народам, о чем свидетельствует исторический опыт, нужно и то, и другое, не ИЛИ-ИЛИ, а И-И в их взаимодействии. Однако это находится в принципе вне целей и возможностей христианства, как показывают и Пушкин, и Достоевский. Здесь они единомышленники и оба глубоко современны. Нельзя требовать ни от какого учения того, что оно в принципе и не желает, и неспособно дать народам.

<sup>1</sup> "Русский архив". 1866. №4. Стлб. 655-656.

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. Соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т.14, 1976. С.221. См.: Там же. Т.30, кн.1. С.64.

<sup>3</sup> Там же. Т.14. С.221.

<sup>4</sup> Там же. С.5.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. Соч.: В 17 т. М.-Л., 1937-1959. Т.13. 1937. С.79.

<sup>6</sup> Достоевский Ф.М. Там же. Т. 26. С.110.

<sup>7</sup> Там же. Т.14. С.259. См.: Там же. С.289, 290.

<sup>8</sup> См.: Там же. Т. 15. С. 557.

<sup>9</sup> Там же. Т.30, кн.1. С.63, 66.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Там же. Т.13.С.79.

<sup>11</sup> Достоевский Ф.М. Там же. Т. 14. С. 229.

<sup>12</sup> Там же. С. 231.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> См.: Там же. С. 232, 236, 237.

<sup>15</sup> Там же. С. 234.

<sup>16</sup> Там же. С. 235.

<sup>17</sup> См.: Там же. С.219, 220, 221.

<sup>18</sup> Там же. С.231.

<sup>19</sup> Пушкин А.С. Там же. Т. 13. С. 79.

<sup>20</sup> См.: Достоевский Ф.М. Там же. Т.14. С. 286, 287, 288.

<sup>21</sup> Там же. Т.15. С.236.

<sup>22</sup> См.: Там же. С. 423-425. Т.30, кн.1. С.66.

<sup>23</sup> Там же. Т.14. С. 268.

<sup>24</sup> Там же. С. 287.

<sup>25</sup> Там же. С. 290.

<sup>26</sup> Там же. С.239.

<sup>27</sup> См.: Там же. С.231. Т.29, кн.2. С.84-85.

<sup>28</sup> Там же. Т.15. С.198.

Р. Я. Клейман (Кишинев)

## Пушкинский “Узник”

### в художественном мире Достоевского: от реминисценции к константным мотивам

Настоящий доклад, как явствует уже из названия, посвящен функционированию пушкинского текста в поэтике Достоевского, — начиная от простой реминисценции, не отмеченной исследователями, и до чрезвычайно сложной полусемии аллюзии, редуцированных намеков, переключек на уровне художественных мотивов, выраженных либо предикатами (цитируются определенные сюжетные отношения), либо атрибутами (предметами цитирования становятся какие-либо признаки, характеризующие героя или сюжетную ситуацию), либо, наконец, “мифемами” (воспроизводится в свернутом виде чужой сюжет в целом), — если следовать терминологии, предложенной в свое время Э.Г. Минц<sup>1</sup>. Осмысление всех или хотя бы части семантических пластов, кроющихся за указанной реминисценцией, представляется достаточно значимым для понимания этических и эстетических позиций обоих художников.

Начнем с выявления реминисценции как таковой. Как нам представляется, финальный эпизод главы “Каторжные животные” “Записок из мертвого дома” (эпизод с орлом) открыто и подчеркнуто ориентирован Достоевским на пушкинского “Узника”. В самом деле: оба текста построены на оппозиции топосов *тюрьмы* и *воли*, соединенных образом *орла*, причем текст Достоевского содержит целый ряд дословных лексических совпадений и цитат, прямо отсылающих внимательного читателя к пушкинскому первоисточнику. Рассмотрим более подробно каждый из трех перечисленных компонентов текста под углом зрения сопоставительного анализа.

*Топос тюрьмы (неволи)* обозначается в обоих случаях с помощью однотипной лексико-грамматической конструкции: действие происходит “в *темнице сырой*” у Пушкина<sup>2</sup>, в “*мертвом доме*” у Достоевского<sup>3</sup>. Контекстуальным синонимом пушкинской тюремной решетки (“*Сижу за решеткой...*”) у Достоевского выступают острожные пали (орел “забился в углу, плотно *прижавшись к палям*”). Другой полюс рассматриваемой оппозиции — *топос воли* — в обоих текстах воплощается через развернутый пейзаж, смысловым, эмоциональным и композиционным центром которого является одна и та же лексема *ветер*.

У Пушкина:

“Туда, где за тучей белеет гора,

Туда, где синют морские края,

Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..”

У Достоевского:

“Орла сбросили с вала в степь. Это было глубокой осенью, в холодный и сумрачный день. *Ветер свис-*

*тал в голой степи и шумел в пожелтевшей, искошенной, клочковатой степной траве.*”

Переходя непосредственно к образу орла, отметим, что в обоих случаях пленный орел выразительно выдвигается в глаза героя-узника, от лица которого ведется повествование.

У Пушкина:

“*Зовет меня взглядом и криком своим*...”

У Достоевского:

“...все время, бывало, как я над ним стою, *пристально-пристально смотрит мне в глаза своим злым, пронзительным взглядом.*”

Следует отметить и дословные совпадения в описании орла, например:

У Пушкина:

“*Мой грустный товарищ, махая крылом...*”

У Достоевского:

“*Орел пустился прямо, махая большим крылом...*”

И, наконец, — у Пушкина:

“*Мы вольные птицы; пора, брат, пора!*”

У Достоевского:

“*Вестимо, птица вольная... Ему волю подавай, заправскую волю-волюшку... Знамо дело, воля. Волю почуял.*”

Очевидно, приведенные примеры позволяют с достаточной степенью уверенности утверждать, что сорок лет спустя после создания пушкинского стихотворения сибирский узник Достоевский, работая над “Записками из мертвого дома”, вспоминал кишиневского узника Пушкина, и это помогло ему воплотить один из самых сильных образов своей каторжной книги.

Однако мотивами узничества и воли, при всей их огромной значимости в судьбе и творчестве обоих авторов, не исчерпывается диалог двух гениев, начатый “в Молдавии, в глуши степей” и подхваченный в сибирской степи. Мы подняли пока лишь самый верхний слой значений. Для осмысления же более глубоких семантических пластов необходимо будет выйти за жесткие рамки только двух обозначенных ранее текстов и обратиться к литературному контексту всего творчества как Пушкина, так и Достоевского.

В “Узнике” есть строка, которой мы пока не касались, а именно: “*Кровавую пищу клюет за окном...*”. Эпитет “*кровавую*” заставляет нас от пушкинского орла 1822 года перейти к его орлу 1836 года. Как нетрудно догадаться, нас интересует калмыцкая сказка Пугачева: “Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я

всего-на-все только тридцать три года? — Оттого, ба-тюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон, чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью..."<sup>4</sup>

На первый взгляд, перед нами четкая оппозиция живого/мертвого, как известно, сквозная в поэтике Пушкина, — от лирики до "Сказки о мертвой царевне...", "Золотого петушка", "Пиковой дамы", "Каменного гостя" etc. Однако в рассматриваемом случае все не так просто, ибо противопоставляются не "мертвечина" и "живая жизнь", а "мертвечина" и "живая кровь", — дьявольская разница, не так ли? На месте альтернативы мертвечины и жизни, в которой нравственный выбор однозначно и бесспорно предопределен по меньшей мере на столетие вперед (вспомним чеканную формулу другого поэта: "Ненавижу всяческую мертвечину // Обожаю всяческую жизнь!") — возникает сложнейшая этическая коллизия, в основе которой — соотношение свободы (воли) и крови как цены свободы, своеволия etc.

Таким образом, мы выходим на одну из тех коллизий ("кровь по совести"), которые мучили Достоевского на протяжении всей его творческой жизни. Разные грани этой коллизии воплотили Родион Раскольников, Петруша Верховенский, Дмитрий Карамазов. Причем для рассматриваемой нами темы особенно интересно, что впервые она была сформулирована с публицистической жесткостью именно в "Мертвом доме". Размышляя о феномене добровольного палача и тирана, Достоевский пишет:

"Есть люди как тигры, жаждущие лизнуть крови. Кто испытал раз эту власть ... над телом, кровью и духом такого же, как он сам, человека, ... тот уже поневоле как-то ... может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя. Кровь и власть пьянят... Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда, а возврат к человеческому достоинству, к раскаянию, к возрождению становится для него уже почти невозможен. К тому же пример, возможность такого своеволия действуют и на все общество заразительно: такая власть соблазнительна. Общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании... Я заговорил о палаче. Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке. Но не равно развиваются звериные свойства человека... Палачи бывают двух родов: одни бывают добровольные, другие — подневольные, обязанные. Добровольный палач, конечно, во всех отношениях ниже подневольного..."<sup>5</sup>

Но ведь кровь и власть — центральная проблема пушкинского "Годунова"; под этим углом зрения приведенная цитата из "Мертвого дома" находит целый ряд параллелей, причем как смысловых, так и чисто лексических, в тексте пушкинской трагедии. Например: "Борис еще поморщится немного. // Что пьяница пред

чаркою вина. // И наконец по милости своей // Принять венец смиренно согласится; // А там — а там он будет нами править..."; "...понапрасну лилася кровь царевича-младенца"; "Губителя раскаянье тревожит: // Конечно, кровь невинного младенца ..."; "Зять палача и сам в душе палач // Возьмет венец"; "Достиг я высшей власти... / / Ни власть, ни жизнь меня не веселят... // И все тошнит, и голфова кружится, // И мальчики кровавые в глазах..." "Кровь русская, о Курбский, потечет"; и, наконец: "Довольно! шадите русскую кровь. Отбой!" Однако кровь, раз пролитая, влечет за собой новую кровь, и до "отбоя" еще далеко. Знаменательно, что Борис, который достиг высшей власти кровью, кровью же и расплачивается: "На троне он сидел и вдруг упал — // Кровь хлынула из уст и из ушей"<sup>6</sup> Можно утверждать, таким образом, что отзвуки ненаписанного Достоевским "Бориса Годунова", — замысла, продолжающего волновать умы серьезных специалистов<sup>7</sup>, в редуцированном виде нашли свое место в "Записках из мертвого дома" (как далее будет показано, также и в "Бесах").

В таком аспекте особую значимость приобретают и строки пушкинского "Пророка", столь любимого Достоевским: "Отверзались вещие зеницы, // Как у испуганной орлицы". Не только возвращение к "орлиной" образности, — эпитет не дает покоя: почему "как у испуганной"? Какие страшные пророчества узрели вещие зеницы? Позволим себе привести рядом еще одну строку "Пророка": "Вложил десницею кровавой"<sup>8</sup>. По ассоциации с нашими размышлениями невольно вспоминаются оптимистические декларации современников Достоевского из лагеря революционеров-утилитаристов: дескать, дело прочно, когда под ним струится кровь; и, дескать, не испугают нас ни кровь, ни пьяные мужики с дубьем... Некрасова с Чернышевским кровь не пугала, — в этом, среди прочего, их отличие от Пушкина и Достоевского, — двух пророков, ценой своей крови пытавшихся грядущее кровавое безумие остановить.

Не получилось. Как парадоксально страшно оказалась прав Лермонтов, предрекая: "И вы не смоете всей вашей черной кровью // Поэта праведную кровь..." Кровью вообще кровь не смывается, — кровью кровь только прибавляется. Кровь Лизаветы к крови процентницы, кровь ее тезки, Лизы Тушиной, к крови Хромоножки... Кровь Достоевского к крови Пушкина. Пушкинский призыв "Довольно! шадите русскую кровь. Отбой!", кажется, был услышан только Достоевским. Общество осталось равнодушным; очевидно, "общество уже само заражено в своем основании"...

Однако и на этом рано ставить точку. Есть еще по меньшей мере один аспект, достаточно существенный, к которому мы и переходим. В своем орле Достоевский неоднократно подчеркивает деталь, которой нет у Пушкина непосредственно в "Узнике", но которая имеет прямое отношение к пушкинской эпохе в целом; это хромота. В самом деле, — когда орла принесли в острог раненого, у него "одна нога была вывихнута"; далее говорится: "он отковылял, хромя, прискакивая на одной ноге"; "он иногда решался недалеко выходить из угла и

ковылял вдоль палы"; "Завидя меня, он тотчас же изо всех сил, хромая и прискакивая, спешил на свое место". И, наконец: "Орел пустился прямо, махая большим крылом и как бы торопясь уходить от нас куда глаза глядят", — столько упоминаний о хромоте на неполных двух страницах текста, конечно же, не случайно. В контексте всего ранее сказанного рискнем сформулировать: прощание героев "Мертвого дома" с уходящим вдаль хромающим орлом есть в значительной мере прощание самого Достоевского с эстетикой романтизма, знаковым воплощением которой в европейской культуре первой трети XIX века была, как известно, байроническая хромота<sup>10</sup>.

Сама хромота, однако, не только не покинет страницы Достоевского, но, трансформируясь и воплощаясь в различных вариациях, станет одной из художественных констант его творчества<sup>11</sup>, причем отправная точка этой лейтмотивной константы — анализируемый эпизод с хромым орлом "Записок из мертвого дома". Для нас в данный момент интерес представляет трагически провидческий вариант хромоты героев Достоевского, который с наибольшей силой воплощен в образе Хромоножки Лебядкиной. Это очевидно и общепризнано; менее очевидна связь героини с текстом "Мертвого дома". Между тем такая связь, как нам кажется, есть, и на нее указывает дословная самоцитата: "Он бросился бежать; но она тотчас же вскочила за ним, хромая и прискакивая, вдогонку...". Как видим, формула "хромая и прискакивая", дважды использованная в "Мертвом доме", вновь возникает в ином контексте. (Возможные возражения относительно случайности этого самоповтора не могут быть приняты хотя бы в силу значимости для Достоевского художественной находки типа "звеня и подпрыгивая". Он, конечно же, понимал выразительную силу такой образной детали и такой синтаксической конструкции, если даже в юности сумел преподать столь наглядный и запоминающийся урок Григоровичу).

Однако продолжим цитату: "...и уже с крыльца, удерживаемая изо всех сил перепугавшимся Лебядкиным, успела ему еще прокричать, с визгом и хохотом, вослед в темноту: — *Гришка От-репье-ев а-на-фе-ма!*". Стоп. Вернемся чуть назад, к свиданию Ставрогина и Хромоножки: "Слушайте вы: читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?"<sup>12</sup>.

Прямой вопрос, заданный героиней Достоевского, заставляет еще раз перечитать пушкинскую трагедию "про Гришку Отрепьева", — в частности, сопоставляя свидание Ставрогина с Лебядкиной со сценой свидания Самозванца с Мариной Мнишек. В самом деле, обе сцены построены на сходном мотиве *разоблачения самозванца*. Марина называет Самозванца "князь" и "царевич". Подобно пушкинской героине, Марья Тимофеевна также называет Ставрогина "князем", причем многократно. Ориентация на фольклорный свадебный обряд, бесспорно присутствующая в этом обращении<sup>13</sup>, ни в коей мере не исключает полигенетичности реминисценции, а последующий призыв Петруши к Ставрогину стать *самозванным "Иваном-царевичем"* еще усиливает параллель с *самозванным царевичем, сыном Ивана* (такие игры-перевертыши с именами впол-

не в стиле Достоевского).

Возвращаясь к сопоставлению двух ночных свиданий, заметим, что в обоих случаях речь идет о предстоящем объявлении брака, причем оба "жениха" прямо предупреждают своих суженых о возможной перспективе совместной жизни отнюдь не в княжеских палатах. При этом образным аналогом пушкинского "в глухой степи, в землянке бедной" у Достоевского выступает "угрюмое место" в горах кантона Ури. Отметим и дословные совпадения, например: "Встань, бедный самозванец", — говорит Марина. "Встаньте... прочь, самозванец!" — вторит Марья Тимофеевна. Наконец, оба героя, выведенные из равновесия своими собеседницами, восклицают одно и то же слово: "Довольно". Таким образом, можно утверждать, что "тень Грозного" в какой-то мере усыновила не только Самозванца, но и Ставрогина.

Представленные в настоящем докладе наблюдения и параллели могут послужить основой для дополнения историко-литературного комментария к "Запискам из мертвого дома" (*Часть вторая, гл.VI*), и к "Бесам" (*Часть вторая, гл. 2*).

#### Примечания

<sup>10</sup> См. Микс Э. Г. Функции реминисценций в поэтике А. Блока // Учен. зап. Тартуского Ун-та. Труды по знаковым системам, 1973. С. 3387 — 417.

<sup>11</sup> Здесь и далее цит. по Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 120.

<sup>12</sup> Здесь и далее цит. по Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 193 — 194.

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 6. С. 337 — 338.

<sup>14</sup> Достоевский Ф. М. Указ. изд. Т. 4. С. 154 — 155.

<sup>15</sup> Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 5. С. 187 — 189, 207 — 209, 249, 257, 270.

<sup>16</sup> В качестве примера назовем доклад проф. В. В. Викторovichа "Борис Годунов" Достоевского. Опыт реконструкции", прочитанный на XXII Международной конференции "Достоевский и мировая культура" (СПб, ноябрь 1997 г.).

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 2. С. 304.

<sup>18</sup> Отметим, что Пушкин, расставаясь с романтизмом, создает в шуточном послании Вяземскому 1825 г. подчеркнуто сниженный вариант орла: "В глуши, измучась жизнью постной, // Изнемогая животом, // Я не парю — сижу орлом // И болен праздностью поносной...".

<sup>19</sup> Доклад на эту тему ("Про высшую ногу". К проблеме художественных констант Достоевского в контексте исторической поэтики) был сделан автором на XXII Международных чтениях "Достоевский и мировая культура" (СПб, 1997). О хромой ножке г-жи Хохлаковой и посвященных ей стихах Ракитина с точки зрения пушкинской традиции см. также: Альми И. Л. Из истории пушкиноведения. Мотив "женских ножек" в поэзии Пушкина // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996. С. 93 — 103.

<sup>20</sup> Здесь и далее цит. по: Достоевский Ф. М. Указ. изд. Т. 10. С. 214 — 219.

<sup>21</sup> Подробнее о фольклорных и балладных реминисценциях данного эпизода см. в кн.: Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 129 — 138.

## Пушкинские “Подражания Корану” в творческом сознании Достоевского

Одной из характерных черт русского общества XIX века стало всеобщее увлечение Востоком. Этому способствовали, с одной стороны, политические и экономические причины, прежде всего русско-турецкие войны и развитие торговых отношений с Востоком и, с другой стороны, ряд открытий русских ориенталистов, познакомивших общественность с литературными и религиозными памятниками Востока.

Мода на Восток коснулась всех областей общественного сознания: быта, культуры и литературы. Так изделия декоративно-прикладного и ювелирного искусства и предметы невосточного происхождения, копировавшие соответствующие восточные: турецкие диваны, софы, китайские вазы и т.д. стали обязательными предметами интерьера в XIX веке<sup>1</sup>.

На зарождение ориентального направления в русской литературе прошлого века повлияли западно-европейская романтическая литература, насыщенная восточными темами, и значительные успехи российского востоковедения благодаря стараниям ориенталистов первой половины XIX века: Х.Д.Френа, А.Болдырева и др. В традициях филоориентализма создавались многочисленные поэмы, повести, романы, в частности, мы имеем в виду “Восточные повести” Осипа Сенковского (Барона Брамбеуса) и его “Библиотеку для чтения”. Талант автора и возрастающий интерес русских читателей к “восточному стилю” обеспечили абсолютный успех О.Сенковскому.

Все эти прямые и косвенные показатели размыывания границ между культурами, взаимопроникновения и взаимообогащения культур при наличии остаточных явления ксенофобии как одной из важнейших социально-психологических характеристик традиционного общества с неослабным вниманием фиксировались великими писателями и находили отражение в их произведениях. В частности, мы имеем в виду творчество А.С.Пушкина. Для великого поэта увлечение Востоком не закончилось перечислением восточных реалий в русском быту: Восток в его произведениях отразился всеми своими гранями - от мелких бытовых подробностей до духовных вершин. Мир Востока в них присутствует в многозначном качестве и огромном художественном объеме.

Кульминацией освоения арабского Востока для Пушкина стало - постижение коранического учения и как результат гениальные “Подражания Корану”. Пушкин был знаком с двумя переводами Корана. По мнению

арабиста Л.И.Климовича, А.С.Пушкин, создавая “Подражания Корану”, пользовался переводом М.И.Веревкина (1732-1796), называвшимся “Книга Аль-Коран аравлянина Магомета, который в шестом (!) столетии выдал оную за ниспосланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков божьих”<sup>2</sup>. С.А.-Фомичев указывает еще на один перевод Корана М.Савари, который читал Пушкин<sup>3</sup>.

В своих примечаниях к “Подражаниям” Пушкин замечает, что “...Коран есть собрание новой лжи и старых басен”<sup>4</sup>. Хотя вряд ли он всерьез думал так.

Скорее всего эти строки написаны под влиянием французских просветителей<sup>5</sup>.

“Мы сомневаемся, - писал Страхов, - что бы у какого-нибудь европейского поэта были стихотворения в такой степени восточные”<sup>6</sup>.

Эту мысль продолжает Достоевский “... разве тут не мусульманин, разве это не самый дух Корана и меч его...”<sup>7</sup>

Отзыв Достоевского важен тем, что он сам увлекся коранической литературой и прекрасно знал Коран. И хотя у Достоевского вообще нет произведений, посвященных Востоку, в отличие от Пушкина, ему удалось творчески развить образы “Подражаний к Корану” (Магомета, “дрожащей твари” и др.) в целом ряде своих романов (“Преступление и наказание”, “Подорожник”, “Бесы”, “Идиот” и “Братья Карамазовы”).

Достоевский впервые прочел Коран, видимо, после каторги. Зафиксировано, что в 1859 г. А.П.Миллюков отсылает Коран к нему в Тверь<sup>8</sup>. Л.Гроссман указывает на наличие Корана на французском языке М.Казимирского “Le Koran. Traduction nouvelle faite sur le texte arabe par M.Kasimiski, interprete de la langue française en Perse. Nouvelle édition avec notes, commentaires et préface du traducteur. Paris, Charpentier, libraire - éditeur. 1847” в библиотеке Достоевского<sup>9</sup>.

Для Достоевского, как и для Пушкина Коран - это прежде всего литературный памятник Востока. Но как и Пушкин он подходит к выбору тем в Коране субъективно: его интересует прежде всего тема власти на Востоке.

Строки из последнего четверостишия Девятого “Подражания” стали основным лейтмотивом в раскольничьей теории: “Тварь ли дрожащая или право имею...” (VI, 322):

Мужайся ж, презирай обман,  
 Стезею правды бодро следуй,  
 Люби сирот, и мой Коран  
 Дрожащей твари проповедуй!<sup>10</sup>

Раскольников ложно толкует коранический текст, легший в основе пушкинской строки о "дрожащей твари". Раскольниковскую трактовку излагает по существу и Н.Н.Страхов, говоря: "араб требует, чтобы тварь дрожала перед Кораном"<sup>11</sup>. У Пушкина же, как и в Коране<sup>12</sup>, проповедь о "дрожащей твари" выступает как часть "стеzi правды"<sup>13</sup>. Права Борисова В.В., сопоставляя с этим кораническим текстом концовку "Сна смешного человека"<sup>14</sup>.

Показательна в этом смысле передача вымышленной реплики Христа в черновиках "Подростка". Сентябрь 1874 г.: "Он (Версильов - курсив мой - Г.К.) про Христа. Любить людей таких, какие они есть, невозможно. И, однако же, должно, потому что так повелевается (христианством). И потому делай им добро, скрепя свои чувства, преимущественно зажав нос и почти всегда закрывая глаза и перенося от них зло, не сердясь на них. ... Без сомнения, Христос не мог их любить, он их терпел, он их прощал, но, конечно, и презирал. Я, по крайней мере, не могу понять его лица иначе". (XVI, 156-157) Декабрь: "Люди для него - мыши. ... Он хочет подвига высшего человека, хочет вериг и жертв, но мышиный взгляд и гордость его беспрерывно ЕГО оправдывают в ЕГО совести" (XVI, 239, 247). Март 1875 г.: "В Коране сказано, в одном месте, что на иных людей смотреть как на мышей и делать свое дело" (XVI, 321). Окончательный вариант: "Где-то в Коране Аллах повелевает пророку взирать на "строптивых" как на мышей, делать им добро и проходить мимо, - немножко гордо, но верно" (XIII, 175). Как видим, Христос и Мухаммед в данном случае выступают как бы понятиями одного синонимического ряда.

Изображение Достоевским Пророка Магомета имеет ряд особенностей. Нигде он неизобразен им, как в пушкинских «Подражаниях Корану», в кругу близких. Его образ статичный, канонизированно-статуарный, но это статика летящей стрелы. Мухаммед предстает в произведениях Достоевского или воином «с мечом» (XXVI, 146; ср. там же - «грозная кровавая сила», ср.: «меч Магомета» (XXVI, 169), или всадником, облетающим «все жилища Аллаховы», «рай» (УШ, 189; X, 451) В изображении Достоевским Мухаммета с мечом не следует искать порицания. Образ воина с мечом крестоносца («рыцаря бедного») присутствует и в характеристике Мышкина и Маленького героя. Образность «мираджа» в его произведениях выражается и в символике «Магометова кувшина» (УШ, 189; X, 451), и в образе «квадралаиона километров», которые вольнодумный философ должен пройти (XV, 78) - явно имеется в виду «сират» - путь из земного царства в загробное, и в кораническом мотиве «Сна смешного человека», и в изысканной стилизации Юсупова сада в Петербурге под земной аналог магометанского рая. Мимо Юсупова сада проходят подпольный пародоксалист (М, 165) и Раскольников, думая о садах и фонтанах (VI, 60). Никто из героев Достоевского не входит в Юсупов сад, хотя собирались и Разумихин с Раскольниковым (VI, 103; VII, 62), и Свидригайлов, мечтающий полететь оттуда с Бергом в небо на воздушном шаре - райская природа сада подчеркнута вертикалью воображаемого полета (VI, 218).

Святость, внебытовой, надмирный характер личности Мухаммеда в творческом сознании Достоевского подчеркнуты и этой изобразительностью. Как бы ни относился Достоевский к иным нерадивым последователям Пророка, их преступления не перечеркивают истинности его учения, как не перечеркивают преступления испанской инквизиции истинности слова Христа. Христос и Мухаммед для Достоевского - личности одного ряда: отрекаясь от одного, персонаж неизбежно отрекается и от другого. Чем больше черт личности Христа в персонаже, тем более он соотносится с Пророком. Хулу на Пророка изрыгают лишь временно (Раскольников) или навеки (Смердяков), отпавшие от Христа, одержимые «бесами». Особый, надкофессиональный («общечеловеческий») характер личности Мухаммеда, делающий его учение «духовной драгоценностью» в глазах Достоевского, утверждается в романах писателя всей мощью изобразительного ряда, всей логикой повествования. Если какие-то «сомнения» относительно Мухаммеда у Достоевского и возникали в 1840-е годы, то в зрелом творчестве образ Пророка непротиворечив, величествен. Он пробный камень, на котором проверяется истинность его героев и мера отпущенной им духовности.

Достоевского всегда восхищала гениальная способность Пушкина проникать в дух чуждых культур. В своих романах ему удалось развить пушкинские образы «Подражаний Корану», сохраняя при этом критическое отношение к своему литературному образцу.

<sup>1</sup> Соколова Т.М. Очерки по истории художественной мысли XV-XIX веков. А. 1967. С 147-162

<sup>2</sup> Климович А.И. Книга о Коране. Его происхождение и мифологии. М. 1986. С. 99

<sup>3</sup> Фомичев С.А. "Подражания Корану" - Генезис архитектурника и композиция цикла // Временник пушкинской комиссии. А. 1981

<sup>4</sup> Пушкин А.С. ПСС в 16 т. Т.2, кн.1. М. 1947. С.358.

<sup>5</sup> В частности, в знаменитой французской энциклопедии, вышедшей под редакцией Д. Дидро и д'Аламбера, о Коране сказано, что "Противоречия, нелепости, анахронизмы в изобилии сохранились в этой книге". Беляев В.А. Арабы, ислам и арабский халифат в раннее Средневековье. М. 1966. С.89.

<sup>6</sup> Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине. Складчина. Спб., 1874. С.571.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. XXVI. А., С. 146. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>8</sup> Борисова В.В. Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М.Достоевского ( Библия и Коран) // Творчество Ф.М.Достоевского. Искусство синтеза. - Екатеринбург. 1991. С.66.

<sup>9</sup> Гроссман Л.П. Библиотека Достоевского. - Одесса, 1919.С.155.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Указ. соч.С.352.

<sup>11</sup> Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине. Складчина. - Спб.,1874. С.573.

<sup>12</sup> Коран / Пер. с араб. и коммент. И.Ю. Крачковского. - М.,1990. С.9-11.

<sup>13</sup> Черняев Н. "Пророк" Пушкина в связи с его же "Подражаниями Корану". / Русское обозрение. 1897. №12..

<sup>14</sup> Борисова В.В. Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М.Достоевского ( Библия и Коран). // Творчество Ф.М.Достоевского. Искусство синтеза. - Екатеринбург. 1991. С.81.

<sup>15</sup> Сафа Махмуд Альван . А. С. Пушкин и арабский Восток. Канд. дисс. Воронеж. 1995. С. 48, 15.

## “Медный всадник” и “Преступление и наказание”.

### Город и художественное пространство у Пушкина и Достоевского.

По жанру поэма “Медный всадник. Петербургская повесть” и роман “Преступление и наказание” имеют много общего. По жанровому определению эпические произведения по сути - философские рассуждения о судьбе человека и о его возможности повлиять на неё. Тема обоих произведений - катастрофа в жизненных устремлениях героев. Причины катастроф и желания героев обоих произведений различны, но имеют общие условия, в которых они живут и действуют. Этот город, его пространство, которое они делают каждый по-своему.

У Пушкина это простор площадей, реки и необъятных болот, у Достоевского - тесных улиц, переулков и городских квартир, коморок и углов. Это было бы легко объяснимо разным положением как писателей, так и их героев, и даже неинтересно, если бы не одно обстоятельство - топография обоих произведений. Действие романа Достоевского развивается около пространства пушкинской поэмы, и нарушает его границы очень редко, но когда это имеет место, судьба героев резко изменяется. Свидригайлов выходит к реке, чтобы застрелиться, Раскольников - на площадь, чтобы поцеловать землю - жест который должен открыть новую веху в его жизни и судьбе.

#### Пейзаж и его отсутствие

Пейзаж - это в традиционном смысле картина природы, вид какой-нибудь местности, который открывается чьим-нибудь взорам. Пушкинская поэма в этом смысле “пейзажна”. В начале поэмы Пётр I “На берегу пустынных волн / стоял .... дум великих полн, И вдаль глядел. Пред ним широко / Река неслася...”. Спустя сто лет автор любит вид города - пейзажем: “Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид, / Невы державное течение...”. И другой царь смотрит на происходящее бедствие как на пейзаж, как на картину: “Он сел / И в думе скорбными очами / На злое бедствие глядел”. Пейзажно и восприятие Евгения: “Его отчаянные взоры / На край один наведены / Недвижно были”. Он сомневается в том, наяву ли всё это происходит или во сне. И он становится как бы частью картины “как-будто к мрамору прикован, сойти не может!”.

Пушкин включает в этот пейзаж и памятник Петру.

И, обращён к нему спиною,  
В неколебимой вышине,  
Над возмущённою Невой  
Стоит с простёртою рукою  
Кумир на бронзовом коне.

Евгений входит в пейзаж. После наводнения всё становится иным для него, он не может узнать знакомые места: “Вид ужасный!”. Его “взоры” становятся дикими, открывается другая картина. Для Пушкина пейзажность - как бы сознательный приём: человек не может повлиять на пейзаж, он может только войти в него, стать его частью.

В романе “Преступление и наказание” описания городских видов и природы крайне редки. И по нашим наблюдениям, они имеют отношение к поэме “Медный всадник”. Так, ночью перед самоубийством Свидригайлову в его гостиничной “клетушке”, “отдалённом номере, душном и тесном, где-то в самом конце коридора, в углу, под лестницей” “вообразился прелестный пейзаж”. Впервые во всём романе появляется желание посмотреть в окно. Но пейзаж получается только воображаемый:

*“Под окном, должно быть, действительно было что-то вроде сада и, кажется, тоже увеселительного; вероятно, днём здесь тоже певали песенники и выносился на столики чай. Теперь же с деревьев и кустов летели в окно брызги, было темно, как в погребе, так что едва-едва можно было различить только какие-то тёмные пятна, обозначавшие предметы. ... Среди мрака и ночи раздался пушечный выстрел, за ним другой”.*

Свидригайлов узнаёт сигнал, извещающий об опасности наводнения (“Твоей твердыни дым и гром”). С этим совпадает его решение о месте самоубийства: “Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст...”. Текстуально это совпадает с местом смерти пушкинского героя, для которого потерял смысл его жизни: “Над водою / Остался он (домишко ветхий), как чёрный куст”. Но действительно ли Свидригайлов увидел “пейзаж”? Зрительные впечатле-

ния Свидригайлова очень смутные и приблизительные ("было что-то вроде сада", "кажется", "вероятно", "было темно, как в погребе", "едва-едва можно было различить", "что-то... какие-то"), но их достаточно чтобы создать эмоциональный контекст, ведущий его к смерти: "Самая лучшая минута, нельзя лучше и выбрать!".

Раскольников - человек лишенный быта, Евгений стремится к нему:

Трудиться день и ночь готов;  
Уж кое-как себе устрою  
Приют смиренный и простой  
И в нём Парашу успокою.  
Пройдёт, быть может, год-другой -  
Местечко получу, Параше  
Препоручу семейство наше  
И воспитание ребят...  
Так он мечтал...

Такая же мечта возникает в романе Достоевского, но это уже комфорт, который Разумихин развернуто и прощически описывает Зосимову: "...тут, брат, этакое перинное начало лежит, - ах! Да и не одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь (подчеркнуто нами, - Э.П.), тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и тёплых кацавеек, натопленных лежанок, - ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!".

Такой мир живёт и в представлениях Петра Петровича Лужина, за что отчасти его презирают (пре-зреть). Но бытовые идеи, им обобщённые и усвоенные: "Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твёрдых оснований и тем более устраивается в нём общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно приобретаю как бы и всем... Мысль простая, но, к несчастью, слишком долго не приходившая, заслонённая восторженностью и мечтательностью...". Мечты Евгения в устах Лужина превращаются в экономическую доктрину: "... есть преуспеяние, или, как говорят теперь, прогресс, хотя бы во имя науки и экономической правды..." - которая не может быть принята Раскольниковым. Беседу на эту тему, правда, ведёт не он, а Разумихин и Зосимов. Только реплика Лужина: "На всё есть мера, экономическая идея ещё не есть приглашение к убийству..." - заставляет Раскольникова стать участником беседы.

Для Евгения мир слишком просторен, чтобы найти в нём свой угол, для Раскольникова - слишком тесен, чтобы решить волнующие его проблемы. И оба боятся окружающего их мира. Пушкин не даёт описания жили-

ща, приюта Евгения, и это и не нужно, так как это не его мир. Даже в его мечтаниях дом не приобретает конкретных очертаний, только то, для чего дом существует, важно: "И станем жить, и так до гроба / Рука с рукой дойдем мы оба...". Его мир в момент природной катастрофы воистину страшен: "Осада, приступ! Замы волны, / Как воры, лезут в окна... Обломки мизин, бревна, кровли, / Товар запасливой торговли. Пожитки бедной нищеты, / Грозой снесённые мосты. Гроба с размытого кладбища / Плынут по улицам...". Перед катастрофой Евгений бессилен, у него нет возможности начать заново, приобрести что-либо взамен. Эта возможность остается у Раскольникова.

Комната Раскольникова в романе описывается трижды. Она дается и в диалоге между посетителями ее и героем. В начале романа она только упоминается: "В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанял от жильцов в С-м переулке..." Спустя два десятка страниц дается ее описание: "Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид...". Можно предположить, что комната именно так выглядела в глазах только что проснувшегося Раскольникова. Следующий раз комната описывается с точки зрения Лужина, жениха Дуни: "Он начал тем, что остановился в дверях, озираясь крутом с обидно-нескрываемым удивлением и как-будто спрашивая взглядом: "куда ж это я попал?". Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли даже не оскорбления, озирает он тесную и низкую "морскую каюту" (Ср. якорь у Разумихина) Раскольникова". В этом глубоко диалогическом описании мы слышим и голос жильца комнаты: "обидно-нескрываемое удивление", которое, конечно, оскорбительно именно для Раскольникова, кому Лужин был ненавистен уже до личного знакомства. При первом приходе Сони, Раскольников опережает свою гостью, осматривающую его комнату:

"- Что это вы мою комнату разглядываете? Вот маменька говорит тоже, что на гроб похожа". Каморка, клетушка, гроб, каюта. Вспомним, что Евгений собирался "дойти до гроба" с своей Парашей. Но и этого он остался лишен: "У порога / Нашли безумца моего, / И тут хладный труп его / Похоронили ради бога". Жилище Евгения названо "уголком", но у Пушкина уголок, даже пустынный, не угол в смысле бедного городского жилья. Вспомним стихи "Приветствую тебя, пустынный уголок, / Приют спокойствия, трудов и вдохновенья..." ("Деревня") или "Кристал, поэтом обновленный, / Укрась мирный уголок, / Залог поэзии священной / И дружбы сладостный залог" ("Кристал, поэтом обновленный"). В поэме уголок Евгения был отдан "внаймы" именно поэту.

Безумие Евгения не проявляется в его "уголке". В

“Преступлении и наказании” душевное расстройство связывается с жилищем, помещением. “Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб”, - говорит мать Раскольникову и продолжает - “Я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик”. И Раскольников отвечает: “Квартира? Да, квартира много способствовала... Я об этом тоже думал...”. Позже Раскольников возвращается к этой теме в разговоре с Соней в её комнате: “Я..., как паук, к себе в угол забился. Ты ведь была в моей конуре, видела... А знаешь, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавижу я эту конуру! А всё-таки выходить из неё не хотел”.

Понятие пейзажа в романе “Преступление и наказание” равносильно чужому слову, овеещающему человека. Он как бы посторонняя, чужая истина, не позволяющая диалогического общения, если не войти в пространство этого пейзажа, картины. Неслучайно описание того, как Лужина заставляют это делать (Его лишают наблюдательного пункта, места, откуда он может смотреть на других извне, “бросать свой взор”, как обычно смотрят на панораму, на вид, на пейзаж):

“- Послушайте, что вам всё стоять у дверей-то? - перебил вдруг Разумихин, - коли имеете что объяснить, так садитесь, а обоим вам, с Настасьей тесно. Настасьяшка, посторонись, дай пройти! Проходите, вот вам стул, сюда! Пролезайте же!

Он отодвинул свой стул от стола, высвободил немного пространства между столом и своими коленями и ждал несколько в напряжённом положении, чтобы гость “пролез” в эту щёлочку. Минута была так выбрана, что никак нельзя было отказаться, и гость полез через узкое пространство, торопясь и спотыкаясь. Достигнув стола, он сел и мнительно поглядел на Разумихина”.

Читатель “Преступления и наказания” может легко заметить, что писатель и его герой в этом романе остерегаются тех мест, где происходит действие “Медного всадника”. В романе просторы пушкинского произведения находятся рядом, но остаются неприкосновенны. До памятника Петру I несколько шагов, но эти шаги не сделаны, хотя Пётр и его город активно участвуют в фабуле романа. Некоторые имена персонажей явно связаны с Петром I, что указывает, по наблюдению Г.Д. Гачева, на связь “Преступления и наказания” с “Медным всадником” Пушкина: “Порфирий Петрович и Раскольников - это вариант русской архитипической пары, что и в “Медном всаднике”: Пётр и Ев-гений = благородный, тоже родимый, Родион”. (Космос Достоевского // В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. - Саранск, 1973. - С. 116). Сюда же относится Пётр Петрович Лужин, на связь которого с идеалами Евгения мы обратили внимание выше.

Теснота в романе Достоевского ищет выхода в пространство “Медного всадника”, которое оказалось для героя равнозначным смерти. В художественном пространстве “Медного всадника” нет никаких ограничений, преград, и, следовательно, никаких выходов и переходов: “скитался”, “бродил”, “вдруг остановился”, “вдруг стремглав бежать пустился”, “куда стопы ни обращал”, “он очутился”. Евгений оказывается всегда там, где нужно для сюжета и его развития, отсутствует только путь - откуда-куда, поэтому нет и переходов, ему не надо выйти откуда-либо и нет у него цели. Ничего для него не закрыто, не затворено, но нет своей воли.

Объединяет эти произведения внезапность, неожиданность начала действия. В “Преступлении и наказании” всё происходит “вдруг”, поражает и частотность этого слова. В “Медном всаднике” также всюду присутствует момент неожиданности, всё делается как бы помимо воли героя. Кроме слова “вдруг”, повторяются глаголы типа “очутился”, “вздрогнул”, “вскочил”, “задрожав” и т.д. В “Медном всаднике” они указывают на резкие перемены в замутнённом сознании Евгения, но они не приводят к просветлению. В “Преступлении и наказании” резкая перемена означает начало какого-то процесса, часто выхода из одного пространства в другое.

Тесное пространство преобладает в романе. Но в романе есть и широкое пространство, как выход из тупика, в котором находится герой. Свидетельством окончательной победы широкого пространства может служить отрывок из конца романа:

*“День опять был ясный и тёплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, на берег реки... Раскольников вышел из сарая на самый берег... и стал смотреть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность... Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди... Раскольников сидел, смотрел неподвижно... мысль его переходила в грёзы, в созерцание; он ни о чём не думал...”*

Здесь же судьба Раскольникова возвращает его в большую комнату Сони. Будет отвечено на вопрос, заданный тогда ему Соней: “Ну как же, как же без человека-то прожить!”. И повторяется уже в другом тоне прощальная картина у Сони: “Оба сидели рядом, грустные и убитые, как бы после бури выброшенные на пустой берег одни. Он смотрел на Соню и чувствовал, как много на нём было её любви, и странно, ему стало вдруг тяжело и больно, что его так любят”. На широком пространстве: “Вдруг подле него очутилась Соня... Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку... Он всегда как

бы с отвращением брал ее руку... Но теперь их руки не разнимались...".

Но путь от тесного мира к широкому не прост. Герои романа делают много попыток, чтобы попасть в него. В "Медном всаднике" есть только одно пространство, широкое, и в нем только один путь, выход - к безумию, смерти. В поэме нет границ и потому нет возможности выбора. То же самое нам трудно сказать о творчестве Пушкина вообще, но более или менее уверенно мы можем это сказать про его эпические и драматические произведения. В "маленьких трагедиях", например, закон смерти соблюдается неукоснительно: все герои погибают - иной платы за преступления нет. Другое дело - поэзия лирика Пушкина, где происходит поиск пути, выхода из безумия и смерти. Но процесс, происходящий в лирике, на первый взгляд, прямо противоположен роману "Преступление и наказание". Пушкин ищет спасения в тесном мире быта и будничного счастья, впрочем, не лишённого и связи с простором. Вспомним, например, стихотворение "Пора, мой друг, пора..." и связанные с этим произведением планы.

Выход в пространство у Достоевского не означает автоматически спасения, как мы видели на примере Свиригайлова. Выход Катерины Ивановны "на перекресток", "на канаву" также не спасает её. Широкое пространство дает только возможность, хотя широта в этом романе указывает на что-то положительное, на надежду. Так, комната Сони имеет большие размеры, и именно там начинается перерождение Раскольникова. Описание этой комнаты, несмотря на то, что автор подчёркивает её убожество, "видимую бедность" - низкие потолки, желтоватые, обшмыганные и истасканные обои - производит впечатление какого-то простора: три окна, выходящие на канаву, "один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь", "комната походила как-будто на сарай". Комната как бы открыта в пространство.

Не все выходы Раскольникова из тесноты его "каморки" ведут куда-нибудь. Вот описание его выхода из дома после болезни: "Он не знал, куда деться от тоски своей. Он шёл, как пьяный, не замечая прохожих... и опомнился в следующей улице... шёл, не замечая прохожих, шепча про себя и говоря вслух с собою... Многие принимали его за пьяного". Состояние Раскольникова похоже на состояние Евгения: "он не разбирал дороги / Уж никогда; казалось - он / Не примечал...". Но разница в том, что Евгению открывается городской вид, который его окончательно уничтожит. Бессознательно он встретится с городом, в котором воплотилось то, что является первопричиной его трагедии - завоёванный Петром у природы город, отделивший человека от его

естественных условий жизни и сделавший привычный ему быт чужим.

Раскольников перемещается и перемещается целенаправленно. Так, он приходит к процентщице, как бы на разведку, прежде чем убить и ограбить ее. Таковы и его выходы в полицию и к Порфирию Петровичу, Мармеладовым, Соне, матери и сестре. Его гнет и на простор: "Случалось ему уходить за город, выходить на большую дорогу, даже раз он вышел в какую-то рощу; но чем уединеннее было место, тем сильнее он осознавал как-будто чье-то близкое и тревожное присутствие, не то чтобы страшное, а как-то уж очень досаждающее, так что поскорее он возвращался в город, смешиваясь с толпой, входил в трактиры, шел на Толкучий, на Сенную. Здесь было уж как будто бы легче и даже уединеннее". Но окончательный выход из тесноты на простор подготавливается. Перед признанием Раскольников "вошел на Сенную... протиснулся сквозь толпу, несколько минут смотрел на пьяного и вдруг коротко и отрывисто захохотал... Он отошел наконец, даже не помня, где он находится; но когда он дошел до середины площади, с ним вдруг произошло одно движение, одно ощущение овладело им сразу, захватило его всего - с телом и мысленно.

Он вдруг вспомнил слова Сони: "Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и перед ней согрешил, и скажи всему миру вслух: 'Я убийца!'..." Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз". Евгений также очутился на площади. И он видит толпу, но другую: "...он узнал И место, где потоп играл. Где волны хищные толпились. Бунтуя злобно вокруг него...". Пьяная толпа мешает Раскольникову произнести слова "я убил", слова, может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нём". Евгений же произносит "обуянный силой чёрной. Добро, строитель чудотворный! - ... Ужо тебе!...", слова которые оказались для него роковыми.

В "Медном всаднике" пространство одномерное, но вмещает всё, в нём и хаос, с которым Евгений с своим внутренним миром не может совладать. Потерявший свою опору, мечту человек может только погибнуть. В мире "Преступления и наказания" разделённость тесного и широкого пространства делает возможным перемещение из одного пространства в другое: хаотичность тесноты может быть преодолена открытым широким миром, проблемы, зародившиеся в тесной камерке, могут быть решены и хотя бы обсуждены на просторе. Этой возможности у Евгения не было, у него не было возврата ни к людям, ни к природе. И середина площади была слишком плотно занята. Связь между поэмой Пушкина "Медный всадник" и романом Достоевского "Преступление и наказание", на наш взгляд, несомненна.

И. В. Пантелей (Москва)

## Поэтика «неуместности» в «петербургских текстах» Пушкина, Гоголя и Достоевского (на материале произведений «Медный всадник», «Шинель», «Бесы»)

«Мы постоянно наталкиваемся на сложную действительность других, а не простое о них понятие. Наша извечная растерянность перед самодовлеющей тайной другого и упорное нежелание ближнего соответствовать нашим о нем представлениям и составляют его полную независимость, заставляя ощущать как нечто реальное, действительное, неподвластное любым усилиям нашего воображения».

Х. Ортега-и-Гассет

Помимо ожидаемых определений слова «безобразие» в словаре Ожегова есть два неожиданных: «отсутствие должного образа» и «крайне неуместный поступок». С этой точки зрения «безобразие» следует рассматривать как философски-этический жест, равнозначный «мениппейным» скандалам и эксцентричностям, которые «пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок».<sup>1</sup>

В русской литературе подобные философские безобразия особенно выпукло предстают в хронотопе Петербурга - города, как известно, «самого-самого» во многих отношениях: «самого фантастического», «самого умышленного» и в то же время самого регламентированного, самого этикетного, любящего должное и отворачивающегося от всего неуместного.

Временные, пространственные и исторические особенности северной столицы создали особый «петербургский текст», и особого «маленького» героя, живущего и погибающего в большом городе. «Маленький человек» русской литературы - как правило, житель Петербурга. Вообще же образ петербуржца подразумевает две главные разновидности: «маленького» и «большого» человека. Общим категориям свойственны «должные» внешность, манеры, поступки, жесты, слова.

Первые, как правило, населяют окраины, вторые - центр. В классических «петербургских текстах» это соблюдается достаточно строго: «маленькие» герои петербургских повестей и поэм Пушкина, Гоголя, Достоевского и А. Белого живут практически в ином городском мире, по сравнению с «большими».

Для героев позднего Достоевского характернее иное поведение: даже те, кто по своему статусу или состоянию может позволить себе жить в центре, предпочитают выбирать квартиру и соответственно круг общения и стиль поведения, предельно удаленный от чопорности и внешнего благообразия района Невского проспекта. (Ср. характерный петербургский хронотоп Ставрогина в его второй петербургский период, неуместный с традиционной точки зрения для «аристократа») (10;36).)

Местожителство «маленького» героя «петербургского текста» определяет и его отношение к себе: с одной стороны, он сам воспринимает себя «маленьким» «окраинным» человеком, с другой - несмотря на все это, имеет свой кодекс и свой предел, переходить за который не позволяет ни себе, ни другим, даже самым «большим». Несоблюдение последней черты приводит героев к бунту, выражающемуся в «отсутствии должного образа» и наоборот, присутствию «крайне неуместных поступков». Как этот бунт проявляется и какова реакция на него в пределах «петербургского текста»?

Среди наиболее красноречивых примеров бунта «маленького человека» в «большом городе» (для русской литературы синонимичного Петербургу) - бунт Евгения в «Медном всаднике», Акакия Акакиевича в «Шинели», «маленьких» героев петербургских романов Достоевского и, может быть, еще более значимый в силу своей внешней слабости и «оксюморонности», бунт Матрешки против Ставрогина в петербургской главе «У Тихона» «провинциального» романа «Бесы».

Во всех трех произведениях действует «маленький человек», совершенно не известный и безразличный большому Петербургу. Бунт его и гибель (они взаимобусловлены), оказываются неоцененными и незамеченными в целом, но они каким-то образом затрагивают тех, кто оказался их непосредственными и конкретными виновниками. Разные характеры виновников - «больших» героев - порождают соответственно разную реакцию на бунт.

«Медный всадник».

Словесно-жестовый бунт Евгения, который он обращает на «фундаментального» виновника его личных несчастий - один из самых кратких и выразительных во всей русской литературе. Угроза-междометие выражает

предела отчаяния, ужас и безысходность «маленькой трагедии» «маленького человека». Евгений в первый и последний раз решается на «безобразия». Вдруг «прояснились» не только «мысли», изменились все привычные внешние и внутренние данные «маленького человека»: его лексика и жесты, взгляд, дыхание, кровообращение...

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел  
И взоры дикие навел  
На лик державца полумира.  
Стеснилась грудь его. Чело  
К решетке холодной прилегло.  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал.  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный!» -  
Шепнул он, злобно задрожав, -  
Ужо тебе!...»<sup>2</sup>

Человек, ставший на путь борьбы с Медным всадником, меняется в собственных и читательских глазах, оставаясь прежним в глазах Медного всадника, разгневанного поведением «не по чину». Не только Медным всадником, но и самим Евгением бунт воспринимается как недопустимое нарушение приличий, табели о ранге. Низшее существо, «дерзнувшее» на высшее, - верх неуместности. Секундный бунт-просветление заканчивается окончательной тьмой - безумный страх сменяется безумной почтительностью и смертью.

...И вдруг стремглав  
Бежать пустился. Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...  
И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой -  
Как будто грома грохотанье -  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

.....  
И с той поры, когда случилось  
Идти той площадью ему,  
В его лице изображалось  
Смятенье. К сердцу своему  
Он прижимал поспешно руку,  
Как бы его смиряя муку,  
Картуз изношенный сымал,  
Смущенных глаз не подымал  
И шел сторонкой. (298)

Однако бунт Евгения - бунт против мира и города, ставшего символом его трагедии, прошедший бесследно для Петербурга «Медного всадника», не проходит бесследно для «петербургского текста» русской литературы. Отныне потрясающее «Ужо тебе!» будет появляться в разных словесных и жестовых вариациях большинства произведений о «маленьких людях». «Маленький человек» русской литературы становится просто невымыслимым без своего личного «Ужо тебе!». Безобразие в смысле «крайней неуместности» становится нормой его жизни и смерти. И если реакцию Петра на бунт Евгения можно назвать вполне «адекватной» (именно таков предвиденный «должный образ» «кумира на бронзовом коне»), то в последующих «петербургских текстах» и реакция на бунт оказывается «неуместной». Так, и «Шинели» и в «Бесах» уже разрушается не только стереотип «маленького человека», но и стереотипы «больших» людей (стереотип «начальника» и «принца Гарри»).

«Шинель»

Даже в обыденной «дошинельной» жизни бессловесный Акакий Акакиевич оказывается услышанным одним из своих мучителей.

«И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек <...> вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде <...> И долго потом среди самых веселых минут представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» - и в этих проникающих словах звенели другие слова: «я брат твой»».<sup>3</sup>

Кульминацию бунта Акакия Акакиевича предваряет пессимистический некролог: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп» (560).

Гоголь как бы уводит читателя от главного помертного поступка своего героя, который обратил на себя внимание не только «естествонаблюдателя», в роли которого выступает автор «некролога», но и значительное лицо.

Кража шинели побудила Акакия Акакиевича отказаться от неизменного и в общем пассивно-добровольного следования за предписанной ему ролью самого мелкого, бессловесного «маленького человека». Она стала для него той последней чертой, что и гибель Параша - для Евгения. Коль скоро высшие или низшие, небесные или земные силы не пожелали считаться с его «чертой

терпения». Акакий Акакиевич решает на бунт. Он осознает себя человеком, способным «кричать» и «показать характер», отказаться «наотрез», настаивать на своем и даже грозить «на них пожаловаться»: «так вот они тогда увидят» (555).

Как первые произнесенные в повести слова Акакия Акакиевича прозвучат молодого человека, так потрясает его мсть значительное лицо. Жест: «ухватил <...> весьма крепко за воротник» и лексика: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твой-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек - отдавай же теперь свою!» (563-564) - незабываемы. «Это происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: «как вы смеете, понимаете ли, кто перед нами?» (564)

Бесы» (глава «У Тихона»)

Лейтмотив исповеди Ставрогина - неадекватность реакции Матрешки на его действия, повлекшая в свою очередь неадекватность его собственную. Жертва, сама того не ожидая, мстит преступнику, совершая «крайне неуместный поступок»: смешной, если смотреть на него так, как посмотрел сначала Ставрогин - внешним взглядом «классического» Мельмота; и страшный - при взгляде внимательном, внутреннем.

В сцене «соблазна» Ставрогина поражает и бесит «улыбка» и «восхищение» Матрешки вместо ожидаемого плача и страха. Готовность девочки поверить в то, что он, Ставрогин, способен ее, Матрешку, полюбить, выводит его из себя. «Главная ненависть моя была при воспоминании об ее улыбке. Во мне рождалось презрение с непомерною гадливостью за то, как она бросилась после всего в угол и закрылась руками... (11; 12)

Еще более «безобразной» оказывается «пороговая сцена», с тем же, но еще более страшным жестом угрозы, в которой одновременно прочитывается и «Ужо тебе» и «зачем вы меня обижаете?». «Она вдруг часто закивала на меня головой, как кивают, когда очень укоряют, и вдруг подняла на меня свой маленький кулачок и начала грозить им мне с места. Первое мгновение мне это движение показалось смешным, но дальше я не мог его вынести: я встал и подвинулся к ней. На ее лице было такое отчаяние, которое невозможно было видеть в лице ребенка» (11; 18).

Как и Евгений, как и Акакий Акакиевич, Матрешка погибает. Бунт - ценой собственной жизни. Но «эффект» этого третьего, самого страшного, ибо речь идет

о ребенке, крайне неуместного поступка, оказывается и самым действенным. Именно его видимая бесполезность и неуместность потрясает Ставрогина больше, чем страшные, но предугаданные, «романные» концовки его прочих злодеяний.

«Нет - мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком <...>

У меня есть другие старые воспоминания, может быть получше и этого. С одной женщиной я поступил хуже, и она оттого умерла. Я лишил жизни на дуэли двух невинных передо мною. Я однажды был оскорблен смертельно и не отмстил противнику. На мне есть одно отравление - намеренное и удавшееся и никому не известное <...>

Но почему ни одно из этих воспоминаний не возбуждает во мне ничего подобного? Одну разве ненависть, да и то вызванную теперешним положением, а прежде я хладнокровно забывал и отстранял» (11; 22).

Поэтика «неуместности» - одна из важных составляющих «петербургского текста» в частности, и всей русской литературы о «маленьком человеке» - в целом. С поэмы Пушкина «Медный всадник» начинается история «маленького человека» в большом Петербурге. И в этой же поэме намечаются основные моменты развития темы, среди которых и тот, который был мною условно и предварительно назван поэтикой «недолжности» и «неуместности». Пушкин одновременно и задает, и разрушает стереотип «маленького человека».

Говоря о единстве Петербургского текста, В. Н. Топоров писал, что оно «определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) - путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром». <sup>4</sup> Свою немаленькую роль в этом играет «недолжность» и «неуместность» «маленьких» людей.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 157.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Собр.соч. В 10 т. М., 1960. Т.3. С. 297-298. (Далее ссылки на поэму даны в тексте с указанием страницы.)

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Соч. В 2-х т. М., 1969. Т. 2. С. 538. (Далее ссылки на повесть даны в тексте с указанием страницы.)

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 279.

## “Моцарт и Сальери” как идейно-эстетическое введение в романное творчество Достоевского

По мысли Д.Д. Благого, наиболее значительные творения Достоевского “так или иначе связаны с многообразной пушкинской проблематикой, с художественными идеями и образами его творчества”<sup>1</sup>. Проследим идейно-эстетические традиции маленькой трагедии

“Моцарт и Сальери” в романах “Преступление и наказание” и “Братья Карамазовы”.

Сальери по типу своего нравственно-психологического склада - индивидуалист с крепостью духа, с огромной силой воли и высокомерием. Этот предшественник нигилистов Достоевского и ницшеанского “сверхчеловека” изображается в тот момент кризиса, когда он оказался во власти злобного демона зависти. Со всей искренностью он признался: “А ныне сам скажу - я ныне // Завистник. Я завидую глубоко // Мучительно завидую”. Чем определяется зависть Сальери? Ведь по натуре он не был “завистником презренным”, он смиренно учился у великого Глюка, наслаждался “трудами и успехами друзей”. Трагедия Сальери - это не зависть ремесленника к гению, как широко утвердилось в научной литературе<sup>2</sup>. Сальери - замечательный музыкант с огромным художественным дарованием, он был буквально потрясен феноменальными открытиями Моцарта. Разумеется, прежде чем стать художником, он прошел трудную школу обучения, в процессе которого ремесло поставил “подножием” искусству. Он в полной мере “выстрадал” свое мастерство: “Отверг я рано праздные забавы; // Науки, чуждые музыке, были // Постылы мне; упрямо и надменно // От них отрекся я и предался // Одной музыке, Труден первый шаг // и скучен первый путь. Преодолея // я первые невгоды”. Он до конца остался подвижником в служении искусству. Лишь овладевший высшими тайнами мастерства, “в науке искушенный”, он свободно отдался творческому вдохновению, достигнул славы и признания.

Дружба музыкантов не случайна: их сближает предельно острое ощущение красоты. Они “счастливы праздные”, т.е. равнодушны к прозаическим заботам; они “избранные”, жрецы прекрасного, пренебрегающие “презренной пользой”. Была несомненная почва для искренней и одухотворенной дружбы. Раскрывая символический характер пушкинской трагедии, С.Булгаков рассматривает дружбу Сальери и Моцарта в онтологическом аспекте. Дружба понимается им как “созерцание себя через Друга в Боге”, т.е. божественной первосущности и в самом себе. “Господь принял на Себя инакость, нашу греховную природу, вплоть до крестной смерти, чтобы, пребывая в другом, явить Себя к этому другому истинным другом.” Задача человека “найти себя в Нем, ибо в Нем сокрыта тайна всякого индивидуального лица”<sup>3</sup>. Сальери лишен подлинной гениальности: он не знает творческого приобщения к духовности мира через

смирение и самоотвержение.

Разрушающая всепоглощающая страсть зависти имеет не только онтологические, но и нравственно-психологические корни. Ведь Моцарт - отрицание всей философии Сальери, всего его мирозерцания. Вместо надлежащей гордости творца и самолюбивого уединения в мире гармонии у Моцарта простодушие и готовность объединиться со слепым скрипачом из народа. Достигнув вершин искусства, он сохранил связь с многообразными проявлениями жизни. Его доступность “улице” и “толпе” возмущает Сальери, который полон гордого сознания своей исключительности, сосредоточен на одной идее служения.

Моцарт и Сальери - антагонисты по типу личности: один из них, оставаясь гением, свободный участник жизненного процесса, лишенный и тени индивидуалистических притязаний; другой, пренасыщенный гордостью, абсолютизирует служение искусству, аскетически обрекая себя на недоступность. В изображении внутренней жизни музыкантов осуществляется единство двух уровней - религиозно-философского и культурно-эстетического, а не их противопоставление, как полагают некоторые ученые<sup>4</sup>.

Сальери отдается зависти, потому что “священный дар”, “бессмертный гений” “озаряет голову безумца”, “гуляки праздного”. Именно поэтому нет “правды” в мире. Моцарт для него “нарушение закона мировой справедливости” (Д.Д.Благой): “Все говорят: нет правды на земле, // Но правды нет и выше. Для меня // Так же ясно, как простая гамма”.

Эти начальные слова первого монолога Сальери обращают нас к религиозному уровню осмысления жизни. В этом заявлении выражается не сомнение Сальери в справедливости Всевышнего и связанное с сомнением богоборчество, как полагают ученые<sup>5</sup>, а нигилистическое отрицание Всевышнего как духовного первоначала. Убежденный, что “правды нет - и выше”, Сальери стремится утвердить свою правду, согласно которой самовольно решить вопрос “быть или не быть” другому человеку<sup>6</sup>.

Ставится вопрос “гений” Сальери или “злодей”. Слова Моцарта “Гений и злодейство две вещи несовместные” прозвучали в тот момент, когда Сальери бросил в его стакан. Совершив преступление, Сальери сразу же потерял свою уверенность в отсутствии высшей правды. Сразу же появилось смутное подозрение: “Но ужель он прав, // И я не гений?” Проснувшись совесть, и он близко подошел к тому, чтобы понять демоническую природу своего злодейского действия. “Молчашие небеса” заговорили. Голос “высшей правды” прозвучал. Подлое и низкое убийство не осталось неотмщенным. Преступление обрело наказание в себе самом, вся эта чисто христианская “концепция” с такой неподражаемой

проникновенностью, с такой всеобъемлющей масштабностью будет разрабатываться Достоевским в "Преступлении и наказании", "Братьях Карамазовых" и других романах.

Подобно своему предшественнику Сальери Раскольников сосредоточен на решении проблем, касающихся смысла человеческой жизни. Потрясенный картиной нищеты и бедствий на квартире Мармеладовых, он оставил им свои последние медные гроши. По дороге от них он поднимается на высоту философских обобщений, к мысли о добре и зле в связи с горестной судьбой Соши Мармеладовой, совершившей подвиг преступления над собой ради спасения голодных детей: "Ай да Сося. Какой колодезь, однако, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает!". Человек, привыкший к мерзости, становится подлецом только в том случае, если существует всеобщий нравственный закон. Только при условии абсолютной духовности жизни, как ее основы, возможны дурные поступки. С уничтожением добра, естественно, снимается идея зла. Раскольников думает над этим вопросом, центральным вопросом своей мысли: "Ну, а коли я соврал (...), коли действительно не подлец человек, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все - предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!" (25). Он приходит к выводу, что нет никаких онтологических преград к свободному проявлению индивидуалистической воли. Нет никаких нравственно сдерживающих начал - если нет безусловной духовности. В этом случае религиозные запреты - только "предрассудки", только "напущенные страхи". Преемственно связанный с Раскольниковым Иван Карамазов тоже убежден в том, что "если бога нет, то все позволено". Сальеровское утверждение "правды нет и выше" получает свое дальнейшее детальное развитие в романах Достоевского

Нигилистическая настроенность Раскольникова, питающая его анархическое бунтарство, существовала рядом с обостренной моральной отзывчивостью, с его "всемирностью". Неумолимая социальная судьба поставила страдальца перед необходимостью немедленного действия. Осуществляется выступление самовластной сильной личности, решающей судьбы "обыкновенных" людей.

Подобно Сальери, Раскольников желает действовать в целях восстановления справедливости, которую понимает как спасение "сестер" от окончательного социального падения: "одна смерть и сто жизней взамен! Ведь тут арифметика!".

Мысль о том, что если нет "высшей правды", то все позволено, объединяет Достоевского с Пушкиным как учителем и единомышленником. Но осуществляется эта мысль каждым писателем неповторимо своеобразно. У Сальери внутреннее наказание пришло после убийства друга: проснулась совесть и сразу же возникло подозрение, что он не гений, а злодей. У Достоевского преступление начинается не с момента своего осуществления, а с момента своего зарождения в мыслях человека. Самый замысел убийства, вспыхнувший в сознании Раскольникова в трактире после посещения им отврати-

тельной ростовщицы, уже заражает его всеми ядами эгоистического самоутверждения и ставит в противоречие с его духовным потенциалом. В борьбе с проснувшейся совестью еще до преступления, в период подготовки к нему он старается уяснить мысль о моральном праве "кровавиться". Он желает проверить истинность своей теории, согласно которой необыкновенные личности - мыслители и законодатели - нарушают древний закон для введения нового и потому им кровь разрешена "по совести". Раскольников видит внутренние преграды, которые должен "преступить", чтобы "право иметь". В этом смысле задуманное преступление становится нравственно-психологическим экспериментом над собой. Убийство, "устранение" старушонки-грабительницы - в его глазах теоретика и деятеля - всего лишь "проба" собственных сил, всего лишь проверка и ответ на вопрос - к какому разряду человечества он относится - к "тварям дрожащим" или "властелинам", которым все позволено во имя высокой, ими только видимой цели.

Достоевский детализирует внутреннюю драму нигилиста, уязвленного страданиями обездоленных людей и оказавшегося под воздействием дьявольской теории насилия как верного средства преобразования порочной социальной действительности. Однако право на кровь он отстаивает в борьбе с самим собою. Огромную силу внутреннего сопротивления он расценивает как человеческую слабость и потому лишен уверенности в своей принадлежности к разряду необыкновенных личностей. Теоретическое сознание Раскольникова, все пропитанное ядом неверия и отрицания, находится в явном противоборстве с той свободной духовностью, которая заявляет о себе лишь в импульсивных движениях, в чувстве тоски и отвращения к предстоящему злодейству. В этом смысле показательна репетиция задуманного убийства. Он вышел от старухи в "решительном смущении", которое все более и более увеличивалось. Кровавое насилие представилось ему в своем оскорбительном безобразии. Автор разъясняет: "Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мучить его еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей" (10). Все дальнейшее повествование становится историей превращения мучительных "странных ощущений" в факт сознания. Раскольников дается в состоянии крайнего нравственного падения, "саморазрушения", "самоотрицания", в перспективе "восстановления и покаяния", обретения своей свободы как своей духовности<sup>8</sup>.

Тот внутренний духовно-психологический конфликт, который в пьесе Пушкина передается пунктиром, подробно в деталях, во времени раскрывается Достоевским. Но писатели объединяются сходным пониманием духовной драмы нигилиста. Они убеждают читателя, что природа человека не принимает злодейства. Сальери изнутри почувствовал благодаря проснувшейся совести, что он не гений, а злодей, хотя тут же отдается сомнениям: "А Бонаротти? или это сказка // Тупой, бессмысленной толпы - и не был // Убийцею создатель Ватикана?". Раскольников, родной брат Сальери, упорно отстаивал правильность "арифметических" расчетов,

хотя болезненно переживал свою раздвоенность и потому считал себя "тварью дрожащей", а не Наполеоном, стоящим по ту сторону добра и зла. И только потом благодаря встрече с представителями народной нравственности и через любовь к Соне он оказался накануне возрождения.

По словам Достоевского, напрасно его зовут психологом, он "лишь реалист в высшем смысле" и потому изображает "глубины души человеческой". Он ищет в человеке ту последнюю метафизическую реальность, которая одна могла бы стать залогом единения людей, их активного движения к обожению. В этом стремлении "открыть человека в человеке" Достоевский имеет предшественника и учителя в лице Пушкина. Д.Д. Благой писал: "Метод такого реализма "в высшем смысле" - изображение глубин души - был явлен в "Скупом рыцаре" и во всех остальных "Маленьких трагедиях" Пушкина (особенно, помимо монолога барона Филиппа, в разработке образов Сальери, Дон-Гуана). Этим объясняется то исключительное внимание и интерес к ним Достоевского и та огромная роль, какую они сыграли в последующем развертывании его творчества"<sup>1</sup>.

Предваряя научные открытия в психологии бессознательного, Пушкин понимал значительность подсознательной и сверхсознательной сферы в жизни человека. В переживаниях Моцарта в высшей степени проявляет себя то "надсознание", которое является источником откровений и пророчеств. "Сверхсознательное" выступает как проявление бессознательного. Со всей непосредственностью Моцарт "слышал", что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный раздор<sup>2</sup>. Он пророчески ощущает неизбежность своей скорой гибели, но чуждый подозрения, свои мрачные предчувствия связал с приходом черного человека, заказавшего ему реквием. "Мне кажется, он с нами сам-третий сидит". Нависшую над ним черную тучу он не связывает с Сальери как со своим истинным другом. Недаром в их последнем разговоре встает тема зависти: "Ах, правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?". Изображается сложная взаимосвязь разных уровней сознания: "сверхсознание", продолжаясь в сознании, преобразуется в соответствии с ним.

Вслед за Пушкиным Достоевский знает, что сознательная душевная жизнь не исчерпывает существование человека. Он находится во власти как "надсознательных", так и "подсознательных" побуждений и влечений. Бессознательное вбирает в себя и нравственные стимулы и разрушительные страсти, первобытные инстинкты, демонические силы и возможности творческих вдохновений и прозрений. По словам Д. Чижевского, "сознательная душевная жизнь человека не только снизу, но и сверху соприкасается с бессознательным; мы можем говорить не только о подсознательном, но и над- и сверхсознательном"<sup>3</sup>. Две бездны открыты героям Достоевского. Они объаты отвращением ко злу и влечением к разрушению. Показывая человека свободным по своей душой сущности, Достоевский подчеркивает, что человек, пользуясь правом свободного выбора, может обратиться к "исходу" и победить "ненормальность и грех", таящиеся в его собственной душе.

Иррациональное Достоевский умеет показать как

вполне реальное. Сфера бессознательного - это, в сущности, еще одна мотивировка, которая используется при изображении "внутреннего человека" и его внешних проявлений. Загадочность поведения литературных героев Достоевского до некоторой степени объясняется содержанием сложно сплетенных разнообразных сфер сознания.

Вряд ли можно сказать, что "теория" Ивана Карамазова имеет для него определяющее значение. "Все позволено" лишь в том случае, если нет в мире абсолютной духовности. Нет добродетели только в том случае, если нет Бога и бессмертия души. Этот вопрос для него - нерешенный, он весь в колебаниях, сомнениях. Вместе с тем в душе Ивана живет бессознательное тяготение к преступлению, что и определяет его внутреннюю связь с "дрянным негодием". Позорное желание смерти отца несовместимо с его нравственным сознанием и потому жажда отрицания и разрушения уходит в дебри подсознания. Но ставшее полутайным для него самого это желание всецело овладело его волей и определило для него самого неожиданные поступки и слова, ставшие источником трагического действия и неотвратимых последствий.

Это дьявольское влечение к самоотрицанию и стремление к его преодолению, связанное с отвращением к стихийному злему безумию, породили в нем подспудное желание осуществить экспериментирование над натурой человека с целью как-то решить вопрос о метафизическом смысле жизни, о ее последних движущих силах. На личном опыте Ивана Карамазова Достоевский показал, что преступление, связанное с неслышанным своеволием человека, приводит его к опустошению и духовному заболеванию.

Достоевский в новых исторических условиях продолжает этико-философские традиции Пушкина и по своему убеждает в том, что оскорбление всеобщего нравственного закона сопровождается возмездием.

<sup>1</sup> Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М. Сов. писатель, 1977. С. 457.

<sup>2</sup> Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1828-1830). М. Сов. писатель, 1967. С. 67.

<sup>3</sup> Булгаков С. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. С. 296.

<sup>4</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература. М. Христианская литература, 1996. С. 262.

<sup>5</sup> Там же. С. 256.

<sup>6</sup> Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия. М. Молодая гвардия, 1982. С. 77.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т., 1-17. Л.: Наука, 1972-1976. т. VI. С.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Курляндская Г. Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский. Тула: Приокское книжное изд-во, 1986. С. 137-172.

<sup>9</sup> Благой Д.Д. Душа в заветной лире. - М., 1977. С. 487-488.

<sup>10</sup> Булгаков С. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 299.

<sup>11</sup> Чижевский Д. Достоевский - психолог // Достоевский. Сбор статей. Под ред. А.Л. Бема. Т. II. 1933. С. 59.

## Пушкинский Фауст: от Гете к Достоевскому

Среди "вечных" образов мировой литературы Фауст - один из самых "молодых". Поэтому он на "вечного" как-то не тянет. Лучше было бы назвать его "сверхобразом" (Н.Я.Берковский). В "вечном" акцентируется к тому же нечто неизменное, стабильное (как у Достоевского: "вечная Сонечка"). В то время как Фауст может состязаться в изменчивости с самим Протеем. Один из его многочисленных ликов - русский Фауст, каковой, судя по всему, оказался способным к реконвертации в Фауста немецкого. В подтверждение можно сослаться на немецкого писателя Т.Манна. Он, создавая своего "Доктора Фаустуса", опирался не только на немецкую народную книгу о средневековом чернокожнике, но и на классическое воплощение русского Фауста - Ивана Карамазова, созданного русским писателем Достоевским. И это не первый случай, когда немцам напоминали об их родном Фаусте иностранные писатели. Вспомним: первую литературную обработку легенды о Фаусте сделал англичанин Кристофер Марло, а потом его трагедию разыгрывали на континенте, в том числе и в Германии английские комедианты, покинувшие туманный Альбион из-за жесткой конкуренции актерских трупп.

О русском Фаусте написано немало. Однако роль Пушкина в создании русского Фауста, на наш взгляд, прояснена недостаточно, и, как это обычно бывает, как раз потому, что представляется предельно ясной. В последней и, добавим, весьма содержательной работе по данной проблеме Г.К.Щенникова "Иван Карамазов - русский Фауст" сказано следующее: "...русский Фауст представлялся ...либо разновидностью "страдающего эгоиста" (такая трактовка идет от пушкинской "Сцены из "Фауста", 1826), либо "синтетической личностью русского народа" - так толковал это понятие Н.Мишеев... По Мишееву, русский Фауст вобрал в себя свойства и Ивана Карамазова, и Рогожина, и князя Мышкина - противоречивые, полярные черты русского человека"<sup>1</sup>.

Гораздо больше внимания пушкинскому Фаусту уделено в статье на идентичную тему Н.Д.Старосельской "Русский Фауст". Хотя это все та же трактовка Фауста на русской почве как "лишнего человека" или "страдающего эгоиста", роль Пушкина определена точнее: "Думается, - пишет автор статьи, - именно здесь и берет начало тип русского Фауста, претерпевший к концу столетия существенные изменения"<sup>2</sup>. Здесь есть и признание в Пушкине создателя русского Фауста, существенно отличного от Карамазова. Хотя сама логика рассуждений Н.Д.Старосельской и характер ее аргументации ставят под сомнение непреложность ею же самой постулированной дистанции между двумя русскими

Фаустами. Ведь один из "магистральных сюжетов" Достоевского - двойничество в фаустовском преломлении - был инициирован Пушкиным и, в частности, в "Сцене из "Фауста". Это произведение настолько оригинально, что некоторые исследователи пишут о его полной непричастности к "Фаусту" Гете. Достоевский так не считал. Он видел в пушкинском Фаусте уникальное свойство поэта русского "перевоплощаться вполне в чужую национальность" (Д, 26; 146). И все же новизна и оригинальность пушкинского Фауста бросается в глаза и впечатляет.

Чрезвычайно сильна и выразительна самая первая реплика "Сцены и "Фауста": "Мне скучно, бес". Это как тема, сформулированная для импровизатора, весь последующий текст - вариации на заданную тему. Лаконизм этой фразы резко оттеняет всю ее значимость. Сходство исходных ситуаций у Гете и Пушкина при всей их, казалось бы, бесспорности, обманчиво. Разочарование - очень сильное чувство, и не может возникнуть из безразличия, скуки. Поэтому Фауст решает покончить с собой. Но его пушкинскому тезке требуется нечто другое: он ищет "способ как-нибудь рассеяться", он просит об этом Мефистофеля. Когда не к чему стремиться, остается только "рассеяться" (т.е. исходя из внутренней формы слова, распылить, аннигилировать себя), чтобы хоть на время избавиться от мучительной пустоты. И это должна быть сильная встряска. У Пушкина таким средством является зрелище катастрофы и смерти. В "Сцене из "Фауста" оно остается за кадром. Зато в полной мере наслаждается своею властью над жизнью и смертью в "Египетских ночах" Клеопатра. Замечательно точно, глубоко и вдохновенно писал об этом шедевре Пушкина Достоевский. Там представлено "извращение природы человеческой, дошедшее до таких ужасных размеров и представленное с такой точки зрения поэтом (а точка зрения-то и главное), что производит вовсе не клубничное, а потрясающее впечатление". Клеопатра - "это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись все основания. Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в него обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. /.../ Клеопатра - предста-

вительница этого общества. Ей теперь скучно; но эта скука посещает ее часто. Что-нибудь чудовищное, ненормальное, злорадное еще могло бы разбудить ее душу". (Д. 19; 135 - 136). И все же: это портрет Клеопатры Достоевского, а не Пушкина. Сатанизм египетской царицы уравнивается поэзией дерзкой удали. В облике двух Клеопатр такая же разница как в изображении общества, в выше приведенном пассаже из Достоевского и у Пушкина в первом монологе Мефистофеля. Сравним:

Что делать, Фауст?

Таков вам положен предел,

Его ж никто не преступает.

Вся тварь разумная скучает:

Иной от лени, тот от дела;

Кто верит, кто утратил веру;

Тот насладится не успел,

Тот насладился через меру,

И всяк зевает да живет -

И всех вас гроб, зевая, ждет.

Зевай и ты. /П. 2, 1, 434/

Это скука какая-то благодушная, "общепримиряющая", в ней нет той сокрушительной, испепеляющей жажды разрушения, каковой одержима Клеопатра у Достоевского. Хотя и ясно, что это только иллюзия. А реальность такова: "Мне скучно, бес". Художественный мир Пушкина иной, чем мир Достоевского, но он уже чреват последним. Мир Пушкина - это, к примеру, третья глава "Египетских ночей", а конгениальный художественно-публицистический ее парафраз в "Ответе "Русскому вестнику" - это уже мир Достоевского.

В своих рассуждениях о пушкинской Клеопатре Достоевский вскрыл губительное и неизбежное следствие "скуки" (а, она, если не есть уже нигилизм, то его важнейшая предпосылка) - двойничество. В груди египетской царицы сосуществуют и отнюдь не на равных две души, абсолютно несовместимые друг с другом: "божественная душа" и "душа мрачно-фантастического, страшного гада" (Д. 19; 136). Это совсем не те две души гетевского Фауста, которые "не в ладах друг с другом", это души-антагонисты, несовместимость их и приводит к двойничеству). В "Фаусте" Гете феномена двойничества нет и быть не могло. Природа, мироздание представляли гармоническое целое, и этой гармонии он посвятил восторженные строки в первом монологе Фауста:

"Как в целом части все, послушною толпою  
Сливаясь здесь, творят, живут одна другою!  
Как силы вышние в сосудах золотых  
Разносят всюду жизнь божественной рукою  
И чудным взмахом крыл лазоревых своих  
Витают над землей и в высоте небесной -  
И стройно все звучит в гармонии чудесной!"  
(пер. Н.Холодковского)

Раздвоенный Фауст не мог бы вписаться в мировой космос. И хотя он был поражен бесовской червоточи-

ной (черто - точиной), волей своего создателя он был спасен. (Дисгармонический, раздвоенный мир - это был мир романтиков, и Гете оставался к нему неизменно холоден и враждебен).

Мир Пушкина сродни миру Гете. Но пушкинский Фауст - иной. На него легла тень двойничества. В этом, на наш взгляд, заключаются его оригинальность и эпихальность. На первый взгляд персонажи "Сцены" смотрятся по-гетевски традиционно: каждый сам по себе и занят спорами. Но недаром же писали о загадочности пушкинского произведения. За привычным сразу просматривается что-то совсем странное, новое. Во-первых, сразу же возникает наиважнейший мотив скуки, у Гете, естественно, отсутствующий, (он появляется только в переводе Б.Пастернака). Во-вторых, в дуэте "Фауст - Мефистофель" каждый из них, вместо того, чтобы вести свою партию, берется за чужую, начинает петь не своим голосом. Получается так, как если бы две колоды карт перемешали и получились опять же две колоды, но смешанные. Фауст и Мефистофель как бы заступают место друг друга. В пушкинской версии Фауст утрачивает свое главное качество, ставшее - особенно после книги "Закат Европы" О.Шпенглера синонимом его, Фауста, сущности - деятельное начало. В трагедии эта доминанта гетевского героя сформулирована и выявлена совершенно однозначно. Вспомним хотя бы сцену перевода Евангелия, когда он, отбросив варианты "Слово", "Сила" записывает: "В начале было Дело!" Но жадной дела прямо-таки снесаем пушкинский Мефистофель. Черт Гете культивирует два рода деятельности: одна совпадает с его сутью, она деструктивна и нигилистична, ее цель - доказать Богу и самому Фаусту его ничтожество. Другая производная от первой и относится к ней как средство к цели - выполнять волю и прихоти своего подопечного. У Пушкина наблюдается существенный сдвиг: носителем деструктивного, нигилистического начала является сам Фауст, а за Мефистофелем остается только орудийность, функция. Точнее сказать, у Пушкина запечатлен процесс перехода Мефистофеля в Фауста и наоборот, процесс взаимопроникновения, диффузия сознаний. Разочарование в жизни Фауста приводит к тому, что он начинает рассуждать как Мефистофель:

"... В глубоком знаньи жизни нет -  
Я проклял знаньи ложный свет,  
А слава... луч ее случайный  
Неуловим. Мирская честь  
Бессмысленна, как сон..."

(Все здесь перечисленное, кстати, можно рассматривать как цели, девизы и атрибуты деятельности). Однако Фауст пока еще далек от "апофеоза беспочвенности": "Он инстинктивно ищет точку опоры:

"..... Но есть  
Прямое благо: сочетание  
Двух душ..."

(П. II, 1, 435)

Мефистофель же безжалостно разрушает упования Фауста на любовь, напоминая о том, что эта любовь

изначально была его, бесовской затеей. Здесь Сатана выступает как будто в своем привычном амплуа ("Я отрицаю все - и в этом суть моя". Пер. Н.Холодковского). Но этот эпизод может быть прочитан иначе, не как диалог, а как монолог, а реплики Мефистофеля - это "внутренний голос" Фауста, голос его совести. Такая версия подсказывается самим текстом. Мефистофель - "психолог", как он сам себя называет, обращается к Фаусту почти с абсурдным и в тоже время очень характерным для данного контекста вопросом:

"... И знаешь ли, философ мой,  
Что думал ты в такое время,  
Когда не думает никто?  
Сказать ли?"

(Там же, с.436)

Вот она, диффузия сознаний в чистом виде! По реакции Фауста ясно, что его собеседник попал не в бровь, а в глаз:

"Сокройся, адское творенье!  
Беги от взора моего!"

(Там же, с.437)

В этом эпизоде Фауст и Мефистофель начинают смахивать на тех, кто, казалось бы, от них бесконечно далек - на титулярного советника Якова Петровича Голядкина и его сверхъестественно проницательного двойника, который знает о своем "оригинале" больше, чем тот сам. (В этом контексте говорящая фамилия Голядкина приобретает дополнительный семантический оттенок: он гол, обнажен до последних изгибов своей души перед востроглазым своим двойником). В черновых набросках к "Двойнику" Достоевский сделал запись, каковая убедительно подтверждает нашу гипотезу о диффузии сознаний. Вот это: "Младший рассказывает, что знает все тайны старшего, точно он олицетворяет совесть старшего" (Д. I, 434). Но о "Двойнике" речь впереди. А пока вернемся к "Сцене из "Фауста". Если у Достоевского раздвоение достигло такой стадии, что потребовало материализации другого "Я", то перед Пушкиным стояла другая художественная задача: слить два сознания в некое целое. Эта задача решалась поэтом не единым махом, а исподволь, в процессе, где "Сцена" занимает срединное положение. А в начале стоит "Разговор книгопродавца с поэтом" (1824). На первый взгляд финал этой драматической сцены кажется озадачивающе неожиданным. Поэт, который последовательно и красноречиво вел свою партию оппонента книгопродавца, вдруг "ломается", признает правоту, переходя при этом на язык "жирной прозы" (Гейне). Но при более внимательном прочтении текста данная развязка представляется неотвратимо логичной, потому что внутреннее движение "Разговора" определяется проникновением одного сознания (книгопродавца) в другое сознание (поэта). Техника его такова: книгопродавец как бы подхватывает логику и пафос слов поэта, и на этой волне контрабандой протаскивает в сознание поэта свои идеи. Иначе: книгопродавец начинает с того, что он "того же мнения", а потом гнет уже свое. Художественный про-

цесс разработки темы двойничества получает у Пушкина завершение в "Медном всаднике" (1833), где диффузия сознаний претворяется в двойничество. Это уже установленный факт. По поводу "Медного всадника" писал об этом М.Эпштейн. "Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что здесь нет разделения человеческой и дьявольской ипостасей, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гете. Петр - то и другое"<sup>3</sup>. Поэма Пушкина "Медный всадник" - это уже итог в разработке Пушкиным фаустовской темы. Сам процесс новаторского переосмысления ее запечатлен в "Сцене из "Фауста". В чем его суть, суть эпохальная? Приведем для начала одно глубокомысленное наблюдение П.М.Бицилли. Он пишет: "К средневековому человеку как нельзя более подходит формула Достоевского, гениально выразившая сущность средневековой мистерии, в известном смысле воскресшей в его романах: Бог с дьяволом борются, а поле битвы - сердца людей. Человеческое сердце - только сцена, "поприще"; трагедия разыгрывается, так сказать, в человеке; но сам он не принадлежит к числу ее персонажей". Следовательно, в средние века Бог и дьявол - субъекты, а человек - объект. Пробуждающуюся в Эпоху Ренессанса субъектность души П.М.Бицилли определяет как "отношение личности к "миру и к Богу"<sup>4</sup>. Обращает на себя внимание тот факт, что из изначальной триады (Бог - дьявол - человек) выпало одно звено - дьявол. Наверное потому, что теперь он объект. Объектность предполагает некоторую страдательность, он не столько активен сам, сколько вызывает активность на себя (искушает). Так, во всяком случае обстоит дело с рабом Божиим Фаустом, вступившим в поединок с сатаной. И он одерживает трудную победу не только потому, что такова была воля Гете, а потому, что имел перед собой конкретного противника, повадки которого ему были хорошо известны. Пушкин делает следующий шаг: он субъективизирует дьявола. Его Мефистофель - это внутренний враг Фауста, т.е. Фауст становится врагом Фауста, самого себя. "Все возвращается на круги своя", но в другом качестве: теперь душа не "поприще, а актер мистерии) отсюда многозначительная оговорка П.М.Бицилли, что она воскресла в романах Достоевского "в известном смысле". Она мечется, разрывается между антагонистическими силами, она раздваивается в конце концов, но продолжает отчаянную борьбу за свое утраченное единство.

Однако фаустовская тема, преломленная через двойничество - это тема Достоевского. И впервые она развернута не в "Преступлении и наказании", как полагают некоторые исследователи, а значительно раньше - в "Двойнике". Это произведение обладает строго избирательной интертекстуальностью, складывающейся не только из очевидных реминисценций из Гоголя (на что указано в комментариях), но и не менее очевидных цитат из Пушкина и Гете (причем, как и полагается при интертекстуальности, пародийно переосмысленных), и только из произведений с фаустовской тематикой. Имеются в виду у Пушкина "Медный всадник" и "Пиковая

дама", у Гете, естественно, - "Фауст". Начнем с того, что имя Пушкина прямо упоминается в тексте "Двойника". Далее, его подзаголовок "Петербургская поэма" явно зарифмован с подзаголовком "Медного всадника" "Петербургская повесть". Описание ночи в пятой главе "Двойника", когда Голядкин впервые встретился с Голядкиным-младшим, представляет собой парафраз петербургского пейзажа в начале части "Медного всадника". Сравним:

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом.

Сердито бился дождь в окно  
И ветер дул, печально воя.  
(П. 5, 138)

"Ночь была ужасная, ноябрьская, - мокрая, туманная, дождливая, снежливая..." Пушкин описывает наводнение, а в повести Достоевского сказано следующее: "Где-то далеко раздался пушечный выстрел. "Эка погодка, - подумал герой наш, - чу! Не будет ли наводнения? Видно, вода поднялась слишком сильно" (Д, 1, 138, 140). Нижеследующие слова из второй части пушкинской поэмы:

"Но бедный, бедный мой Евгений...  
Увы! его смятенный ум  
Не устоял. Мятежный шум  
Невы и ветров раздавался  
В его ушах. Ужасных дум  
Безмолвно полон, он скитался.  
Его терзал какой-то сон"  
(Там же, 145-146)

можно было бы взять эпиграфом к пятой главе "Двойника". Здесь же, в пятой главе, появляется пародийный мотив из гетевского "Фауста": "какая-то затерянная собачонка, вся мокрая и издрогшая, увязалась за господином Голядкиным и тоже бежала около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по временам робко и понятливо на него поглядывая". Пока складывается впечатление, что сцена "Голядкин с собачкой" не более чем сентиментальная цитата, скажем, из "Униженных и оскорбленных". Если бы только она не приобрела несколько неожиданный поворот. Читаем дальше: "Какая-то далекая, давно уж забытая идея, - воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него. "Эх, эта скверная собачонка!" - шептал господин Голядкин, сам не понимая себя" (Д, I, 138-142). Почему собачонка вдруг стала "скверной"? Объяснение дается достаточно туманное (не таково состояние героя, чтобы он мог ясно и логично мыслить), но уровень эрудиции господина Голядкина дает достаточно оснований предположить, что он знал о "Фаусте" Гете хотя бы понаслышке. Во всяком случае иначе никак не объяснить понятливость собачонки, предвещавшую дьявольскую понятливость, сметливость Голядкина-младшего.

И, наконец, о реминисценциях из "Пиковой

дамы". Описание внешности Голядкина, которое дается в самом начале повествования: "заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура" (Д, I, 109) прочитывается как пародийная отсылка к романтическому облику Германа, у которого "профиль Наполеона, а душа Мефистофеля" ("черновой" Голядкин, между прочим, мечтал сделаться Наполеоном). Проникновение Германа в дом старой графини пародируется Достоевским в эпизоде, когда его герой "втихомолочку", по черной лестнице", с комическими оправдательными апелляциями к иезуитам и французскому министру Виллелю пробирается в квартиру Олсуфия Ивановича Берендеева.

Из всего вышеуказанного следует, что Достоевский, приступая к разработке фаустовской темы (в "Двойнике") опирался в большей степени на Пушкина, чем на Гете (это не отменяет однако же непосредственной творческой рецепции Достоевским трагедии "Фауст"). Одна из специфических черт фаустовской темы у Достоевского - демифологизация, очеловечивание образа дьявола (не путать с фольклором, где он представлен карикатурно; комикование как форма преодоления религиозного страха), и в этом смысле Пушкин мог дать ему больше, чем Гете (диффузия сознаний). Более того в чем-то черт Достоевского представляет собой полную противоположность Мефистофелю Гете. О ней заявляет черт Ивана Карамазова (ранее то же самое высказал закладчик из "Кроткой"): "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 искренне желает добра". Черт, отрекшийся от зла - это нонсенс. Следовательно, речь может идти не о перерождении сути, а о радикальном изменении тактики: черт мимикрирует под добро, черт становится демагогом: он, вопреки своим добрым намерениям, "по долгу службы" вынужден остаться "при пакосях". Демагогия его дьявольски изощрена: не губи он тысячи душ, откуда возьмется и воссияет один праведный Иов? (Д, 15, 82). Другое следствие демифологизации дьявола - его подчеркнутая заурядность, будничность. Ивана Карамазова пошлая будничность черта даже коробит. Но в переводе это означает опасное ослабление религиозного и нравственного тонуса, ведущее к примирению со злом. Отсюда уже рукой подать до будничности ужаса, которая стала художественной реальностью в творчестве Ф.Кафки.

<sup>1</sup> Щенников Г.К. Иван Карамазов - русский Фауст Достоевский и мировая культура. Альманах №6. СПб. - С.5-6.

<sup>2</sup> Старосельская Н.Д. Русский Фауст Вопросы философии. №9. 1983. С.93.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Фауст на берегу моря Вопросы литературы. №6. 1981. С.97.

<sup>4</sup> Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб. 1996. С.165.

Л. И. Сараскина (Москва)

## Импровизация Достоевского на темы “Египетских ночей” Пушкина

Доклад посвящен «пушкинским аргументам» в полемике Достоевского с Катковым (1861 год), которую спустя четыре года, при начале работы над «Преступлением и наказанием», писатель назвал «журналистской потасовкой», а также роковым последствием «потасовки» для автора «Бесов», проигравшего в 1871-72 годах спор о включении в роман запрещенной Катковым главы «У Тихона».

1. “Потасовка” имела место в 1861 году, в благополучнейшее для Достоевского время, и касалась (если опустить подробности) такой “отвлеченной” для литературных журналов темы как сочинение Пушкина “Египетские ночи”. Poleмическим поводом к журнальной драке “Времени” и “Русского вестника” послужило публичное чтение на благотворительном вечере в Перми пушкинской импровизации, выполненное чтицей (ею была местная статская советница Е.А. Толмачева) столь темпераментно, что в газете “Век”, узнавшей о вечере из “С.-Петербургских ведомостей”, она была представлена как новоявленная Клеопатра. В числе других литераторов, пытавшихся защитить честь отважной чтицы, оказался Достоевский, за что был немедленно пристыжен “Русским вестником” и представлен “эманципатором с грязными руками”<sup>1</sup>, бульварным волокитой, мечущим бисер перед доступной женщиной. “Потасовка” началась как только в пространной статье “Ответ “Русскому вестнику”” (19: 119—139) Достоевский высказался и относительно полемических приемов, используемых оппонентами, и по сути самой полемики. Клевета, глумление, грубые насмешки как средство борьбы с любой идеей, утверждал критик “Времени”, слишком хорошо известны, а способ оплевания, осмеяния и даже заушения удобен и выгоден. “Тотчас же можно собрать толпу, которая, окружив преступника, будет высовывать ему язык, плясать перед ним на одной ножке, показывать ему шиши и кричать: Чу-у! эманципатор! эманципатор! смотрите, эманципатор идет! хочет понравиться дамскому полу; ишь, пачулей надушился, обольстител, ловлас, эманципатор!”. Вот к этому-то самому торному и удобному способу прибегнул относительно нас и «Русский вестник», провозгласив и нас эманципаторами, чтоб сразу одним ударом оглушить нас и представить нас всем благомыслящим людям в самом худшем и неблагоприятном виде”. Неужели “Русскому вестнику” кажется, спрашивал Достоевский, что читать романы Дюма и смотреть французские водевили, где так много “сального, цинически-обнаженного, грубо извращенного”,

менее опасно, чем читать или слушать со сцены пушкинскую импровизацию, — коль скоро журнал беспокоится о нравственном просвещении читателя? Неужели и Пушкина следует опасаться только потому, что “Египетские ночи”, по мнению “Русского вестника”, “только намек, мотив, фрагмент”? (“Надобно слишком много условий, чтобы, кроме прелести стихов и очарования образов, уловить в этой пиесе намеки ее *внутреннего смысла*, который раскрылся бы в ней для всех доступно, если б художник совершил свое произведение вполне, — утверждалось в катковском журнале. — ...Этот демонский культ, требующий драгоценнейших человеческих жертв, эта царица, поникшая головою над чашей, под обаянием охватившей ее силы, Клеопатра, призывающая подземных богов в свидетели своей клятвы, — всё это, *облеченное в плоть и кровь чарующих подробностей*, могло бы быть откровением далекого и мрачного мира, и тогда идея целого управляла бы и смягчала бы всё, что теперь выступает слишком рельефно...”)<sup>2</sup>.

Как ни убеждал Достоевский оппонента из “Русского вестника”, что на неразвитое, порочное сердце даже статуя Венеры произведет только сладострастное, “клубничное” впечатление и что нужно быть “высоко очищенным нравственно, чтобы смотреть на эту божественную красоту не смущаясь”, тот был непреклонен. “Разве Венера Медицейская или Венера Милосская, — писал Катков, — представляют собою те выражения страстности, которые звучат в словах Клеопатры? Разве эти олимпийские типы не представляют собою самых целомудренных образов, проникнутых тем чистым изяществом, которые составляют живую душу приличия? Не являются ли эти образы сами олицетворением этой тонкой стыдливости, этой чарующей тайны? Разве резец не только Фидия и Праксителя, но даже ваятелей эпох упадка, доходил когда-нибудь до *последних выражений страстности*?” “Уж не приравниваете ли вы “Египетские ночи” к сочинениям маркиза де Сада?” — иронизировал Достоевский: он во что бы то ни стало хотел доказать, что это *последнее выражение страстности*, которого так боялся оппонент, действительно может быть соблазнительно только для “знатоков и ходоков по клубничной части”, при котором же взгляде на чудовищное извращение природы человеческой производит “вовсе не клубничное, а потрясающее впечатление”.

2. “Потасовка” между двумя журналами, двумя редакторами, двумя литераторами неожиданно сосредоточилась на узком и весьма спорном участке литературы,

который был обозначен "Русским вестником" как целомудрие в изображении страсти и ее "последних" мгновений. По убеждению Каткова, статьи Достоевского в защиту "Египетских ночей" доказывали, что редактор "Времени" такого целомудрия лишен и готов следовать опасным путем пушкинского "фрагмента", нарушающего нормы приличий и естественной стыдливости. Достоевский, апеллируя к авторитету Пушкина, доказывал, что, пройдя через огонь вдохновения и художественную мысль поэта, любая страстная сцена, даже с выражениями "последних мгновений", суть искусство, образ преобразованной действительности; "это тайна искусства, и о ней знает всякий художник".

Но Катков — как не художник — знать об этом не мог. В прозрачном намеке Достоевского и содержалось, быть может, самое неприятное и раздражающее. И если спустя десять лет редактор "Русского вестника", печатающий роман Достоевского, действительно вспомнил старый спор и мстительно забраковал в сочинении бывшего оппонента "нецеломудренные фрагменты", то только потому, что тогда, в "потасовке", он ничего не смог противопоставить "пушкинским аргументам" о тайне искусства. Ведь Катков должен был хорошо запомнить, что интерпретация "Египетских ночей", в пылу полемики вырвавшаяся из-под пера Достоевского и затерявшаяся в давно почившем "Времени", сама по себе являлась "фрагментом" чисто художественного воображения, способным произвести "не клубничное, а потрясающее впечатление". Ибо Достоевский, реабилитируя пушкинскую импровизацию, так увлекся ее магической энергией, что, подхватив ее основной мотив, продолжил тему: опытный редактор, Катков вряд ли мог забыть вдохновенный монолог Достоевского о культуре Клеопатры. Тем более, что под пером писателя античная тема как-то странно и резко приблизилась к злобе дня. Достоевский писал об обществе, "под которым уже давно пошатнулись его основания": "Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Всё уходит в тело, всё бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения, самые ненормальные явления становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает".

3. Можно предположить, что для Каткова, публикующего "Бесы", спорная глава являлась продолжением старой дискуссии о демонской Клеопатре. Трудно, конечно, утверждать, что Катков десять лет спустя сра-

зу обнаружил поразительное сходство "фрагмента" 1861 года, рисующего мир Клеопатры, с тем специфически русским миром и больным русским обществом, который представил Достоевский в романе для "Русского вестника". Трудно утверждать также и то, что редактор московского журнала, печатающего новый роман Достоевского, увидел другое поразительное сближение — демонической царицы Клеопатры с демоническим героем, "попробовавшим большой разврат". Однако, читая исповедь этого героя, Катков мог вспомнить однажды им читанное и оспоренное: "Ей теперь скучно; но эта скука посещает ее часто. Что-нибудь чудовищное, ненормальное, злорадное еще могло бы разбудить ее душу. Ей нужно теперь сильное впечатление. Она уже извела все тайны любви и наслаждений, и перед ней маркиз де Сад, может быть, показался бы ребенком. Разврат ожесточает душу... Но это душа сильная, сломить ее еще можно не скоро; в ней много сильной и злобной иронии. И вот эта ирония зашевелилась в ней теперь". Если бы, вспомнив, Катков мысленно заменил "она" на "он", эффект был бы удивительный: герою-демоню оказывалась необыкновенно близка та бешеная страстность, которой была охвачена душа египетской царицы. "Царице захотелось удивить всех этих гостей своим вызовом; ей хотелось насладиться своим презрением к ним, когда она бросит им этот вызов в глаза и увидит их трепет и почувствует в себе стук этих дрогнувших страстью сердец. Но ее мысль уже овладела и ее душой вполне. Страсть уже пробежала ядовитой струей и по ее нервам. О, теперь и ей хотелось бы, чтобы приняли ее чудовищный вызов!"

В 1865, вспоминая "потасовку" 1861 и предлагая "Русскому вестнику" свою новую вещь, "Преступление и наказание", Достоевский писал Врангелю о своих опасениях: "Катков до того самолюбивый, тщеславный и мстительный человек, что я очень боюсь теперь, чтоб он, припомнив прошлое, не отказался высокомерно теперь от предлагаемой мною повести и не оставил меня с носом. Тем более, что я не мог, предлагая ему повесть, сделать это предложение иначе как в независимом тоне и безо всякого унижения" (28, кн. I: 140). Самолюбивый и, как действительно оказалось, мстительный Катков, цензурируя в конце 1871 — начале 1872 года историю героя, одаренного звериным сладострастием, должен был испытать обиду и негодование — ведь автор, целомудрию которого поверили что называется на слово, будто потешался над всей редакцией. Катков не мог не помнить основной мотив импровизации на тему "Египетских ночей" в исполнении Достоевского десятилетней давности: "Сколько неслыханного сладострастия и неизведанного еще ею наслаждения! сколько демонского счастья целовать свою жертву, любить ее всеми тайнами лобзаний, неги, бешеной страсти и в то же время сознавать каждую минуту, что эта жертва, что этот

минутный властитель ее заплатит ей жизнью за эту любовь и за гордую дерзость своего мгновенного господства над нею. Гиена уже лизнула крови..." Теперь Каткову открылось наконец, о каких грехах русского барича шла речь и какой сюрприз приберег к концу романа коварный автор, напечатан уже две трети сочинения в благонамереннейшем из журналов. Вышла наружу тайна нелепой интрижки Красавицы и Князя, тайна, отмеченная всего лишь намеком на эротическую сцену, да и то такую, где все происходит "за закрытыми дверями". В листках исповеди будто бы кающегося грешника звучало знакомое: "Гиена уже лизнула крови; ей грезится теплый пар ее, он будет ей грезиться и в последнем моменте наслаждения. Бешеная жестокость уже давно искасила эту божественную душу и уже часто низводила ее до звериного подобия. Даже и не до звериного; в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки. Всё это похоже на отвратительный сон. Но всё это упоительно, безмерно развратно и... страшно!.. И вот демонский восторг наполняет душу царицы, и она гордо бросает свой вызов". Чувства Каткова можно было понять: своими стараниями, собственноручно, принес он на страницы пуританского "Русского вестника" такой роман, такие мысли и такие переживания — то именно, за что в свое время автор, виновник "потасовки", был окрещен «квасным циником». И он же, автор, тогда будто в насмешку, ответил истинно пушкинским афоризмом: "Мы пуритане по крови; мы мало любим жизнь, и потому искусство кажется нам соблазном".

Можно было понять и Достоевского — и когда в 1865 году, при начале «Преступления и наказания», он опасался злопамятства Каткова, и когда в 1861 году, в пылу той памятной "потасовки", неосторожно напроочил: "Вот какие черные сомнения пришли мне на мысль, когда я старался вникнуть в статью «Русского вестника». Как понять странное его упорство? Чем объяснить, с одной стороны, его робкие умолчания, с другой — его дерзко-смелые уверения? С невольным ужасом спрашивал я себя: что же будет с нами, что мы,

несчастные, будем делать, если он, если сам «Русский вестник» станет учить нас так дурно в таких важных вопросах?.. Дурной пример дает «Русский вестник» русской литературе!"

Катков, стремившийся к стерильной безупречности публикуемых в "Русском вестнике" произведений и оценивая свое редакторское стремление как борьбу за чистоту и нравственность, трижды — в 1861, 1865 и 1872 годах — попытался навязать Достоевскому свое представление о критериях "целомудрия" художественного сочинения. В 1861 году это окончилось всего лишь "потасовкой". В 1865 "глухая борьба" обернулась острым конфликтом из-за принципиального спора — может ли "женщина, доведшая самопожертвование до жертвы своим телом" (то есть Соня Мармеладова) быть вдохновенной толковательницей учения Христа и наставницей героя-убийцы на пути его покаяния и возрождения. Катков вначале "позволил себе изменить" кое-что в "разговоре и поведении Сони", позднее же был весьма доволен, что "утрированную идеализацию" павшей женщины, которую задумал автор, редакция "Русского вестника" осуществить не разрешила<sup>3</sup>. В 1872, когда зависимость Достоевского от Каткова превратилась в "систему всегдашнего долга", была запрещена кульминационная глава грандиозного замысла, по сути дела сердцевина "Жития великого грешника".

Символично, что отстаивая свое понимание искусства, Достоевский апеллировал к двум главным ценностям, объединяя их в единый аргумент. "Нет, никогда поэзия не восходила до такой ужасной силы, до такой сосредоточенности в выражении пафоса" — это о Пушкине. "Вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш Божественный Искупитель... Вам понятно становится и слово: Искупитель". Это в связи с путями в искусстве, которые он — под влиянием Пушкина — к тому времени уже избрал.

<sup>1</sup> Русский вестник. 1861. № 3. С. 25.

<sup>2</sup> Русский вестник. 1861. № 3. С. 17—18.

<sup>3</sup> Русский вестник. 1889. № 2. С. 361.

И.Л. Альми (Владимир)

“Эхо” “Медного всадника” в творчестве  
Ф. М. Достоевского 40-ых — 60-ых гг.  
(от “Слабого сердца” к “Преступлению и наказанию”)

Мысль о “присутствии” “Медного всадника” в “петербургских” произведениях Достоевского имеет в нашем литературоведении статус аксиомы<sup>1</sup>. Она убедительна априори. Конкретные наблюдения, ее подтверждающие, либо достаточно скудны (чаще всего припоминаются “кучерские плети”, обрушивающиеся на плечи героев Пушкина и Достоевского), либо не обладают необходимой устойчивостью: падают под воздействием новых фактов, входящих в состав темы.

Так, еще четверть века назад Д.Д. Благой предлагал прочитать знаменитое “петербургское видение” Достоевского в контексте “Медного всадника”. “Город дымов”, открывшийся герою повести “Слабое сердце” — Аркадию, был истолкован ученым как вариация кульминационной сцены пушкинской поэмы — столкновения безумного Евгения с монументом Петра<sup>2</sup>. Д.Д. Благой обосновывал свою мысль путем выявления стилистических параллелей, а также через сопоставление указанного фрагмента с аналогичным в “Подростке”, где монумент прямо назван (“А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе этот гнилой, сканзальный город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”) (13, 113)

До последних лет эта концепция не встречала возражений. Но в недавно вышедшей работе А.В. Архиповой убедительно доказывается, что “видение на Неве” имеет другой литературный источник. Это — Мицкевич, “Отрывок” III части поэмы “Дядя”, где нарисован образ очень близкий: Петербург как “город дымов”, “город-призрак, обманчивый мираж”. Указывая на текст Мицкевича, исследователь не считает его единственным прообразом “петербургского видения”, справедливо полагая, что у Достоевского в нем “слились многочисленные литературные, фольклорные и философские ассоциации”<sup>3</sup>. Вполне соглашаясь с А.В. Архиповой, думаю, однако, что пушкинской поэме здесь принадлежит роль особая.

“Эхо” “Медного всадника” в произведениях Достоевского не бывает непосредственно-прямым (как, например, реминисценции “Скупого рыцаря”); оно проходит через пространства литературных “посредников”. В данном случае это не только Мицкевич, близкий молодому Достоевскому своим

романтическим иррационализмом, но и Белинский — толкователь символического смысла пушкинской поэмы. Смысл этот выводился им из “беспрестанного столкновения несчастного с гигантом на бронзовом коне”<sup>4</sup>. Причем с Евгением связывалось представление о частной сфере человеческого бытия, а с Петром-монументом — об общей, государственной.

Наличие этой коллизии — в ее завуалированном либо подчеркнуто-обостренном выражении — являет, на мой взгляд, первый признак присутствия отсветов “Медного всадника” в художественной “постройке” Достоевского. Завуалированное выражение дают произведения, включающие в себя “петербургское видение”; обостренно-прямое (хотя, как это ни парадоксально, и более отдаленное от Пушкина) — глава “Бунт” в романе “Братья Карамазовы” (“здание судьбы человеческой” и “слезинка ребенка”). “Братьев Карамазовых” в этой работе я касаться не буду. Речь пойдет о некоторых “петербургских” произведениях Достоевского первой половины его творческого пути — повести “Слабое сердце”, фельетона “Петербургские сновидения в стихах и прозе”, романа “Преступление и наказание”.

В первых двух скрытый пушкинский подтекст несет в себе не только “видение на Неве”, но и загадочная его связь с тем пластом содержания, который можно было бы условно назвать “идиллическим”.

Понятие “идиллического хронотопа” в применении к “Медному всаднику” было введено работами двух последних десятилетий<sup>5</sup>, оно требует некоторого пояснения.

Пушкинский Евгений в своем ежедневном мелкочинном быту — совсем не идиллический. К тому же автор наделяет его практическим умом, гарантирующим трезвость самооценки. Но важнее прагматики для героя — “жизнь сердца”; с ней связаны его мечты и конкретные планы. В них Евгений видит себя создателем жизненной идиллии. В этом отношении он резко противопоставлен “современному человеку” — Германну<sup>6</sup>. Слова, относящиеся к Евгению: “И размечтался, как поэт”, заставляют вспомнить сказанное о другом поэте:

Ах, он любил, как в наши лета  
Уже не любят; как одна  
Безумная душа поэта  
Еще любить осуждена<sup>7</sup>.

Идиллическая (и одновременно — поэтическая) сосредоточенность на “единственной” лишает пушкинского героя возможности после катастрофы вернуться к прежнему существованию.

В повести “Слабое сердце” идиллический колорит вполне очевиден. Он даже чрезмерен, акцентирован прямым обращением Достоевского к традициям сентиментализма<sup>8</sup>. Гоголевская “подсветка” персонажа не противостоит идиллическости; тем более, что в сюжете будто использованы те рекомендации, которые дает сочинителю “Шинели” Макар Деушкин: в повествование введен “добрый начальник”. Но именно эта гиперболизация идиллического делает гибель героя почти загадочной. Ссылка на “слабое сердце” явно недостаточна. Как ответ на вопрос о причинах безумия Васи и возникает “видение на Неве”. Смысл этого ответа, однако, в повести утаивается. Отсюда — совпадающая с авторским намерением или создающаяся помимо него — неясность художественного смысла всей вещи, ощущение зашифрованности, плодящее противоречивые литературоведческие трактовки<sup>9</sup>.

Атмосфера загадочности еще более сгущена в произведении, куда Достоевский почти дословно перенес рассказ о “видении на Неве”, — в фельетоне “Петербургские сновидения в стихах и прозе”. Здесь образ “города дымов” прямо подается как “тайна”, одна из специфически “петербургских тайн”; само же “видение” осознается как начало духовного бытия художника. Идиллическая сфера в фельетоне естественно уходит на второй план, но не исчезает вовсе. Рассказчик, “мистик и фантазер”, признается, что собственную “Амалию” заметил слишком поздно. Непосредственная связь между историей несвершившейся любви и “видением” рассеивается; но оба эти момента продолжают сосуществовать в едином художественном тексте; даже помещаются они там почти рядом.

То же разомкнутое (и скрыто-связанное) бытие сохраняют они в “Преступлении и наказании” — произведении, где соотносительность с пушкинской поэмой безмерно усложняется.

Первый пласт этой общности лежит на прежних путях; автором он представлен как прошлое героя. Это несвершившаяся женитьба Раскольникова на “больной девочке”, дочери хозяйки (“весенний бред”, по определению самого героя), и его же “видение на Неве”. Раскольников, в отличие от Аркадия, видит не “город дымов”, а реальную панораму одного из красивейших мест Петербурга, но точка обзора во всех трех случаях — одна<sup>10</sup>. Герой “дивится” “своему угрюмому и загадочному впечатлению”: он чувствует собственную чуждость открывающемуся великолепию, чуждость, если так можно выразиться, удвоенную<sup>11</sup>. Первый ее пласт относится к его прошедшему; второй — к настоящей минуте. В прошлом — это ощущение безжизненности

города, созданного Петром. В настоящем — обрыв всех связей, безусловный конец прежней жизни (“<...> он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту” (6, 90).

В “Преступлении и наказании”, таким образом, как бы завершается тот цикл ассоциаций, который возник у Достоевского в связи с “Медным всадником” еще в 40-ые годы.

Есть, однако, мотивы, объединяющие Раскольникова с героем пушкинской поэмы, так сказать, в настоящем времени. Это, прежде всего, чрезвычайно важная для обоих писателей специфика общественного положения персонажей. И Евгений, и Родион — родовые аристократы, оказывающиеся на городском “дне”. Смена социального статуса обозначена у Пушкина и Достоевского общей деталью.

Во время наводнения Евгений не заметил,  
Как ветер, буйно завывая,  
С него и шляпу вдруг сорвал.

На последнем этапе действия о герое сказано: “Картуз изношенный сымал...”

Раскольников, идущий на “пробу”, выведен из задумчивости репликой пьяного, заметившего его шляпу. Автор детально описывает этот головной убор — чрезвычайно ветхий, но отмеченный печатью бывшего аристократизма (шляпа “высокая, круглая, циммермановская” — по сути цилиндр). Уже после преступления Разумихин приносит больному приятелю новую одежду. А вместе с ней — фуражку. Покупка подробно обосновывается (“Головной убор, это, брат, первейшая вещь в costume, своего рода рекомендация <...>”). При этом старую шляпу Раскольникова Разумихин “неизвестно почему назвал пальмерстоном” (6, 101). В примечаниях поясняется: Пальмерстон — английский премьер-министр времен Крымской войны. “Называя шуточно его именем шляпу Раскольникова, Разумихин намекает на ее ветхость и устарелость” (7, 373). Того же мнения автор книги, посвященной costume в русской литературе. В ней отмечается: “...никаких сведений о реально существующей под названием “пальмерстон” шляпе обнаружить в модной периодике XIX в. не удалось”<sup>12</sup>.

Решусь предположить: Разумихин дает шляпе “имя” по модели словоупотребления пушкинской эпохи. “Пальмерстон” — ироническое соответствие “Боливару”, упомянутому в 1-ой главе романа в стихах.

Если это предположение верно, весь “сюжет шляпы” в романе Достоевского оказывается ориентированным на пушкинские тексты. Хотя, разумеется, определяющим остается здесь знаковое поведение, присущее самой действительности.

В “Преступлении и наказании” есть и другого рода близость к Пушкину — чисто художественная. Это близкий характер “движения” идеи в произведении —

ее своеобразный "перевертыш".

Раскольников, как известно, мотивирует свое дело двойным образом. Полярные побуждения — "убить для других" и "убить для себя" и лежащие в их основе теории ("арифметическая" и "наполеоновская") хронологически существуют параллельно, но в романном тексте выявляются последовательно<sup>1</sup>. Пространство первых — первая часть романа (время до преступления); вторые "присутствуют" здесь только намеками. *Формулируется* "наполеоновская теория" лишь в центре произведения — в первом разговоре с Порфирием (начало III-ей части), но с этой минуты господствует над действием почти безраздельно. Герой, таким образом, первоначально повернут к читателю привлекательной своей стороной; вторая, оборотная, обнаруживается на новой стадии действия.

Родственный тип движения идеи содержат многие произведения Пушкина. Алеко, Барон, Сальери, Вальсингам первоначально проявляют наиболее привлекательные стороны своей натуры (либо своих "теорий"). "Изнанка" выходит на первый план тогда, когда действие устремляется к финалу. Смена эта не являет собой результат притворства или самообмана. Налицо — авторская установка либо имманентное проявление художественной идеи. Свидетельство тому — движение авторской мысли в поэме "Медный всадник".

"Вступление" к поэме акцентирует позитив. Перед нами — великий человек и город, ставший плотью его замысла. История Евгения проявляет негатив. Проявляет так, что от ответственности не освобождается сам "строитель чудотворный", хотя уже столетие его нет в живых. Гигант, преследующий "безумца бедного", — оборотная сторона того момента, когда "На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн".

Этот неотвратимо совершающийся "перевертыш" (в "Преступлении и наказании"; по выражению М.М. Бахтина, "все готово перейти в свою противоположность"<sup>14</sup>) принадлежит к тем глубинным проявлениям художественной манеры, в которой трудно видеть результат "заимствования". Скорее — перед нами некое "сродство". А возможно, и объективно оптимальный путь выявления философской идеи в художественном познании. Пушкин в русской литературе нашел его первым; Достоевский — с оглядкой на своего гениального предшественника.

<sup>1</sup> Так в примечаниях к "Преступлению и наказанию" в тридцатитомнике (автор Г.М. Фридендер) — работе в целом

глубоко содержательной — влияние пушкинской поэмы на роман просто подверстывается к воздействию на него "Пиковой дамы". "Не менее тесно, — сказано здесь, — связан "бунт" Раскольникова с бунтом Евгения из "Медного всадника" (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1973. Т. 7. С. 343). В дальнейшем произведении Достоевского и примечания к ним цитируются по этому изданию; том и стр. указываются в тексте.

<sup>2</sup> Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 364 — 367.

<sup>3</sup> Архипова А.В. Достоевский и Адам Мицкевич. // Достоевский. Материалы и исследования. СПб, 1994. Т. 11. С. 20).

<sup>4</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 545.

<sup>5</sup> См. Хаев Е.С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820 — 30-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1984; Архангельский А.И. Стихотворная повесть А.С. Пушкина "Медный всадник". М., 1990. С. 27 — 43.

<sup>6</sup> Детальное сопоставление этих двух героев см. в работе Н.Н. Петруниной "Две "Петербургских повести" А.С. Пушкина". // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 6. С. 40.

<sup>8</sup> О традициях сентиментализма в повести "слабое сердце" см.: Щенников Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характера в творчестве раннего Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 92; Жилакова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 179 — 187.

<sup>9</sup> Целая вереница самых невероятных "разгадок" смысла повести (гомосексуализм, импотенция, бунт против Отца, уничтожение копиистом оригинала) предлагается в недавней работе Ренаты Лахманн "О "Слабом сердце" Ф.М. Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте?" // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб, 1993.

<sup>10</sup> Об этом см.: Бем А.С. Чужая беда в творчестве Достоевского // О Dostojewským. Sbornik stati a materialu. Praha, 1972. S/ 232.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см. в моей статье "О романтическом "пласте" в "Преступлении и наказании" // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 66 — 69.

<sup>12</sup> Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. М., 1989. С. 164.

<sup>13</sup> Подробнее об этом см. в моей статье "О сюжетно-композиционном строе романа Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание" // Проблемы творческого метода и художественной структуры произведений русской и зарубежной литературы. Владимир, 1990. С. 63 — 65.

<sup>14</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 225.

---

А. П. Ауэр (Коломна)

## Пушкинские гротески в поэтике Ф. М. Достоевского

Влияние художественных традиций Пушкина на формирование поэтики Ф.М.Достоевского уже рассмотрено исследователями всесторонне и с оптимистической целеустремленностью. Такое влияние с давних пор утверждается на правах литературоведческой аксиомы.

Однако не следует забывать тоже и давний тезис В.Ф.Переверзева о том, что некоторые "черты" поэтики Достоевского ( прежде всего "несимметричность и непропорциональность частей" ) " совершенно чужды всей группе художников, ведущей родословную от Пушкина"<sup>1</sup>. И действительно: поэтика "гармонии" Пушкина и поэтика "дисгармонии" Достоевского имеют не слишком много точек соприкосновения. Но вот в сфере гротескной образности таких "точек" значительно больше, ибо поэтика пушкинских гротесков, где "гармонию" решительно потеснила "дисгармония", оказалась наиболее близкой Достоевскому.

Конечно, гротески трудно отнести к художественной доминанте поэтики Пушкина. Но это отнюдь не умаляет их функциональной значимости. На всех этапах развития пушкинской поэтики самые разные гротески

(романтический, психологический, трагический и сатирический) становились весьма существенной формообразующей субстанцией.

Безусловно, далеко не все пушкинские гротески "адаптировались" в поэтике Достоевского. Это относится лишь к психологическим гротескам, в которых Пушкин обнажал мучительные противоречия "внутреннего" бытия. Гротескные композиции Пушкина отчетливо показали, что это бытие - бесконечное порождение абсолютных противоположностей. Именно эти пушкинские гротески в самой большой степени совпадают с художественной антропологией Достоевского. Отсюда структурная близость их гротесков, что становится очевидным при сравнительном анализе текстов Пушкина ("Выстрел", "Пиковая дама", "Каменный гость", "Пир во время чумы", "Египетские ночи") и текстов Достоевского ("Записки из подполья", "Игрок", "Преступление и наказание", "Бесы", "Братья Карамазовы").

<sup>1</sup> Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского // Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. М., 1989. С. 459.

## О сестрах Сусловых: крымские разыскания

В Центральном государственном архиве Крыма фонд 536 - с личными документами Александра Ефимовича Голубева (1836-1926), известного профессора гистологии, и его жены Надежды Прокофьевны Сусловой-Голубевой (1843-1918), профессора медицины, первой русской женщины-врача, - привлекает краеведов в связи с историей дореволюционной Алушты, в частности, ее предместья "Профессорский уголок" (ныне "Рабочий уголок"). В 1870-е годы А.Е.Голубев купил здесь землю у горы Кафель, позднее построил дом неподалеку от дачи профессора минералогии Н.А.Головкинского. Виноградные плантации обеспечивали стабильный доход. Имение Голубевых "Кафель-Приморский" (Лазурное), по счастью, сохранилось<sup>1</sup>: двухэтажный строгий, продуманной архитектуры каменный дом на склоне холма, два добротных винных погреба, старый сад с единственным деревом секвой в центре (было много, остались пни) и несколькими кедрами, а под ними - огородики местных жителей, какие-то фанерные сооружения, пересохший бассейн, нерегулярные тропы среди зарослей бывшего парка. Дом заселен, но давно не отремонтирован; в тесноте и неудобстве здесь проживает десять семейств. При осмотре здания снаружи легко угадывается его первоначальный вид, да и внутри радикально изменить планировку не удалось даже жильцам. Второй этаж (бывший, видимо, гостевым) содержит несколько изолированных комнат по обе стороны длинного коридора. На первом этаже жили супруги Голубевы: смежные комнаты с южной стороны (в одной из них - прекрасная облицованная печь), крытая терраса с видом на море, мощные ветви старой глицинии навсегда срослись с коваными украшениями на столбиках, поддерживающих легкую крышу террасы.

В этом доме жила и умерла 20 апр. 1918 г. от паралича сердца Н.П.Сулова<sup>2</sup> (в первом замужестве Эрисман), с которой был хорошо знаком Достоевский, имя которой знали многие в России. На восемь лет пережил свою жену А.Е.Голубев и умирал, по свидетельству Е.В.Петухова (в то время профессора Крымского пед. ин-та), "в полном одиночестве и слепоте" (глаукома)<sup>3</sup>. В этом доме, конечно, бывала у своей сестры А.П.Сулова, чья судьба интересна не только отношениями с Ф.М.Достоевским, В.В.Розановым, знакомством с выдающимися людьми (Герценом, гр. Салиас-де-Турнемир, Вилинской-Маркович), целым рядом политических и общественных деятелей 1860-70-х годов. Аполлинария Прокофьевна - и в литературном творчестве, и в жизни - являла собой "опыт" женской эмансипации, а впоследствии стала символом женской

эмансипации (когда имеется в виду вполне определенная сторона этого процесса). Поиск собственного назначения соединился с драматическими "срывами" в личной судьбе. Но передающиеся об А.Суловой сведения, пристрастные и ненадежные, создали устойчивый образ женщины-мучительницы, "суровой и непримиримой"<sup>4</sup>, "злой" и "инфернальной"<sup>5</sup>, "лукавой и развратной", "похотливой" и "жесткой", склонной к терроризму в молодости и в старости примкнувшей к черносотенцам<sup>6</sup>. Найдите-ка литературный персонаж, соединивший в себе подобные характеристики!

Такое впечатление, что публикации об А.Суловой (исключая статью А.С.Долинни<sup>7</sup>), создавались в рамках заданной программы. Некоторые установки для этого получены уже в письме Ф.М.Достоевского от 19 апр. 1865 г. к сестре своей бывшей возлюбленной - Н.П.Суловой, письме настораживающе, не по-мужски пространном, если учесть, что речь идет об интимных переживаниях: "Она колет меня до сих пор тем, что я недостойн был любви ее, жалуется и упрекает меня беспрерывно, сама же встречает меня в 63-м году в Париже фразой: "Ты немножко опоздал приехать", т.е., что она полюбила другого, тогда как две недели тому назад еще горячо писала, что любит меня...

Я многое (!) мог бы написать про Рим, про наше житье с ней в Турине, в Неаполе, да зачем?..

Я люблю ее еще до сих пор, очень люблю, но я уже не хотел бы любить ее. Она не стоит такой любви...

Ведь она знает, что я люблю ее до сих пор. Зачем же она меня мучает? Не люби, но и не мучай" и т.д. (28, кн.2, с.121).

Не похоже, что Достоевский в этом письме заболел о реноме своей подруги. Но знал бы он еще, как однажды письмо будет истолковано: "Этот вопль Достоевского не остался без отклика. Вмешательство Надежды, очевидно, повлияло на ее строптивую сестру, и между Аполлинарией и Достоевским произошло нечто вроде примирения"<sup>8</sup>.

Еще более "жесткая" установка на восприятие А.Суловой содержалась в письмах В.В.Розанова. Впрочем, женитьба Розанова на Суловой интерпретирована соответственно безудержной "откровенности" его высказываний о бывшей жене: "Брак с бывшей возлюбленной учителя (Достоевского - Л.О.) получал для него (Розанова - Л.О.) характер некоего физического таинства. Самая мысль о том, что он будет спать с той самой женщиной, с которой когда-то спал Достоевский, приводила его в мистически-чувственный восторг"<sup>9</sup>.

Есть и иные личные воспоминания, сообщенные, например, М.Слонимом со слов Э.Гиппиус, но они слишком смахивают на инсинуации, содержат противоречия, примеченные даже автором книги, но, разумеется, не взятые в расчет.

Е.В.Петухов, отбирая для публикации из личных архивов Сусловой-Голубевой письмо Достоевского от 19 апр. 1865 г. (цитировалось выше), а также письмо В.В.Розанова с просьбой прислать адрес Аполлиарии<sup>10</sup> (слегка отредактированное), оставил без внимания другие, хранящиеся в фонде документы. Они не имеют прямого отношения к Достоевскому, но дают возможность получить о сестрах Сусловых непредвзятую информацию. Среди них два письма Прокофия Суслова из Нижнего Новгорода к дочери Надежде (6/18 июня 1873 г. и 21 авг. 1874 г.), письмо самой Аполлиарии из Нижнего Новгорода к сестре (8 июня 1873 г.), наконец, письмо на французском языке от 15 авг. 1913 г. от некой Каролины Германи с подробностями о тяжелой старости Аполлиарии Прокофьевны<sup>11</sup>.

Приведем некоторые фрагменты.

Прежде всего, письма отца, Прокофия Суслова, написанные грамотно, хорошим почерком, полные нежности к дочерям, выдают в нем человека глубокой природы и природной одаренности. "Н.Новгород. 6/18 июня 1873. Дорогие наши друзья, Федор<sup>12</sup> и Надежда! Говорить ли, как мы рады были вашему милому письму из Мюнхена от 10 июня. В момент получения этой корреспонденции воскресло в нашем воображении, в нашей памяти все прошедшее, дорогое нашему родительскому сердцу, мысленно мы видим вас обеих среди своего старческого кружка, нам живо представляется то время, когда в эти же самые месяцы прежде вы были с нами вместе, распивали чай под деревцем, дышали одним нашим летним воздухом. А теперь, увы! Нам не суждено наслаждаться этим удовольствием" (ед. хр. 62, л. 15).

Родителей серьезно беспокоит тяжелая болезнь сына Василия, уехавшего лечиться за границу. Но в то лето старшая дочь живет с ними: "Аполлиария теперь у нас и проживет с нами все лето" (там же).

В это время (8 июня 1873 г.) Аполлиария Прокофьевна втайне от родителей тоже пишет сестре. Размашистый почерк, косые строчки: "Милая сестра! Скажи лишь, что ты думаешь или знаешь о здоровье Василья, т.е. какой конец. Я думаю, очень плохой, только не знаю, скоро ли. Он, кажется, упал духом... Отцы очень огорчены. Мне жаль его, а больше их". "О себе сказать нечего, - продолжает Аполлиария, - кроме того, что я думаю жить и умереть в Нижнем; хотела бы зимой прослушать лекции в Москве, которые меня очень интересуют, но едва ли это удастся. В Нижнем я знакома только с Ошаниною" (там же, л.8).

Тем же летом Василий умер. Через год (21 авг. 1874 г.) Прокофий Суслов написал Надежде выстра-

данные строки о своей родительской тоске по незабвенному сыну. Сколько широты в этом человеке: "Для нас очень утешительно, что вы оба здоровы и весело проводите время. Отдыхайте, отдыхайте, друзья, для новых подвигов на пользу страждущих. Счастлив тот, кто может помочь своему ближнему. Жизнь людей как будто нарочно устроена так, что один другому нужен и что без помощи взаимно одним другому делаемой невозможно существование человеческого общества". Из этого же письма узнаем, что старшая дочь в Новгороде. "Аполлиария также целует вас обоих; она все хандрит по-прежнему, никуда почти не ходит, а сидит постоянно с нами" (ед. хр. 62, л.10-11).

Это - "инфернальная" Аполлиария? Выбирая одинокую жизнь в провинции, около "отцов", глушила в себе последние вспышки ожидания. Просто и ясно назвал А.С.Долинин трагедию Аполлиарии Сусловой, кажется, достаточно распространенную: не одолела "неодолимых противоречий между идеалом и действительностью"<sup>13</sup>. Этим объясняется ее брак с Розановым, тем более - разрыв с ним. Страдающая, одинокая, гордая. Такой же осталась в глубокой старости.

Каролина Германи в письме к Н.П.Сусловой (фр. яз., 15 окт.1913, город не назван): "Я живу у Вашей сестры и вижу, что она находится в затруднении, имеет долги, например, она должна за жилье почти за два месяца... Я сама одолжила ей денег... Я кормлю ее ужином... На свете у Вас есть только единственная сестра, старая, приносящая огорчения, но что делать!

...Она будет очень рассержена, если узнает, что я писала Вам и рассказала о ее положении; это правда, однако она скрывает ее от Вас" (ед. хр. 62, л. 6-7).

Интерес представляют и письма А.Е.Голубева к будущей жене Н.П.Сусловой (1870-е), по которым образ последней существенно корректируется: она не воплощение "сил, односторонне направленных" (16, с.64), она не "закупоривает себя в исключительность" (28, кн.2,с.132), нет, она полна сомнений, разочарований и далеко не так решительна, как это ожидается от женщины, защитившей в двадцать четыре года диссертацию на степень доктора медицины. В ее рукописной повеститрактате "Мечты и действительность, или Мертвая жизнь", хранящейся в архиве, достаточно определенно высказана идея о назначении женщины. Главная героиня повести Вера (ср.: Надежда) - врач, мечтала о помощи страждущим, но "лечить" приходится богатых и капризных. Революционные пути преобразования общества она категорически отвергает. В любви ищет безупречную преданность и чистоту. Потому так горько и тяжело переживается ею обыденная действительность. Остается одно: уехать с любимым человеком (доцентом Степановым) "на юг, в глушь, на морской берег", жить в уединении на благо ближним. Последние строки в повести: "Сестры мои и братья! Остановитесь! Оставьте

заботы о переустройстве мировой жизни и о судьбе всего человечества! Такая задача не достижима, высока и Вам недоступна! Но отдайте все Ваше внимание, все Ваше знание и все сердце - на пользу друг другу - людям, с которыми встречаетесь и среди которых бесплодно проходит Ваша доброжелательная, но без добрых дел холодная и мертвая жизнь... В братском единении с окружающими людьми и только в этом - заключается вся отрада, все счастье и весь смысл жизни" (ед.хр.87, с.151).

Это почти цитата из отцовского письма.

На Юге, "в глуши, на морском берегу", у горы Костель, и поселилась Надежда Сулова с мужем. На вершине холма близ своего имения она и похоронена; издали видны кипарисы, окружающие могилу<sup>14</sup>. Никто не знает, где похоронен Александр Ефимович. Кто знает, где могила Аполлинария?

Она также жила в Крыму. Возможно, материалы 536 фонда ответили бы на многие вопросы. Но большая часть их, по утверждению Е.В.Петухова, была расхищена в последние годы жизни А.Е.Голубева<sup>15</sup>. Какие-то документы уничтожались из предосторожности самой Н.П.Суловой. Так, из письма А.Е.Голубева (Пб., 4 сент. 1873) узнаем, что, находясь в Цюрихе, Надежда Прокофьевна, предчувствуя обыск, поручала ему вскрыть в ее петербургской квартире шкаф, "перерыть содержимое шкафа и взять то, что он найдет нужным", а также извлечь ее диплом (ед.хр.18, л.29). Осторожность требовала от них даже переписки через третье лицо. Это естественно: Надежда, Аполлинария и Василий Суловы были под полицейским надзором<sup>16</sup>.

Тематический анализ имеющихся в фонде документов убеждает, что сохранялись они очень избира-

тельно: письма Ф.Ф.Эрисмана (нем.яз.), А.Е.Голубева, некоторых добрых знакомых, официальные бумаги, семейная переписка Суловых представлена единичными письмами (о болезни и смерти Василия). В этих условиях исследователю тем более необходимо считаться со всяким, даже косвенным, свидетельством, "работающим" на восстановление объективной картины происшедшего.

<sup>1</sup> В отличие от дома Головкинского, беззащитно виднеющегося неподалеку, без крыши и окон; у входа - гималайский кедр, посаженный когда-то хозяином. Н.А.Головкинский (1834-1897) - автор ряда работ по геологии Крыма; памятник ему (1900) возвышается у дороги из Лазурного в Алушту.

<sup>2</sup> Центральный государственный архив Крыма (ЦГАК). Ф.536, оп.1, ед. хр. 62, л.1. Далее ссылаемся на этот фонд с указанием номера дела и листа в скобках.

<sup>3</sup> Петухов Е.В. Из сердечной жизни Достоевского (Ап. Прок. Сулова-Розанова) // Изв. Крым. пед. ин-та. Симферополь, 1928. Т.2, отд.2. С.11.

<sup>4</sup> Там же. С.15.

<sup>5</sup> Гроссман Л. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 151, 155.

<sup>6</sup> Слоним М.А. Три любви Достоевского. М., 1991. С. 183-186.

<sup>7</sup> Долинин А.С. Достоевский и Сулова // Достоевский. Статьи и материалы. Л., 1925. С. 153-283.

<sup>8</sup> Слоним М.А. Указ. соч. С.170.

<sup>9</sup> Там же. С.182-183.

<sup>10</sup> Петухов Е.В. Указ. соч.

<sup>11</sup> В настоящее время готовятся к публикации.

<sup>12</sup> Эрисман Ф.Ф., первый муж Суловой Н.П.

<sup>13</sup> Долинин А.С. Указ. соч. С.205.

<sup>14</sup> Уже несколько лет лежит в запасниках Алуштинского музея памятник Н.П.Суловой, изготовленный из белого мрамора местным художником. Установить его не удастся. Тщетны попытки краеведов сделать музей в доме Голубевых.

<sup>15</sup> Петухов Е.В. Указ. соч. С.11.

<sup>16</sup> Литературное наследство. Т.71. М., 1963. С.451, 459.

## Психология аллюзий “Пиковой дамы” и “Выстрела”

### в современном прочтении творчества Достоевского

Психологический анализ закономерности аллюзий в произведениях Достоевского - один из перспективных путей к пониманию секрета современного звучания их в общественном сознании. Особенно важны для этого понимания аллюзии Пушкина, являвшегося для великого романиста в течение его творческой жизни опорой для гармонизации трагически складывающейся судьбы, отраженной в его наполненных трагизмом произведениях. Обращаясь в докладе к аллюзиям пушкинской прозы для раскрытия тайн эстетического эффекта взаимодействия поэтики наших классиков, мы оттолкнулись от подхода И. Л. Альми к анализу “отсветов образов-намеков” Пушкина в “гениальном пятикнижии” Достоевского. Пушкинская поэтическая полнота, емкость образов, специфическая слитность картин, по мнению ее, присущие подходу Достоевского “к каждому пушкинскому образу, убеждая его в их безграничной содержательности”<sup>1</sup> могут быть отнесены не только к поэзии, но и к прозе поэта. Достоевскому важно, что Пушкин первый сознательно заговорил с читающей частью народа «... русским языком, русскими образами, русскими взглядами и воззрениями <...>. Она очень хорошо поняла, что и летописец, что и Отрепьев, и Пугачев, и патриарх, и иноки, и Белкин, и Онегин, и Татьяна - все это Русь и русское» ( 21. 15 ) и, что если дополнять и развивать написанное им, «тогда бы вышло бы нечто совершенно другое, совершенно в другой форме, может быть равносильное, может быть высшее по достоинству, чем теперешние “Египетские ночи”...» (21. 33 ), но утратившее впечатления и мысли, вызываемые оригиналом. “Занимательность, краткость и четкость изложения, предельная изящность формы, ирония” прозы Пушкина, отмеченная М.М.Зощенко<sup>2</sup> до настоящего времени вкладывают в память читателя живые ситуации, на ассоциации с которыми текста Достоевского строится эффект их неожиданного взаимодействия. Именно благодаря этому неожиданному взаимодействию с предельной полнотой образности ситуаций у Пушкина ( эмоционально-смыслового гештальта читателя ) с текстом Достоевского развивается многоголосие в романах Достоевского.

Вот смерть графини в “Пиковой даме”, сопря-

женная с попыткой Германна добиться тайны трех карт. “Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатила навзничь... и осталась недвижима... “Перестаньте ребячиться, - сказал Германн, взяв ее руку <...> хотите ли назначить мне ваши карты? Да или нет?” Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла”<sup>3</sup>. А вот рассказ генерала Епанчина о его самом плохом поступке, совершенном им в молодости прапорщиком по отношению к своей бывшей восьмидесятилетней квартирной хозяйке. “Прихожу к старухе <...> вне себя <...> она сидит <...> одна - одинешенька, в углу <...> рукой щеку себе подперла. Я <...> на нее целый гром так и вывалил <...> этак порусски. Только смотрю, представляется, что-то странное: сидит она, лицо на меня уставила, глаза выпучила, и ни слова в ответ <...>, странно так смотрит, как бы качается” ( 8.126 ). Хотя ему, узнавшему от денщика о смерти старухи в тот момент, когда он ее ругал, так же как Германну, стало “думаться, даже ночью приснилось” и он, хоть без предрассудков, “...но на третий день пошел в церковь на похороны” ( 8.126 ), но причины их ситуационно совпадающего поведения несоизмеримы. Молодой военный инженер, вырвав тайну карт, рассчитывает составить себе состояние, тогда как прапорщик, будущий генерал, подогретый денщиком, пришел требовать миску, оставленную хозяйкой взамен разбитого горшка хозяйки. Это позволяет нам считать, что “перебирание подаренного” Епанчиным “жемчуга на протяжении его литературно обработанного повествования о несчастной старушке”<sup>3</sup> Настасьей Филипповной в постановке С.Женовача характеризует ее во многом болезненное отношение к оценке сталкивающихся с нею людей. Епанчин действительно к этому моменту виноват перед многими ( женой, дочерью, которую хочет отдать за Тоцкого, семейством Иволгина ). Вина перед предполагаемой любовницей не снимает того, что его чувство стыда и вины, выражающееся в его наиболее самокритичных и теплых в романе словах “...вот в это - то самое мгновение, вместо напутственной <...> слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску!” ( 8. 127 ),

может вызвать отличный от ее отклик на рассказанный случай. Не такого ли Епанчина полюбила Лизавета Прокопьевна, не такой ли был он другом молодого Иволгина? Ведь ценность миски для младшего офицера вполне мог знать автор, прошедший этап сибирской гарнизонной службы. Тем более, что неожиданность пети-же делает рассказ его импровизацией, переполненной вставочными словами. Так пушкинская ситуация, сниженная с высот фантастического рассказа до военного анекдота позволяет выявить дополнительные важные черты казалось бы во второстепенных персонажах.

Подобная же логика инверсионного снижения, на наш взгляд, выступает пародийно в "Игроке". Явление призрака графини Германну после смерти оборачивается у Достоевского неожиданным прибытием в Рулетенбург бабуленьки вместо ожидаемой телеграммы о ее смерти, безусловная уверенность в которой была связана с надеждой на уже как бы полученное наследство генералом, с опутавшими его французами. Улыбающаяся Германну в карте пиковой дамы старуха и экстравагантность поведения бабуленьки ассоциативно связаны и необходимы для понимания сложных взаимоотношений персонажей романа. Пушкинская аллюзия еще усложнена в "Игроке" противоположностью возрастов проигравшихся в заграничных азартных играх русских дам. Если la Venus moscovite проигралась в фараон в Париже в двадцать лет, спасенная от карточного долга тайной трех карт графа Сен-Жермена, то бабуленька проигралась на рулетке уже семидесятилетней старухой, уехав из Рулетенбурга в Россию на деньги, одолженные ей под вексель мистером Астлеем.

Раскрывая психопатологию и психологию сверхценной идеи игрока в произведениях Достоевского в связи с особенностями его преодоленной страсти мы уже проводили наш сравнительный анализ с "Пиковой дамой".<sup>5</sup> Если Германн черпает свою уверенность в выигрыше в мистике трех карт ( несмотря на то, что по мысли В.Шмида<sup>6</sup> популярная в литературе его времени теория вероятности не приходил ему в голову ), то Алексей Иванович, как и сам Достоевский, пытается опереться на объективные ( "научные" ) закономерности. Хотя теория игр, развившаяся в рамках теории вероятности, показала насколько расчет Достоевского найти безусловно выигрышную тактику игры был утопичен. Проведя сравнение тяжести сверхценной идеи выигрыша в романах и жизни Достоевского можно образно говоря сказать - Аркадий Долгорукий был "оцарапан" нравственно умерщвляющим ядом страсти к игре, сам Достоевский только "ранен", но уже выздоровел, тогда как Алексей Иванович был им "убит". Германн же по В.Шмиду гибнет "загипнотизированный анекдотом как гипнозом" ( 7 ). Е.А.Кийков в примечаниях к "Игроку" видит помимо "Пиковой дамы" ассоциации с "Дубровским" Пушкина. Алексей Иванович, как и Дубровский "тоже

уничжительно именуется "учителем" в тех случаях, когда хочет подчеркнуть свое зависимое положение <...>. В повести Пушкина <...> и "Игроке" слово "учитель" приведено во французской транскрипции (outchitel)" ( 5.403 ). Весь сложный ряд пушкинских ассоциаций, включенных органично в структуру романа, помогает если не понять, то задуматься о новом в взаимоотношении русского с западным, уловленного Достоевским и актуального для проблем нашего времени. И это не примитивная мысль, что русские оказываются простаками или даже дураками за границей, выступающая в неудачном спектакле талантливого московского Ленкома "Варвар и еретик", явно проигрывавшем перед психологической глубиной эмоционального проникновения в трагизм Достоевского оперы "Игрок" С.С.Прокофьева на сцене Мариинского театра. "Еретиком и варваром" герой романа называет себя в порядке психологической защиты перед унижающими его достоинство русского папским "аббатиком" и "французиком" - авантюристом. Вне этого контекста вырванные слова противоречат Достоевскому как православному русскому писателю. При всем своем падении русский игрок учитель любим наследницей бабуленьки Полиной, а будущая генеральша Бланш содержанкой прокручивала его рулеточный выигрыш.

В уже цитированной выше статье В.Шмида превращение литературного жанра анекдота в жизнь, погубившее Германа, распространено на других его трагических героев. По его мнению, этим обусловлена гибель Сильвио в "Выстреле", постаравшегося "устроить свою прозаическую жизнь по литературным образцам".<sup>8</sup> Нам представляется точнее рассмотреть трагедию Сильвио с позиции раскрытого в "Повестях Белкина" православного понимания психологии судьбы. Именно состоявшаяся несмотря на кратковременность жизни и трагедию гибели судьба Пушкина, оперлившая его основополагающее место в русской культуре, о которой мы писали ранее в поставленной нами медико-психологической проблеме,<sup>9</sup> дала нам аргументы для выявления психологии звучания "Выстрела" в романах Достоевского. Не даром, обсуждая совершенно ругательное письмо сына Геганова Ставрогину, заставившее того вызвать на дуэль, Кириллов уже в качестве его секунданта утверждает, что в бешенстве также "Пушкин Геккерну писал" ( 10.186 ). Первая повесть Белкина, открывающая цикл, поднимает роковую для Пушкина, "невольника чести", ситуацию дуэли, с позиции неосуществленного и оставленного за собой права на ответный выстрел. Таким образом, Сильвио, пользуясь кодексом дворянской чести, приобрел нечеловеческое право Бога решить судьбу обидевшего его "любимца счастья" тогда, когда тот потеряет равнодушное отношение к своей смерти. Отказ от убийства при встрече с настоящей любовью новобрачной, освятившей ею церковь освященный брак, оградил свою месть тем, что, вызвав стыд и раскаяние по-

срамленного мужа, ушел из их жизни, закончив свою смертью в бою за свободу чужого народа. В четырех остальных повестях можно увидеть вариации психологии судьбы, рассматриваемой не в традициях фатализма античности, а "...как окончательный итог жизни человека (его личную и общечеловеческую оценку с позиции нравственности)"<sup>10</sup> в соотношении с проблемой освященного любовью и Богом брака. Даже в "Гробовщике" (аллюзии которого видны в рассказе "Бобок"), казалось бы далеком от проблем любви, серебряная свадьба Готлиба и Луизы Шульцев и изображение "дородного Амура с опрокинутым факелом в руке" на вывеске гробовщика - намеки на брачные темы. Достоевский по-разному варьирует ассоциацию отказа от ответного выстрела на дуэли в поединках Ставрогина и офицера Зиновия, вставшего после него на путь к старчеству.

Отказ от ответного выстрела Ставрогина в сына Гагнова, защищавшего поруганную честь отца, в контексте его судьбы с грехом самоубийства не раскаявшегося по-церковному великого грешника, в определенной степени испытание Божьего отношения к нему. Смерть от выстрела противника или убийство его по приговору общества могло закончить его жизнь, не отяготив ее последним смертным грехом. Мы уже поднимали вопрос - не спас ли ангельскую душу рожденного Марией Шатовой его сына православный писатель, "даровав ему смерть вместе с мученической смертью усыновившего его духовно отца - Ивана Шатова?"<sup>11</sup> Муж, оставивший девицей церковно обвенчанную с ним жену, до своей трагической смерти грезившую об их воображаемом ребенке, виновник самоубийства Матрешки, не пережившей того, что она с ним "Бога убила", неспособный к православному покаянию Ставрогин не мог рассчитывать даже на судьбу своих жертв. Поняв свою проклятость, отчужденный от Бога, он сам приговаривает себя к смерти. Диалог двух будущих самоубийц после поединка, окончившегося вследствие намеренных выстрелов Ставрогина мимо противника, в свете судьбы пушкинского Сильвио, выступает безнадежным для них обоим, окончательно потерявших критерии добра и зла. "Я не хотел обидеть этого... дурака, а обидел опять <...> Я иду бремени? <...> Я потому не стрелял, что не хотел убивать, и больше ничего не было <...> Вам жаль, что я его не убил?" - говорит торопливо и тревожно, точно оправдываясь, иногда со вспышками злобы, Ставрогин. "Да, вы обидели опять <...> Не надо было обижать <...> Надо было убить <...> Мне ничего не жаль. Я думал, вы хотели убить в самом деле. Не знаете, чего ищите..." (10.227-228) - отвечает Кирилов. В отличие от ситуации "Выстрела", где ужас последней встречи непримирившихся врагов вывел их на

уровень высшего, более близкого к православию, понимания ситуации, в диалоге из "Бесов" очевидна экзистенциальная разобщенность несоприкасающихся сознаний, потерявших критерии народной нравственности. В репликах Кириллова можно увидеть те элементы смерти несущей идеи человекобога, которые использовал Петруша Верховенский для извращения своеволия от самоубийства к убийству. В православной судьбе Зосимы от офицера к русскому иноку отказ его от ответных выстрелов на дуэли подготовлен религиозными воспоминаниями детства, православным раскаянием в позорном избиении беззащитного денщика, у которого он просил перед поединком на коленях прощения, осознанием своей вины перед противником и святостью его брака. В отличие от Сильвио, оставившего живым мужа, но оскорбившего его в присутствии жены, теплые, соответствующие православию покаянные его слова, обращенные к семье противника, наполнены христианской кротостью и покаянием. Слова благодарности женщины, послужившей причиной поединка, сказанные ему: "Позвольте мне изъяснить вам, что я первая не смеюсь над вами, а, напротив, со слезами благодарю вас и уважение к вам заявляю за тогдашний поступок ваш" (14.273) показывает ту высоту духовности мысли, которые достигает Достоевский, используя в своем последнем романе, раскрывающем трагедию греха самоубийства, аллюзии пушкинской прозы.

#### Литература:

1. Альми И.Л. Романы Ф.М.Достоевского и поэзия. Л.,1986. С.18.
2. Зоженко М.М. Шестая повесть Белкина. От автора. Сб. Михаил Зоженко. Рассказы и повести. Л.,1959. С.607.
3. Касаткина Т.А. Постановка романа "Идиот" от Товстоногова к Женовичу // Достоевский и мировая культура. Альманах. №1. М., 1997. С.176.
4. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Достоевский о тайнах психического здоровья. М., 1994. С. 55-57.
5. Кузнецов О.Н. Православные традиции в психотерапии судьбы // Вестник психотерапии. № 4 ( 9 ). Спб., 1997. С.124-128.
6. Там же. С.124
7. Кузнецов О.Н. Психопатология бесовства украинских социал-демократов в романах В.К.Винниченко // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 9. М., 1997. С.245.
8. Пушкин А.С. Пиковая дама. Собр. соч. в 3-х томах. Т.3. М.,1986. С.202.
9. Шмид В. "Пиковая дама" Пушкина. Проблемы поэтики // Русская литература, 1997, №3. С.16.
10. Там же. С.27.
11. Там же. С.28.

С. В. Денисенко (Санкт-Петербург)

## Пушкин и Достоевский в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”

“Так вы ничего про нее не знаете?”  
(Пушкин. “Пиковая дама”).

По поводу “Пиковой дамы” Пушкина и Чайковского написано достаточно. Все-таки влияние повести Пушкина на сюжетное развитие, на собственно драматургию оперы представляется не таким уж значительным. Скорее, думается, анализ воздействия творчества такого писателя, как Достоевский, оказавшего огромное влияние не только на литературу конца века, но и на русскую культуру вообще, может быть применим к одной из лучших опер (1890), написанных на пушкинский сюжет. Мы не будем первыми, кто скажет, что Герман Чайковского - это пушкинский Германин, “пропущенный” через творческое мышление Достоевского, через Раскольникову, через “достоевское” сознание современников композитора.

1. Несколько слов об истории создания оперы. Петра Ильича несколько не интересовал (“не вдохновлял”) пушкинский сюжет, на который по заказу дирекции Императорских театров писал либретто его брат Модест Ильич для композитора Кленовского. Последний внезапно отказался от написания оперы, дирекция вдруг “угovorила” Чайковского, и тот в весьма короткий срок написал произведение, затем прочно вошедшее в мировой и русский оперный репертуар и идущее с неизменным успехом. Петр Ильич (затертая тема “Пушкин и Чайковский”), как известно, Пушкина любил и читал. Часто рассказывают трогательную историю о том, как композитор в порыве “творческого вдохновенья” вечером прибежал в книжную лавку перед ее закрытием и изумленный приказчик вынес ему уже через черный ход томик “Евгения Онегина”. И потом, всю ночь композитор, обливаясь слезами... и т.д... Ничего подобного с “Пиковой дамой” не происходило. Мало того, Чайковский (вопреки мнению исследователей его творчества) не перечитывал повести (доказательства этому - переписка братьев в момент написания оперы: П.И. переспрашивает, что такое “ставить на ружье” (“ставить на руте” - карточный термин в повести), и просит найти ему для “игрецькой” слова “А в ненастные дни собирались они часто” (эпиграф к первой главе пушкинской повести).

Что касается Достоевского, то, как известно, и его П.И. читал, но читал “с отвращением”, признавая, впрочем, талант писателя (см. переписку).

В нашем докладе мы хотим поговорить в первую

очередь о трансформации мифологемы “Пиковой дамы” в рамках петербургского мифа от Пушкина через Достоевского к Чайковскому.

### 2. Пушкин.

По меткому замечанию Анны Ахматовой, “Пиковая дама” - ужас, рассказанный придворно-светским тоном. Думается, в этом (прием контраста: ужас - светский тон) и в использовании беспронгрышного карточно-фантастического сюжета кроется причина популярности “Пиковой дамы” у современников. И - затем - причина превращения-перетекания ее в петербургскую мифологему. Повесть - светский анекдот. Именно так преподнес ее читателям Пушкин. Именно так восприняли ее современники. “Моя Пиковая Дама в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство с кн. Н.П. и, кажется, не сердятся...” Сказка, иронично-намеренно заканчивающаяся традиционным “они жили счастливо 300 лет и умерли в один день”: Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине. Как будто автору и читателю есть дело до романа Томского!

И Петербург (петербургские реалии) дан в повести светски - намеком. Долгая зимняя ночь, непогода, дом старинной архитектуры на одной из главных улиц Петербурга, \*\*\* монастырь, Обуховская больница... Вот и все! Откуда же у читателей ощущение Петербурга, почему же повесть воспринимается как “петербургская повесть”? Дело в контексте. В городском (во-первых, топографическом и, во-вторых, придворном) контексте, в котором для современников растворился сюжет повести. Дом старинной архитектуры прочли как дом придворной дамы княгини Голицыной на Малой Морской - за которым сразу закрепилось название “дома пиковой дамы”. \*\*\* монастырь воспринимался как - скорее всего, (сейчас сказать затруднительно) - недавно открытый после ремонта и только что освященный Смольный монастырь... Казармы - бесконечные петербургские казармы, символ города... Обуховская больница - окраина Петербурга, эвфемизм бедности, куда автор за рамки светскости-придворности перенес проигравшего героя (проигравшего городу свой светский статус вместе со своим состоянием, проигравшего свою силу - умеренность и аккуратность, немецкость - петербургской (немецкой же!) чертовщине, инфернальной

фантазмагории). *Долгая зимняя ночь и ненастье* - две из многочисленных составляющих петербургского мифа о петербургской непогоде, мифа, созданного с самого основания города (города, "непригодного для жизни")...

Пушкин, пожалуй, первым из русских писателей создал (или воплотил-реализовал) несколько мифологем в рамках петербургского мифа. Что такое - коротко - петербургский миф в пушкинское время? Город, построенный в выморочном месте - на болоте, на границе воды-земли, на границе *этого-иного* миров, город иноземный, НЕрусский (немецкий - чертов), противопоставленный Москве, Матери городов русских, сердцу России... Город, враждебный его жителям, губительный-губящий; космос, рожденный из хаоса - и этот хаос воплощающий в себе... В то же время - город придворный, столичный, чиновный, казарменный... Город, топляемый несколько раз в год... Город со своими призраками (в основном, петровскими привидениями)...

В "Медном всаднике" Пушкин впервые в литературе "овеществил" ходящий по городу призрак Петра, Петра-демиурга и хранителя, Петра-упыря и карателя жителей, Петра, выступающего (по сегодняшний день) в двух ипостасях - концентрированных в одном образе носителей хаоса и космоса Петербурга.

Пушкин не создал - нет, - а вычленил одну из изначально присущих городу граней, то, что называется сейчас "Пушкинский Петербург" - город классицистический, стройный, светлый (с желтизной казарменной), "город белых ночей" и т.п. Пушкин создал (именно создал) еще одну мифологему - она называется "Пушкин в Петербурге", мифологему, укладывающуюся в рамки мифа об этом городе, как городе, созданном для смерти-умирания. Создал своей смертью-дуэлью-самоубийством. Черная речка, Мойка, 12... Топонимы, связанные со смертью - "Пушкинские места" в светлом, однако, "пушкинском Петербурге". Ангельский Пушкин в черной крылатке смерти и в белой посмертной маске населяет (помимо прочих) теперь Петербург... (Что, кстати, вполне "по-питерски" - это не Москва или, скажем, Версаль таинственного Сен-Жермена)... И, наконец, именно Пушкин чутко уловил и гениально воплотил *то* "ничто" в городе, что до него витало и ощущалось, но до него не имело названия... - Пиковую даму. Конфликт страшной (но и НЕстрашной) старухи, носительницы некоей тайны и немца в немецком городе. Вообще, кто такая Пиковая Дама? Указание на это дано в эпиграфе к повести - она есть воплощение "тайной недоброжелательности" города к своим (некоторым, определенным) жителям. Она - хранительница тайны города (тройка, семерка, туз - "светская" тайна, сказка, чушь, анекдот - не исчерпывает настоящей тайны, без которой не будет города). Но она же и хранительница большинства жителей этого города - своя, "бабушка", Анна Федотовна... Она кому-то страшна, но к кому-то доброжелательна: Томский же-

нится на Полине, Лиза выходит замуж, да и Герман, пройдя свой тернистый путь, в общем-то уютно ею пристроен в 17 номере... Нельзя посягать на тайну, требовать ее нельзя... Ибо тайна - ужас. И ужас этот (хаос, выходящий из берегов) карает... Собственно говоря, графиня - архетипическая Баба-Яга (мы не первые об этом говорим), хранительница входа (границы) в царство иное. А у нее пытаются отобрать, не ведая того, то, что она охраняет. Хотя черту (немцу, Германию), который к ней приходит, нужен только ларец с золотом, он (по иноземной своей наивности) ТРЕБУЕТ тайну - за что наказывается - отправляется в некий промежуточный мир (ни то, ни се, ни зверь, ни человек) - в 17 номер (где, кстати, вечно продолжает существовать в роли носителя (но не хранителя) тайны - ведуна... Пушкин гениально столкнул два архетипа причем в архетипическом конфликте (а вот об этом мы первые говорим). Впрочем, развитие данной темы выходит за рамки нашего доклада. Перейдем к Достоевскому.

### 3. Достоевский.

Мы не станем касаться вопроса об отношении Достоевского к творчеству Пушкина, не будем цитировать известные слова о Германне, как о колоссальном и истинно петербургском типе (лице). Нас интересует петербургский миф и Достоевский, как один из творцов и редакторов петербургских мифологем. "Петербург Достоевского" - город трущоб, чердаков и узких душных комнат, похожих на шкапы, гробы... Город, вымеренный шагами от дома Раскольникова к дому старухи-процентщицы. И если Пушкин только обозначил страсть, бушевавшую в душах своих героев (например: "Германн трепетал, как тигр"), то Достоевским эта страсть доведена до предела, скрупулезно проанализирована, зафиксирована и... перенесена в *другой* городской антураж. Потому что только в "другом" городе ("Петербурге Достоевского") проявления этой страсти *теперь* логично. Германн преобразуется в Раскольникова (по поводу этого написано много, с приведением скрытых и явных цитат и т.д., поэтому мы не будем развивать здесь этот сюжет). И если герой Пушкина бросает вызов судьбе, року, городу, идет ва-банк - одним словом, действует, то герой Достоевского рефлектирует, мечется в четырех стенах тесной каморки своей души. Любое действие вызывает у него едва ли не приступ лихорадки, слабости в коленках, доводит его до обморока. Германн - убийца "по необходимости" (он не хотел смерти старухи, но не остановился перед ее смертью). Раскольников "идеологический" убийца, убийца для *самоутверждения*. И оба героя зависят от воли случая - тот, и другой "случайно" встречают каждый свою Лизавету Ивановну... Именно город подсовывает каждому его "случай", толкает в объятия ужаса. Но у Достоевского этот город мрачный, грязный, серый, тесный, душный и т.д. У *такого* города не может быть старухи-графини. - только мерзкая старуха-процентщица. А "пушкинский Пе:

тербург". иногда "попадающий" в поле зрения Раскольникова, воспринимается им как морок, мираж, наваждение. Это бывший город бывшего студента Раскольникова. И в пушкинском городе - по Достоевскому - теперь уже невозможно убить старуху: этот город не создан для убийства (там только какой-нибудь профессор может заниматься изготовлением фальшивых банкнот - не более того!). А вот для *достоевского* Петербурга (эпитет придумала Ахматова) убийство старухи закономерно! Эта мысль возникает не только у Раскольникова (вспомним разговоры в трактире) - и недаром убийство занимает воображение стольких людей, которых, казалось бы, это не должно бы интересовать!.. И воображение жителей Петербурга конца 19 века поражает уже не пушкинский пламенно-расчетливый Герман-Наполеон, а страстно-мятущийся Раскольников-Наполеон, а город, убивший Лизавету Ивановну задолго до того, как Герман Чайковского вынудит ее утопиться в Зимней канавке...

И еще одно: фабула, детективная канва "Преступления и наказания" - это только повод для описания меняющегося внутреннего состояния героя. Сюжет же важен не более, чем оперное либретто для композитора...

#### 4. Чайковский.

И, наконец, опера "Пиковая дама". Одна из самых "придворных" русских опер (кстати, единственная, что приносила значимый доход композитору): 18 век, бал, гулянье в Летнем саду... И впервые на сцене оперного театра появляются декорации города - декорации, максимально приближенные к натуре - города классицистического ("пушкинского"). И здесь мы сталкиваемся с очень интересным психологическим эффектом. Петербург (который, как известно, "одна большая декорация") предстает в виде театральных декораций. Декорации декораций... Происходит смешение и смещение временных пластов и пространства для зрителя, который час назад мог гулять и в Летнем саду, и по "мостику Лизы". И под воздействием музыки - музыки страшной - зритель невольно растворяется в действии оперы, начинает отождествлять страсти героев со своими страстями... Обратим внимание и на весьма характерную деталь, относящуюся к сценической истории оперы. Едва ли не каждый постановщик менял "время действия": переносил его то в пушкинское время, то в конец 19 века, даже в начало 20-го... Постановщиков раздражало несоответствие "страстей по Достоевскому" в музыке (рефлексии) - пудреным парикам и костюмам 18 века, сценическому действию. Обвиняли в дурном либретто Модеста Ильича (мы впрочем, не читали ни одного оперного либретто, которое можно было бы назвать высокохудожественным произведением), в деспотизме и давлении на композитора дирекции Императорских театров... Забывали при этом, что опера включает в себя

понятие зрелищности, сценичности. Смотреть в течение трех часов на Раскольникова в тесной комнате даже под гениальную музыку - скучно, если не омерзительно... Вся партитура оперы - тонкий психологический анализ страстей Германа, "наказание" которому назначено еще в интродукции. Переплетенные "тема карт" и "тема любви" - характеристика в первую очередь Германа, изначально обреченного на преступление (поскольку, подобно Раскольникову, только через преступление он сможет обрести себя). Дело не в картах, не в деньгах. Дело в обретении себя. "Она мертва, а тайны не узнала!". Старуха-процентщица мертва, а Раскольников продолжает метаться в поисках своего спасения (что и есть тайна), как и до убийства. Спасение по Достоевскому - искупление через страдание в жизни. По Чайковскому - в смерти. Впрочем, перед первым появлением Призрака искупление предлагается (намеком) - оно в словах церковного песнопения, исполняемого певчими за сценой: "Господу молюся я, чтобы внял Он печали моей, ибо зла исполнилась душа моя и страшусь я плененья адова. О, воззри, Боже, на страданья раба Твоего...". Искупление предлагается в покаянии. Но Герману необходим страшный *deus ex machina* - карающее петербургское привидение. Карающее за темперамент, необузданное воображение и за несоответствие этому холодному и таинственному городу!

Петербург Чайковского - это пушкинский Петербург, пропущенный через сознание героев Достоевского. Пушкинский - по форме, достоевский - по содержанию.

А мифологема Пиковой Дамы, трансформируясь от текста к тексту, приняла странные формы. В качестве иллюстрации предложим следующее. Средний культурный человек (если он не музыкант и не литератор), проходя мимо Зимней канавки непременно промурлыкает "Уж полночь близится, а Германа все нет..." и расскажет вам, что именно здесь утопилась Лиза, героиня повести Пушкина...

Настоящий доклад (исполненный хотя и на бумаге, но все же в жанре устного выступления) является лишь попыткой автора наметить круг вопросов, связанных с оперой Чайковского и традицией Пушкина и Достоевского, вопросов, которые будут вскоре разработаны им в печатных работах.

И в конце - одно "совпадение", "достоевщина". "Город Пиковой дамы", "достоевский и бесноватый", "поиграл" с обоими создателями "Пиковой дамы". Пушкин умирает на третий год после опубликования повести - на третий год после постановки оперы умирает Чайковский. Из окна дома композитора можно было увидеть дом княгини Н.П. Голицыной, "дом Пиковой дамы"...

В. П. Владимирцев (Иркутск)

## Пушкинское фольклорное слово в истолковании Достоевского:

### “Сказание о медведе, у которого убили медведицу”

В творческом притяжении к Пушкину не знает себе ни равных, ни подобных Достоевский. Этот феномен русской литературы таит немало двусторонних загадок. Эстетический восторг, который испытывал поздний Достоевский в отношении к незавершенной, так называемой “Сказке о медведихе” Пушкина (“Как весенней теплою порою...”), - из их числа.

Давний и забытый исследователь А. Желанский не зря назвал ключевую главу в своей книге о сказках Пушкина в народном стиле следующим образом: “Загадка “Медведихи”<sup>1</sup>. Литературно-критическая и литературоведческая мысль так и не нашла удовлетворительных ответов по крайней мере на два “почему” из этой области смыкающихся здесь пушкинистики и достоевистики. Во-первых, нам доподлинно неизвестно, почему все-таки Пушкин оставил гениально начатую “Сказку о Медведихе” недописанной, вернее незавершенной, и не возвращался к ней более никогда. И, во-вторых, мы затрудняемся с достойной предмета ясностью и полнотой ответить, почему Достоевский в Пушкинской речи счел необходимым подчеркнуть поэтическое превосходство - очевидное в ту пору, кажется, только для него одного - незаконченной работы своего кумира.

Ни в коем разе не берем на себя смелости выступить с “закрывающими (пускай даже частично) тему” ответами на эти вопросы. Хотим лишь высказать свою точку зрения.

Грубо-отрицательное отношение В.Г. Белинского к сказкам Пушкина (“эти уродливые искажения и без того уродливой поэзии”<sup>2</sup>) лежит тяжким грехом на русской критической литературе. Их, сказки (не говоря уже о “какой-то” едва начатой и брошенной самими автором “Медведихе”), не жаловали приязнью и вообще вниманием прочие критики, вплоть до аристархов серебряного века Ю.И. Айхенвальда и В.В. Розанова. Это заметил еще М.К. Азадовский в первом томе “Истории русской фольклористики”: “... в литературе того времени “Сказки” Пушкина вызвали решительное осуждение; они встретили отрицательную характеристику и в среде Любомудров, и на страницах “Московского телеграфа” (Н. Полевой), и на страницах “Телескопа” (Надеждин)”<sup>3</sup>.

Однако с мнением того же историка русского фольклоризма о том, что “прогрессивный смысл пушкинских сказок отчетливо раскрыл Горький”<sup>4</sup> (имеются в виду приоритеты, и не только хронологические), согласиться до конца невозможно. Исторически это не совсем или даже совсем неверно, поскольку не учтен и попросту обойден такой ценитель и интерпретатор произведений Пушкина, зависимых от сказочного фольклора, как Достоевский. Пять беглых цитат-реминисценций из сказок Пушкина о Балде, рыбаке и золотой рыбке и царе Салтане, хаотически рассыпанные там и тут по творчеству Достоевского последнего периода, вдруг (недаром он ценил момент истины в этом слове) увенчиваются державным указанием на исключительно важный знаковый смысл незавершенной “Сказки о Медведихе”.

Видные пушкинисты и фольклористы новейшего времени (Д.Д.Благой<sup>5</sup> и А.Д.Соймонов<sup>6</sup>) сходятся в предположении касательно причин, которые побудили

Пушкина отказаться от завершения “Медведихи”. “Сказка осталась незавершенной, очевидно в силу композиционной несогласованности ее первой части (рассказ о мужике и медведице) с последующим развитием действия, где главное место заняла сатира” (Соймонов).

Эта гипотеза, по всей видимости, восходит к точке зрения, высказанной еще П.В. Анненковым, который подготовил первое научное издание сочинений и “Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина” (1855 год). Анненков опубликовал в “Материалах” неозаглавленные наброски “Медведихи”. В сопроводительных заметках изложил свой взгляд по поводу публикации: “Эти полу-народные, полу-выдуманные произведения сохраняются у Пушкина в первом, еще необработанном виде и, вероятно, так и остались бы и при более долгой жизни поэта. Он забыл об них и может быть, потому, что сам был недоволен смешением творчества личного и условного с общенародным и непосредственным творчеством, какое в них уже неизбежно”<sup>7</sup>.

На публикацию “Медведихи” и связанные с ней рассуждения П.В. Анненкова никто из русских писателей и критиков не обратил ни малейшего внимания. По крайней мере, не сохранилось данных, которые бы - прямо либо косвенно - доказывали противное. Вышло так в истории нашей словесности, что единственно Достоевский ухватился за введенные Анненковым в оборот “Материалы” о “Медведихе”. Тому были глубокие причины литературно-общественного и личного порядка. Во всех трех главных Пушкинских речах 1880 года - поочередно Тургенева, Достоевского и Ивана Аксакова - была затронута проблема фольклорно-сказочного слова Пушкина. Тургенев в духе и явно в поддержку негативного отношения Белинского к сказкам Пушкина объявил их “самыми слабыми ... из всех его произведений” и вводной конструкцией “как известно” (на месте отточия в нашей цитате) пытался придать своему суждению характер общепринятости и даже банальности.<sup>8</sup> Аксаков типично по-славянофильски (но едва ли намеренно в пику Тургеневу) воздал должное этим явлениям в творчестве Пушкина: “Некоторые же простонародные его сказки действительно образцовы, как, например, сказка о Кузьме Остолопе, о Золотой рыбке”<sup>9</sup>. Перед участниками Пушкинского праздника прозвучали спокойно-обычные, в дежурной манере обеих школ, высказывания западника и славянофила, не рассчитанные на особый литературно-публицистический эффект. Зато в словах Достоевского на ту же тему публицистическая страсть заклокотала...

Если свести в контекстный ряд все, что Достоевский думал, писал и говорил о пушкинских стихах “Как весенней теплою порою”, известных под неавторизованным названием “Сказка о медведихе”, то панорама фактов и событий открывается знаменательная: она сама по себе есть интерпретация поэтического фольклорного слова

Пушкина. Это, прежде всего, интерпретация, так сказать, сочувствия и единомыслия. Достоевский будто вернул литературе малоизвестное и предположительно незаконченное пушкинское сочинение, дал ему (вдохнул в него) вторую жизнь. Он неоднократно исполнял (декламировал) его на литературных вечерах в качестве своего "любимого"<sup>10</sup>, наравне с "Пророком"<sup>11</sup>, стихотворения поэта. До нас дошло воспоминание А.И. Сувориной о том, как автор "Хозяйки" и "Акулькиного мужа", создатель образов Хромоножки и Мужика Марья, подавал, или, может, лучше сказать, разыгрывал эту декламацию: "Под конец Достоевский прочел, как только он умел читать, "Медведицу" и так прочел, так говорил за медведицу, она так горячо и неистово защищала своих детушек-медведужек от мужика, что я чуть-чуть не расплакалась, - так мне было жаль медведицу"<sup>12</sup>.

Достоевский органически, т.е. прикладывая пушкинскую мерку к себе, чувствовал и понимал действительную соотношенность "Сказки о медведихе" с народной сердцевинной творчеством Пушкина. Лишь из внутренней, духовно-родственной близости к великому поэту могла родиться в сознании Достоевского - пушкиномана (да простится этот неологизм) высокая и публицистически заостренная оценка еще безвестного тогда и к тому же недописанного автором стихотворения "Как весенней теплою порою".

Напомним эту оценку. Сначала - в наиболее полном варианте, по тексту Пушкинской речи: "В Пушкине же есть что-то сроднившееся с народом взаправду, доходящее в нем почти до какого-то простодушнейшего умиления. Возьмите Сказание о медведе и о том, как убил мужик его боярыню - медведицу, или припомните стихи:

Сват Иван, как жить мы станем,  
и вы поймете, что я хочу сказать.

Все эти сокровища искусства и художественного прозрения оставлены нашим великим поэтом как бы в виде указания для будущих грядущих за ним художников, для будущих работников на той же ниве" (26, 144-145).

Опубликованной в "Дневнике писателя" за 1880 год Речи предшествовала статья "Пушкин, Лермонтов и Некрасов" в декабрьском выпуске "Дневника" за 1887 год, в которой содержался иной, ранний вариант суждений о "Медведихе": "А такие прелестные шутки Пушкина, как, например, болтовня двух пьяных мужиков, или Сказание о медведе, у которого убили медведицу - это уже что-то любовное, что-то милое и умиленное в его созерцании народа" (26,116).<sup>13</sup>

Наконец, в черновых набросках к "Дневнику" за 1880 год варьируется обдуманное и написанное в "Дневнике" 1887 года:

"Посмотрим Медведя.

Сказка о Медведе - все это сокровища для будущих художников, для будущих работников на этой ниве. <...> Сват Иван, Медведь - это любование, это любовь. Умилительная любовь. (... просто какая-то умилительная любовь к народу, к душе его и вере, преклонение пред величием духа его)" (26,212,217).

Цитатные длинноты обуславливаются и искупаются извинительной необходимостью ближайшим образом разобраться в суммированных оценках, кои Достоевский выносил пушкинскому фольклорно-этнографическому слову в "Сказке о медведихе".

В этих оценках звучит опосредованный, спущая

много лет, ответ Белинскому, категорически отвергнувшему фольклоризм повести "Хозяйка" как явление искусства. Но еще более в них полемики с "неистовым Виссарионом", третировавшим и унижавшим сказки Пушкина. Получают отпор и последователи Белинского, "сказконенавистники" вроде Тургенева.

Симптоматично, что Достоевский - в отличие от славянофилов — избрал объектом своих публицистических разъяснений вопроса о народности поэзии Пушкина незавершенную и мало кому известную "Сказку о Медведе" (пишет в плане-конспекте: "посмотрим Медведя"). Скажем больше: он вообще не придавал - а это уже в отличие от первого комментатора "Медведихи" П.В. Анненкова<sup>14</sup> - никакого значения "незавершенности". Для него "Сказание о медведе, у которого убили медведицу" воплощало само поэтическое совершенство (что не может не предполагать "завершенности"). На этом основании он убежденно - демонстративно объединял "Сказание ..." с "Пророком" в своих чтецких программах и выступлениях (пишет жене: "Завтра, 8-го (8 июня 1880 года - В.В.), мой самый роковой день: утром читаю статью, а вечером читаю 2 раза "Медведицу" и "Пророка" - 30, кн. 1, 183). Этот странный по тем временам синтез был вызовом литературно-общественному мнению ("микробунтом") и отголоском внутренних споров Достоевского со своим вечным "демоном" Белинским.

Вообразим себе (возможная реконструкция очень важна), как читал прилюдно - публично "Сказку о Медведе" Достоевский: народным слогом, с речитативно - певучими интонациями, модулируя по - народному, как делала его няня Алена Фроловна, голосом. Там, где в тексте Медведь оплакивает смерть боярыни - медведихи, Достоевский наверняка имитировал хорошо знакомую ему манеру воплениц (мотивами народных плачей пронизано его собственное творчество).<sup>15</sup> Он мастерски использовал весь свой богатый фольклорный опыт, чтобы передать не только пушкинскую, но и собственную, личную любовь к народу и его поэзии. Сила прочтения "Сказки о Медведе" состояла, безусловно, в том, что Достоевскому удавалось совместить и совплотить в одном чтецком лице: Пушкина, себя - исполнителя и народ. В этом смысле следует понимать прямодушное уточнение мемуаристики, как бы даже осуждающей вкусы Достоевского: "Затем прочел он (Достоевский. - В.В.) <...> свою любимую Медведицу .."<sup>16</sup> (подчеркнуто нами. - В.В.).

М.К. Азадовский специально изучал происхождение замысла и фабулы "Медведихи" с фольклорно-этнографической стороны и пришел к малообнадеживающему на сей счет заключению: "вопрос об источниках этой сказки во всей полноте остается открытым".<sup>17</sup> Минувло более полувека, а "воз и ныне там" - мы достоверно не знаем, откуда Пушкин позаимствовал сюжетную основу и прочие атрибуты полюбившейся Достоевскому "Медведицы". Не в пример -особо выделим это обстоятельство - другим пушкинским сказкам. Правда, в фольклорной литературе сохранилась отдаленная параллель ко второй части "Сказки о медведихе" (на плач медведя-боярыня "собирались" и "приходили" "звери большие" и "зверюшки меньшие").<sup>18</sup> Однако это не меняет дела.

Но о чем, с другой стороны, может свидетельствовать скудость источниковой базы "Сказки о медведихе"? Резонно, например, предположить с большой

долей вероятности, что Достоевский интуитивно, но сверхточно выбрал для доказательства своих идей о народности Пушкина именно такое произведение из его сказок, которое, будучи бесспорно народным во всех отношениях, не имеет фольклорного аналога. Иначе говоря, Достоевского озарила вероподобная догадка, которая вполне может стать открытием: "Сказка о Медведе" - и равным образом стихотворение о "свате Иване" - отнюдь не фольклорные заимствования или копии-переделки. Разыскивать их источники - занятие, на наш взгляд, бесперспективное. "Медведиха" и "Сват" - от начала до конца личное творчество великого поэта, его собственная фикция: "что-то милое и умиленное в его созерцании народа", как прощительно сказал Достоевский.

Пушкиноведа, за исключением упомянутого А. Желанского, кажется не удостоили с подобающим интересом отнестись к выдвинутой Достоевским оценке "Медведихи". Лишь Д.Д. Благой при характеристике этой сказки Пушкина воспользовался наблюдениями Достоевского, хотя и не счел нужным сослаться на них.<sup>19</sup> Между тем даже просто самый факт акцентированного указания Достоевского на сказку должен был возбудить углубленный интерес к ней и ее историко-литературному смыслу в контексте творчества Пушкина и русской литературы в целом. Этого, к сожалению, не произошло. Видимо, по внелитературным причинам, в частности, из возможных опасений пушкинистов во времена оны быть уличенными или обвиненными в предосудительных связях с "достоевщиной".

Но и то, что написано о "Медведихе" Пушкина, почему-то никоим боком не связывается с именем Достоевского, который на всю Россию авторитетно заявил о непреходящей знаковой исключительности сказки. Широкая известность Пушкинской речи вроде бы обязывает в любом литературоведческом случае, если речь заходит о "Медведихе", сослаться с Достоевским, свериться с его хрестоматийным отзывом о ней. Пусть в самом общем плане, из соображений первородства. Однако этого тоже не происходит. Даже у такого безупречного классика пушкинистики, как С.М. Бонди, в исследовании "Народный стих у Пушкина", где "Сказке о медведихе" отведены целые страницы,<sup>20</sup> не нашлось места для ссылок на нелишние здесь высказывания Достоевского.

Невостребованность суждений Достоевского о пушкинской "Медведихе" заставляет обратиться к ним отдельно, чтобы подтвердить их право на дееспособное присутствие в литературной науке.

В итоге доклада позволим себе кратко остановиться на узловых пунктах темы.

Любопытно, в какой последовательности и как Достоевский озаглавливал пушкинское произведение и трактовал его сюжет:

1. "Медведь",
2. "Сказка о Медведе",
3. "Сказание о медведе, у которого убили медведицу",
4. "Сказание о медведе и о том, как убил мужик его боярыню - медведицу",
5. "Медведица" (дважды, в письмах жене).

Короткие, однословные (вспомогательно - рабочие, или газетно - репортерские) заглавия чередуются со сложными, пространными. Последние психологически моделируют близкие Достоевскому - художнику ситуации: драма убийства - преступления; жертва; утрата;

имплицитное оплакивание; бобылье "мужское" одиночество; народное воззрение на происшедшее. Безошибочно определяется жанровая принадлежность произведения ("сказка", или синонимичное "сказание") - вопреки П.В. Анненкову, который в "Материалах для биографии А.С. Пушкина" (Достоевский, по всей очевидности, пользовался как раз этой книгой, когда стал размышлять над "Медведихой" и "Свatom Иваном") прибегнул к другим, неточным обозначениям: "песня", "рассказ".<sup>21</sup>

В "Сказке о Медведе" Достоевский распознал "сокровище" - произведение высокого поэтического искусства. И это главное. Все остальное - производное, как-то: нерасторжимая "умилительная" связь с народом, желание и умение через стихи передать свою любовь к нему ("любование") и поэтически слиться с ним (сделать народное своим, а свое - народным). Достоевский, как никто, может быть, другой, понимал поэтические преимущества Пушкина. Но не завидовал им, а равнялся на них и гордился ими. Разница в этих понятиях ("завидовать" и "равняться") громадная, принципиальная. Вот почему он признавал за "Сказкой о медведихе" архетипическое, основополагающее значение в русской литературе, предсказывал ей продуктивную будущность. Пушкинские традиции фольклорного слова у Достоевского - частный и состоявшийся случай из этой будущности.

<sup>1</sup> Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. Балда. Медведиха. О рыбаке и рыбке. Опыт последования по рукописям поэта с двумя фотоснимками. М.: Худож. лит., 1936. С.36.

<sup>2</sup> Белинский В.Г. Полн. Собр. Соч. - Т. VII. М., 1955. С. 349.

<sup>3</sup> Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1958. С.253.

<sup>4</sup> Азадовский М.К. Указ. соч., там же.

<sup>5</sup> Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826 - 1830). - М., 1967. - С. 253 - 533.

<sup>6</sup> Соймонов А.Д. А.С. Пушкин // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976. С. 190.

<sup>7</sup> Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина М., 1985. С. 152.

<sup>8</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Т. 12. М., 1986. С. 343.

<sup>9</sup> Аксаков К.С. Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 272.

<sup>10</sup> Штакеншнейдер Е.А. Из "Дневника" // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1964. С. 303.

<sup>11</sup> П. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 30, кн. 1. С. 183. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках в тексте, первая цифра обозначает том, последующие - страницу.

<sup>12</sup> Перлина Н.М. Достоевский в воспоминаниях А.И. Сувориной // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 299. См. также С. 300.

<sup>13</sup> "Шуткой" назвал "монолог пьяного мужика" П.В. Анненков - см. его указ. "Материалы ...", С. 155. Возможно, Достоевский реминисцировал анненковскую формулу.

<sup>14</sup> Анненков П.В. Указ соч. С. 152.

<sup>15</sup> Владимирцев В.П. Народные плачи в творчестве Ф.М. Достоевского // Русская литература. 1987, №3. С. 179-190.

<sup>16</sup> Штакеншнейдер. Указ. соч. С. 303.

<sup>17</sup> Азадовский М.К. Литература и фольклор. Л., 1938. С. 102.

<sup>18</sup> Азадовский М.К. Литература и фольклор. С. 99-102.

<sup>19</sup> Благой. Указ. соч. С. 533.

<sup>20</sup> Бонди С.М. О Пушкине (статьи и исследования). М., 1978. С. 433 - 434.

<sup>21</sup> Анненков. Указ соч. С. 153.

## Мотив “бегства в Америку” в творчестве А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского

Как отмечают исследователи<sup>1</sup>, мотив “бегства в Америку” ввел в русскую литературу А. С. Пушкин.

С конца XVIII в. со времени войны английских колоний за независимость (1775-1783) интерес в России к событиям на североамериканском континенте заметно усилился. Именно за океаном впервые была воплощена в жизнь идея великой демократической республики. С этого времени американская тема прочно обосновалась в русской литературе и явилась одной из форм становления общественного самосознания в России.

У молодых людей, ровесников Пушкина, было две мечты: американская конституция и “уйти к диким”. Стремление “уйти к диким” означало осуществить на практике идеи Руссо, и лучшего места для осуществления этой мечты, чем населенные “дикими” индейцами просторы североамериканского континента, молодые романтики не видели. Эту тоску по далеким берегам и выразил Пушкин. В черновике стихотворения “Осень” (отрывок) поэт писал:

Ура! - куда же плыть — к несчастным ли брегам  
Где дремлют вечности символы, пирамиды  
[ Иль ] иль к девственным лесам  
Младой Америки — Флориды.<sup>2</sup>

Это третий вариант заключительной строфы стихотворения. Интересно проследить выбор поэтом мест, куда можно было бы “плыть”. В первом варианте это: “Египет колоссальный / Иль тень Везувия — и знойные луга / Иль пред Элладою посетуем печальной...” ( III, 394).

Во втором варианте реалии древности заменяются более современными “святыми местами”: “Кавказ ли колоссальный < ? > / Иль опаленные Молд < авии > луга / Иль скалы дикие Шотландии < печальной > / Или Нормандии блещ < ящие > снега - / Или Швейцарии ландшафт [ пира < мидалный > ]. ( III, 394).

В заключительном варианте последней строфы поэт соединяет древность и современность, прошлое и будущее, противопоставляя “вечности символы пирамиды” и “девственные леса младой Америки”. Контраст между этими “брегами” ярко выражен на уровне выбора эпитетов. “Несчастные брега”, потому что их слава и величие в прошлом, и “девственные леса младой Америки”, потому что на далеком континенте зарождается цивилизация нового типа, которая прославит себя в будущем.

Лирическая исповедь Пушкина, не опубликованное при жизни поэта стихотворение “Осень”, развивает чрез-

вычайно дорогую для него тему свободы творчества. Поэтому возникает и образ “громады” корабля, и характерное для романтической поэзии стремление “плыть к чужим берегам”. Но в то же время это стихотворение как бы подводит итоги нового периода творчества Пушкина — второй Болдинской осени. Поэтому вопрос “Куда же нам плыть?” отражает очень важные размышления поэта о судьбе своего творчества и о судьбе отечества.

Изменения в мировоззрении Пушкина можно отчетливо проследить на его отношении к образу “несчастливого скитальца в родной земле” (Ф. М. Достоевский).

Для романтического периода поэзии Пушкина характерен интерес к личности демонического бунтаря, героя — индивидуалиста, разочарованного и одинокого, недовольного жизнью и рвущегося к свободе. В период “документального реализма” (С. А. Фомичев) Пушкин много размышлял о роли народа в жизни общества, о взаимоотношениях народа, правительства и дворянства.

В 30-е годы XIX в. перед Россией остро стоял вопрос о выборе исторического пути развития. В Европе в это время стало очевидным зарождение демократии. Взоры многих прогрессивно мыслящих людей обратились за океан к успехам молодой американской республики.

Пушкин одним из первых высказал свое осторожное отношение к американским образцам. В статье “Джон Теннер”, опубликованной в третьем томе “Современника” (1836), он выразил тревогу за развитие общественной жизни и общественного мнения в России, но через призму восприятия Америки.

Взгляды Пушкина на американскую демократию изучены исследователями,<sup>3</sup> гораздо плодотворнее рассмотреть статью “Джон Теннер” как важное звено общей творческой эволюции поэта.<sup>4</sup> Сам интерес Пушкина к судьбе “одичалого американца” предопределен генеральной линией его творчества, обозначенной поэмами “Кавказский пленник”, “Цыганы”, “Тазит” и отчасти “Путешествием в Арзрум”. В “Записках” Джона Теннера, похищенного “на двенадцатом году” индейцами и прожившего среди них тридцать лет, Пушкина заинтересовала судьба человека, оторванного от цивилизации нового типа. Не усталой и одряхлевшей, а молодой и нахальной, как бы начинающей свое развитие чуть ли не с нуля, и ущербной именно поэтому (но с точки зрения самих американцев, именно поэтому имеющей большое будущее).

Для сравнения изображения характеров русского и американского "скитальцев в родной земле" можно выбрать героя поэмы "Цыганы" (1824) как одной из наиболее зрелых поэм Пушкина романтического периода и Джона Теннера, героя "Записок", изданных в 1830г. в Нью-Йорке. О судьбе "белого американца" Пушкин узнал из книги французского путешественника Алексиса де Токвиля "Демократия в Америке", первые две части которой были изданы в Париже в 1835г.

В центр поэмы "Цыганы" Пушкин поставил характер страстный, способный помериться с "судьбой коварной и слепой". Джона Теннера, маленького мальчика "всегда голодного и грустного", нельзя и рядом поставить с Алеко, но в изображении обстоятельств их "скитальчества", как это ни покажется странным на первый взгляд, есть немало общего.

Экзотическая природа в южных поэмах противопоставлена "неволедушных городов" и служит прекрасным фоном для бурных страстей романтических героев. В статье "Джон Теннер" подробно раскрывается полная таинственных загадок неизведанная жизнь на далеком континенте. Рассказ о жизни американца ведется от первого лица. Иногда Пушкин сам кратко пересказывает некоторые события, чтобы не затягивать повествование, но он нисколько не сокращает, например, описание американского оленя (муза) или индейскую охоту.

Действие поэмы "Цыганы" разворачивается в цыганском таборе, который является как бы "естественной" средой для главного героя. Интересно отметить, что Пушкин и индейское поселение называет табором ("едва вышел я из табора", "я побежал в табор", "весь табор шумел"). Очевидно, понятие "табор" более близко русскому читателю, чем "индейское племя" или "индейский поселок", так как кочевой характер жизни является общим и для индейцев, и для цыган.

Описывая быт цыганского табора и индейцев, Пушкин в нарушение романтической традиции "не закрашивает истину красками своего воображения" (XII, 104).

Как он сам замечает во вступлении к статье "Джон Теннер", "Летописи племен безграмотных, они разливают истинный свет на то, что некоторые философы называют естественным состоянием человека..." (XII, 104). "Мирные" цыгане во второй половине поэмы оказываются не свободными от страстей человеческих (измена Земфиры, рассказ старого цыгана о своем горе). Страсти осознаются в поэме как всеобщий закон жизни. Отсюда — вывод в эпилоге: "И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет." (IV, 204). А ведь романтики искали гармонии и успокоения в жизни "диких" цыган. Вывод, к которому приводит читателя Пушкин — скрыться от "страстей роковых" невозможно, бежать бессмысленно.

Рассказывая о жизни других "естественных" людей — индейцев, Пушкин отмечает: "Легкомысленность,

невоздержанность, лукавство и жестокость — главные пороки диких американцев". Пьянство индейцев, которое провоцируют американские кушцы, скуная у них за бесценнок бобровые меха и буйволовые кожи, — одно из последствий колонизации североамериканского континента. И Пушкин с горечью восклицает: "Оставляем читателю судить, какое улучшение в нравах дикарей приносит соприкосновение цивилизации!" (XII, 115). Эта горечь в рассуждениях зрелого Пушкина вызвана тем, что именно в Америку к "диким" индейцам так стремились самые пылкие романтические натуры, чтобы организовать коммуну и построить идеальное общество. "Дикие" народы понимались европейскими просветителями как неиспорченные цивилизацией, живущие в гармонии с собой и с природой. Но Пушкин в рассказе о судьбе Джона Теннера еще раз подтверждает главный вывод южных романтических поэм: душевные катастрофы и трагедии есть и в первобытной среде. И образованный европеец, и "дикарь" одинаково подвержены борьбе страстей человеческих, только с разной степенью цивилизованности реагируют на них.

Интересно отметить еще несколько общих моментов у таких, казалось бы, далеких друг от друга произведений Пушкина: тема любви (в "Цыганах" отсутствует тема неразделенной любви как дополнительной мотивировки разочарования героя в жизни; любовь американца тоже взаимна и довольно поэтично описана), конфликты с обществом (Алеко "преследует закон", Джона Теннера высек отец и ему захотелось "уйти к диким"); обличение цивилизации ("неволядушных городов" и лицемерие американской демократии). Но самым примечательным моментом является то, что в обоих произведениях есть "преданья старины глубокой" (IV, 7). В поэме "Цыганы" таким преданием является рассказ о сосланном поэте Овидии. В статье "Джон Теннер" — индейское предание о братоубийстве. Эта общая для романтических поэм Пушкина и для его более поздней статьи об Америке черта и подводит к главному выводу. "Дикие" народы имеют свою вековую историю, хранят память о ней, и именно она, их история, становится теми корнями, которые привязывают людей к родной почве. И цыгане, и индейцы совершают свои кочевья на огромных пространствах, но они живут в незыблемом мире традиции и преданья. Оторвавшись от родной почвы "русский скиталец", уже не может найти себе нигде успокоения: слишком много сил затрачено на то, чтобы вырвать себя из родной культуры, и не достает сил, чтобы вращаться в иную цивилизацию, которая слишком сильно по своему укладу отличается от русской.

Что касается "белых американцев", то они по своему генетическому типу — переселенцы. Это, может быть неосознанно, подчеркнул Пушкин в самом начале рассказа о детстве Джона Теннера: за одиннадцать лет он вместе с отцом три раза переселился на новое место.

Это отсутствие корней у “одичалого американца” чувствуется на протяжении всего рассказа: он вспоминает отца, братьев, но никогда — родные места.

Именно тип “русского скитальца” определил, по мнению Ф.М. Достоевского, пророческий характер поэзии Пушкина: “В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем”.<sup>6</sup>

Главной бедой “русских страдальцев” и Пушкин, и Достоевский считали забвение русской истории, идеалов своих отцов. Пушкин с горечью писал об этом в неоконченной поэме “Езерский”:

Вам все равно — конечно так,  
Вы презираете отцами,  
Их древней славою, правами  
Великодушно и умно,  
Вы отреклись от них давно... (V,99)<sup>7</sup>

Сорок лет спустя в “Дневнике писателя” (1873) Достоевский размышлял о проблеме “молодого поколения”: “Прежде всего поставьте вопрос: если сами отцы этих юношей не лучше, не крепче и не здоровее их убеждениями; если с самого первого детства своего эти дети встречали в семействах своих один лишь цинизм, высокомерное и равнодушное <...> отрицание; если слово отечество произносилось перед ними не иначе как с насмешливой складкой, если к делу России все воспитывавшие их относились с презрением или равнодушием <...> — то скажите: что можно требовать от этих детей...?” (XXI, 134 — 135).

К 30-м годам XIX в. в Америке из России сумели побывать лишь единицы, и поэтому желание “уйти к диким” оставалось неосуществимой мечтой для большинства российских романтиков. На Америку смотрели как на “воплощенный в настоящем образ будущего” (А. де Токвиль). В 60-е годы ситуация резко изменилась. В Новый Свет хлынул большой поток эмигрантов из Европы. Они ехали с мечтой о богатстве: в свободной стране собственным трудом они надеялись достичь благосостояния.

Устремления российских переселенцев сильно отличались от целей европейских эмигрантов. В Америку уезжала молодёжь, воодушевленная поисками правды.

В творчестве Достоевского, который всегда внимательно следил за развитием общественной жизни, не могло не отразиться это повальное увлечение Америкой. В рецензии на книгу Э.Циммермана “Соединенные Штаты Северной Америки” писатель ставит вопросы, которые вызывали у него, как у русского человека, наибольшее недоумение: “Почему именно такое движение из нашего отечества увеличивается в то самое (реформенное) время, когда и на Руси стало жить легче и предстала большая возможность заниматься чем хочешь?”

К какому именно “состоянию” принадлежат наши эмигранты, — отцы ли это, недовольные уничтожением крепостничества, или же дети, ищущие простора для деятельности?” (XXI, 441).

То, что Пушкин прозорливо предугадал — невозможность для русского скитальца найти счастье и успокоение в чужих краях, — Достоевский увидел в судьбах своих современников. Одного из таких “заблудившихся” (по его словам из рабочей тетради 1876 г.) в собственном сознании писатель хотел показать в романе “Мечтатель”. Замысел остался неосуществленным, но тема “мечтательства” — является центральной в творчестве Достоевского. Характерно, что один из последних диалогов этого ненаписанного романа (записи в рабочей тетради разбросаны среди заметок “Дневника писателя” 1876 г.) посвящен мотиву “бегства в Америку” и разочарованию в ней: “А что такое Дух?” — “А Дух то, что теперь между нами и почему у тебя лицо стало добрее, то, почему ты плакать захотел, потому что у тебя дрожали губы... Дух то, что тебя из Америки привело в этот день вспомнить елку Христову в родительском доме. Вот что Дух”. — “Ну и пусть”, — “Ее только нет, вот что худо”. (XVII, 10). В разговоре Мечтателя с отцом писатель выразил не только невозможность “русскому скитальцу” прижиться в Америке, но раскрыл и причину этой несовместимости (русский характер и американский образ жизни): нет за океаном “елки Христовой в родительском доме”. Искусственность американской цивилизации (руководность всего окружающего — и материальных благ, и общности людей, переселившихся из разных стран, а не народившихся на родной земле) особенно остро ощущалась русскими переселенцами, генетически привыкшими жить в окружении кровно родных людей. Рождественская елка — символ семейного праздника, семьи родственной и крепкой, а не “случайной”. Нет елки — нет семьи, нет связи человека между прошлой и будущей жизнью.

Тема “бегства в Америку” — сквозная в творчестве Достоевского в 70-е годы.<sup>8</sup> В романе “Подросток” (1875) намерение “бежать в Америку” “держит” гимназист Ефим Зверев, девятнадцатилетний юноша. Больше Америка в тексте романа не упоминается, но достаточно сопоставить подготовительные материалы к роману с заключительными главами, чтобы определить отношение писателя к мечте гимназиста. В подготовительных материалах: “Приехал, отыскал Витю, тот его свел с гимназистом бежать в Америку” (XVI, 27), “Я бродил грустно. Прощался с Европой. Я не верю ни во что новое. — Ни во что? — О, я верю в экономическую логику, в очаг, ни во что другое. Я последний могиқан.” (XVI, 425). Свое отношение к гимназистам, “если и их слабыми головами одолели великие идеи о “свободном труде в свободном государстве” и о коммуне и об общеевропейском человеке Достоевский выразил в “Дневнике писа-

теля" (1873) в главе "Одна из современных фальшей" (XVI, 134 – 136). А вот о "ломке" очень эмоционально сказано в "Заключении" романа "Подросток": "Боже, да у нас именно важнее всего хоть какой-нибудь, да свой, наконец, порядок! <...> хоть что-нибудь наконец построенное, а невечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит" (XIII, 453).

Здесь же писатель, размышляя о "русском родовом дворянстве", косвенно называет и причину того, почему "русский скиталец" ищет счастье и приложение своим силам "за морем где-нибудь": "... тут, например, уже были закончены формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато" (XIII, 453).

"Родовое дворянство" подразумевает непрерывность рода, историческую преемственность традиций чести и долга. Трагедию истребления русского дворянства как единственного источника зарождающейся российской интеллигенции остро переживал Пушкин: "Вот уже сорок лет как Табель о рангах сметает дворянство..." (XVI, 429). В статье "Джон Теннер" он попытался развеять американский миф о равенстве возможностей каждого человека, но не был понят современниками. Это произведение Пушкина воспринималось только как этнографический очерк, одно из описаний далеких земель.

Поэт предвидел, какой ценой может быть оплачена демократия в России, если за нее будут бороться люди, лишенные исторических корней и оторвавшиеся от родной почвы. Такой "беспокойный мечтатель во всю его жизнь", впервые изображенный в романтических поэмах Пушкина, проходит под разными именами через всю русскую литературу XIX в. Наиболее полное воплощение тип "русского скитальца" получил в романах Достоевского. Герой с мятущейся душой стремится к

"всемирному счастью", бросает все и бежит куда угодно, даже даром бежит, даже в Америку" (XXI, 96), но не может и сам понять своей тоски и своих устремлений: почему в Америку? почему не в России искать себе дела? Он не имел нравственной опоры в родной земле, искороченной двухсотлетней "ломкой", но "для чего-то непременно хотел умереть в России" (X, 420).

#### Примечания

1. См.: J.Th. Shaw. Puskin on America: His "John Tanner" / Orbis Scriptus. Munchen, 1966. P. 740–741;
2. Николюкин А.Н. Литературные связи России и США. Становление литературных контактов. М., 1981. С. 246.
3. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 17-ти томах. М., 1937–1949. Т.3 С.395. Далее все ссылки делаются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначен номер тома, арабской – страницы.
4. См. подробнее: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: творческая эволюция. Л., 1986.
5. "Американцы для русского читателя начала XIX в. – это индейцы, поэтому европейских переселенцев в отличие от них называли "белыми американцами".
6. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30-ти томах. Л., 1972 – 1990. Т.26 С.138. Далее все сноски делаются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначен номер тома, арабской – страницы.
7. Пушкин считал главную идею этой поэмы очень важной, поэтому в 1836 г. он выделил из нее несколько строк и напечатал в "Современнике" под названием "Родословная моего героя" (отрывок из сатирической поэмы)
8. См. об этом подробнее: Фаликова Н.Э. Американские мотивы в поздних произведениях Ф.М. Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 199 – 241.

## Оправдание войны у Пушкина и Достоевского

В "Объяснительном слове по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине" (1880 г.) Достоевский отметил: "Народ же наш <...> заключает в душе своей <...> склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению <...>"; причем, "способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин <...>, как совершеннейший художник, <...> есть и совершеннейший выразитель этой способности <...>" (XXVI, с. 131)<sup>1</sup>. В самой же речи о Пушкине подчеркнута христианская смиренность такой "способности": "<...> наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей" (XXVI, с. 147); русские должны "изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!" (XXVI, с. 148). Пушкин и является, по Достоевскому, "угадчиком", "пророком" "грядущего назначения" русской "силы народной", "силы духа русской народности" (XXVI, с. 147).

Слово "сила" многократно повторяется Достоевским и, конечно, не случайно. Ведь и сам Христос в "евангельском законе", касаясь сохранения и распространения веры, предупредил: "Не мните, яко приидох воврещи мир на землю: не приидох бо воврещи мир, но меч" (Мф. 10, 34). Более того, на земле, согласно тому же "евангельскому закону", не предвидится чаемого Достоевским "братского окончательного согласия всех племен"; напротив, к Концу Света ожидается возрастание раздоров, и лишь во временном царстве антихриста будет мнимое примирение значительной части обольщенных народов. Потому и наш писатель в приведенных рассуждениях пользуется выражениями "может быть", "в конце концов" (XXVI, с. 148), намекая, пожалуй, на то, что "согласие" наступит уже после Конца Света, в вечности, в апокалипсическом "Новом Иерусалиме", в который у него даже Раскольник (поначалу хотя бы на словах) верит, как верит и в "вековечную войну" вплоть до Второго Пришествия (VI, с. 201). Достоевский, несомненно, был знаком с магическими толкованиями апокалипсического образа Нового Иерусалима (Отк. 21, 1-3) в духе указания на грядущий земной "золотой век"; был он знаком и с сенсимонистским изводом подобных толкований (см.: VII, с. 380-381). Однако, писатель более склонялся к строго православному верованию в невозможность достижения блаженства на этой "земле" - вплоть до Страшного Суда и отмены земного бытия.

Говоря об особой христианской смиренности русского духа вообще и творчества Пушкина в частности,

Достоевский, конечно, подразумевал и оборотную сторону этой смиренности - воинственность, тоже, впрочем, особую. Не случайно, пророком русского духа он назвал именно Пушкина - поэта, пожалуй, самого воинственного в истории отечественной словесности.

Пушкин впервые открыто заявил о себе как о поэте общенародного значения в стихотворении "Воспоминания в Царском Селе" (1814 г.), прочитав его на открытом испытании в Лицее при стечении многих знатных гостей, среди которых был и Державин, восхитившийся чтением. Основное содержание "Воспоминаний..." - прославление воинской доблести Отечества, то, чем особенно отличился в прошлом веке Державин, и многие восприняли Пушкина как преемника знаменитого поэта.

В "Воспоминаниях..." как в зерне "свиты" развившиеся в дальнейшем особенности пушкинского отношения к вопросам войны и мира. Война, по Пушкину, неизбежна, и если XVIII в. - это "громкий век военных споров", то и "новый век узрел / И брани новые, и ужасы войны" (1, с. 10)<sup>2</sup>. Неизбежность войн Пушкин объясняет неизбежностью попускаемых за грехи наказаний: "Страдать - есть смертного удел" (1, с. 10). В то же время всякая война может быть как справедливой, так и несправедливой перед лицом Бога, и, соответственно, страдания, с нею сопряженные, могут быть как искупительно-очищающими, так и посрамляюще-сокрушительными. В событиях 1812 г. Пушкин видит обобщающий смысл. Россия в его изображении ведет войны справедливые: "За Русь, за святость алтаря" (1, с. 12), - и потому Бог на стороне русских, против их врагов: "Отяготела днесь на их надменны выи / Десница мстящая Творца" (1, с. 13). Божественная справедливость действий "русского меча" проявляется в том, что "Росс" не мстит побежденному врагу и вступает на его земли "с улыбкой примиренья" (1, с. 13-14).

После "Воспоминаний..." как раннего предвестия выводов зрелого творчества Пушкин в течение нескольких лет поэтически выражает совсем иную воинственность, далекую от ценностей православно-русского самосознания и даже враждебную этим ценностям, что особенно резко проявилось в ряде стихотворений, навеянных декабристскими и масонскими настроениями русского общества рубежа 1810-х - 20-х годов. Воинственность этого рода направлена прежде всего против отечественной государственности - самодержавия, так что в послании "К Чаадаеву" (1818 г.) поэт надеется увидеть свое имя "на обломках самовластья" (1, с. 68). Так и в "Кинжале" (1821 г.) он прославляет месть против символически обобщенного "Державного Рима" (1, с. 144),

подразумеваемая здесь, конечно, и Рим Третий, православно-русский. В ряде стихотворений этих лет Пушкин воспекает революционные движения, охватившие Европу, и толкует их как единое возмущение против самодержавной государственности, безразлично на чем основанной, будь то турецкая власть, колеблемая греками ("Война". 1821 г.), или испанские события ("Мне бой знаком - люблю я звук мечей..." 1821 г.), или восстание в Неаполе ("В.Л. Давыдову". 1821 г.). Примечательно, что в лирике этого ряда Пушкин беспримерно кровожаден и мстителен: "Люблю войны кровавые забавы, / И смерти мысль мила душе моей" ("Мне бой знаком...") (1, с. 110); "Увижу кровь, увижу праздник мести; / <...> И сколько сильных впечатлений / Для жаждущей души моей!" ("Война") (1, с. 139). В таком душевном состоянии и ценности христианства представляются Пушкиным искаженно, с вольным, даже кощунственным переосмыслением. Намекая на кровь антигосударственных мятежей, поэт пишет: "Но нет! - мы счастьем насладимся, / Кровавой чаши причастимся - / И я скажу: Христос воскрес" - "вот эвхаристия другая" ("В.Л. Давыдову") (1, с. 147). Начатки подобных настроений обозначились еще в 1814 г., и потому в "Воспоминаниях в Царском Селе" Пушкин избегает упоминаний о царской государственности России, а в послании "Лицинию" (1815 г.) предупреждает обобщенно-имперский Рим: "Свободой Рим возрос, а рабством погублен" (1, с. 16).

Показательно изменение в отношении раннего Пушкина к Наполеону. Если в "Воспоминаниях..." этот враг России, "Презревший правды глас, и веру, и закон, / <...> Исчез, как утром страшный сон" (1, с. 14), то в стихотворении "Наполеон" (1821 г.) это уже "великий человек" (1, с. 162), наделенный "дивным умом" (164) и достойный почтения за то, что попытался сокрушить русское самодержавие: "Хвала! он русскому народу / Высокий жребий указал / И миру вечную свободу / Из мрака ссылки завещал" (1, с. 165).

Впрочем, уже в "Демоне" (1823 г.) Пушкин осознает свои настроения последних лет как навеянные лукавым духом, "злым гением" (1, с. 212). В стихотворении "К морю" (1824 г.) Наполеон предстает "гением", родственным Байрону и порожденным, подобно Байрону, "духом" моря, который "могущ, глубок и мрачен" и "ничем не укротим" (1, с. 236). Вот с этим-то прельстительным духом "свободной стихии" и "своенравных порывов" (1, с. 235) Пушкин теперь (еще сожалея!) прощается. Перемена сознания обозначилась в послании "Чадаеву" (1824 г.): "Чадаев, помнишь ли былое? / Давно ль с восторгом молодым / Я мыслил имя роковое / Предать развалинам иным? / Но в сердце, бурями смиренном, / Теперь и лень и тишина <...>" (1, с. 255).

После кратковременного покоя и раздумий поэт возвращается к своей былой воинственности, заявленной еще в 1814 г., а теперь уже не только православной, но и самодержавной. Поворот намечается в "Стансах" (1826

г.), где выразилось упоминание на "самодержавную руку" (2, с. 90), а в послании "Друзьям" (1828 г.) Пушкин подчеркивает, что говорит "языком сердца", когда хвалит нового царя: "Россию вдруг он оживил / Войной, надеждами, трудами" (2, с. 126). При этом подчеркивается, что русский "дух держанный" по-христиански "не жесток" (126). Под "войной" Пушкин, вероятно, разумеет войну с Персией 1826 - 1828 г. и участие России в Наваринской битве против Турции в 1827 г. Развившаяся в душе поэта державная воинственность запечатлелась в поэме "Полтава" (1828 г.) в описании Полтавского боя и, в частности, в образе Петра I: "Он весь, как Божия гроза" (3, с. 204).

В ходе русско-турецкой войны 1828-1829 г. Пушкин приблизился к старинному православно-державному оправданию войны Третьего Рима (России) за освобождение принадлежащих ему по закону преемства земель Второго Рима (Византии) - земель православных народов (славян, греков), незаконно захваченных и поработанных духовно враждебной исламской империей. В ходе боевых действий Пушкин в первый и последний раз (причем, без позволения) пересек границы России, и такое нарушение высочайшего предписания знаменательно: в свете православно-державного осмысления истории поэт так и не покинул пределов Православной Державы, но лишь следовал за их законным расширением. Душевное состояние Пушкина запечатлелось в "Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года", где, между прочим, в прозаическое повествование введено очень важное стихотворение, намеренно приписанное некоему поэту-янычару. Значимость этого стихотворения в том, что именно завоеванный русскими Арзрум видится Пушкину подлинной духовной столицей турецкой империи: "Стамбул отрекся от пророка; / В нем правду древнего Востока / Лукавый Запад омрачил. / <...> Но не таков Арзрум нагорный <...>" (5, с. 386). То, что так мыслит будто бы исламский воин-поэт, придает особенную вескость пушкинскому (в действительности) мнению: получается, что в деле отвоевания земель Византии главное Россия уже совершила, и покорить внутренне прогнивший Стамбул будет уже не трудно. В стихотворении "Олегов щит" (1829 г.) Пушкин своеобразно (в духе православно-мистического истолкования истории) объясняет, почему русские остановились на подступах к "граду Константина" и отказались от покорения: как некогда Олег и язычники-славяне, словно бы предчувствуя свое православное призвание, не тронули Константинополь, так и теперь православные славяне вновь отказались от насилия над великим городом, утратившим православную веру, поскольку он в духовном смысле опять обещал стать близким, своим. В течение 1830-х годов русское государство преследовало цель ненасильственного вовлечения усмиренной Турции в пределы своего влияния (как это происходило с тюркскими народами Кавказа и

Средней Азии). Пушкин отмечает мирное, вежливое поведение русского войска в покоренном Арзруме: "<...> ни один из жителей ни разу не пожаловался на насилие солдата <...>" (5, с. 387). Отвоєванные земли, по Пушкину, надо смиренно, однако настойчиво просвещать православной верой: "Кавказ ожидает христианских миссионеров" (5, с. 353).

В 1829 г. Пушкин пишет восьмистишие "Опять увенчаны мы славой...", где подводит итоги войне: "И далé двинулась Россия, / И юг державно облегла, / И пол-Эвксина вовлекла / В свои объятия тугие" (2, с. 468). Отношения с исламским Востоком в основном разрешены, и в том же 1829 г. поэт повторяет дух и содержание "Воспоминаний в Царском селе", причем под тем же названием. Его вновь беспокоят отношения с воинственным Западом, который видится ему в давнем союзе и духовном родстве с Турцией. Это наблюдение обозначилось в "Путешествии в Арзрум..."; к примеру, среди захваченного в Арзруме оружия Пушкин был склонен усматривать и то, что осталось по наследству от первых крестоносцев - "со времен Годфреда" (5, с. 385); западные рыцари и турки предстают союзниками (и лишь по видимости соперниками) в деле захвата земель православной Византии.

Когда случился польский мятеж, Пушкин был уже совершенно готов для гневной отповеди подстрекающему Западу. В стихотворении "Перед гробницею святой..." (1831 г.) на помощь призывается дух Кутузова, в "Клеветникам России" (1831 г.) Западу и его польским сторонникам предрекается поражение, в "Бородинской годовщине" (1831 г.) празднуется победа, когда "бунт раздавленный умолк" (2, с. 272).

Это вполне сложившееся отношение к войне сохранялось у Пушкина до конца жизни. В стихотворении "Была пора: наш праздник молодой..." (1836 г.) поэт еще раз повторяет сказанное в "Воспоминаниях в Царском Селе" (знаменательно, впрочем, добавив похвалу Александру I - "нашему Агамемнону") и подступает к описанию нового царствования: "И новый царь, суровый и могучий, / На рубеже Европы бодро стал, / И над землей сошлись новы тучи <...>" (2, с. 394). Стихотворение не завершено, но, в сущности, Пушкин уже все сказал о войне, о мире и о предназначении России.

Вслед за Пушкиным (и не без его воздействия) Достоевский стремился к православному оправданию священной войны за веру - войны (при таком обосновании) исключительно оборонительной или (что близко) освободительной (по отношению к захваченным врагами православным землям и народам). Православно-державный мир для Достоевского - единство, и Россия - его оплот. Потому-то в "Дневнике писателя за 1876 г." и говорится: "<...> Константинополь - рано ли, поздно ли, должен быть наш..." - ведь это "не для захвата и не для насилия", а по "слову самой природы" (XXIII, с. 48). Достоевский признался А.Н. Майкову, что сочинил

"в уме" "былину" о захвате турками Константинополя, и "это прямо и невольно явилось как былина из русской истории" (XV, с. 527).

Главной враждебной по отношению к России силой Достоевский представлял военный и, отчасти, духовный союз Запада с исламским (в лице Турции) миром. Видимо, не случайно, что Раскольников в "Преступлении и наказании" завершает перечень образцовых "необыкновенных" людей "Магометами и Наполеонами" (VI, с. 200), сблизая вождя исламского мира и вождя объединенного Запада.

Запад попустительствует и даже покровительствует тому, что силою Турции, этой "дикой, гнусной мусульманской орды" (XXIII, с. 62), творится "уничтожение систематическое" целых православных народов. Запад сходится с Турцией и в желании содержать ослабленный остаток православных народов в рабстве: "<...> ненавистно славянское племя Европе, les esclaves, дескать, рабы, а у немцев сколько этих рабов: пожалуй, взбунтуются" (XXIII, с. 63) - здесь отмечается злонамеренность распространенного на Западе этимологического сближения слов "раб" и "славянин". Немцы наряду с турками рассматриваются Достоевским как ударная сила Запада, направленная против России (см., в частности, главу "О воинственности немцев" в "Дневнике писателя за 1876 г.").

Страшный образ Запада, как нового Вавилона и царства антихриста предстает в "поэме" Ивана Карамазова - на это указал и сам Достоевский, объясняя смысл главы "Великий инквизитор" (см.: XV, с. 198).

Достоевскому оказывается близким представление о России как "третьем" и последнем Риме, призванном вплоть до Конца Света противостоять крепнущему царству антихриста и в этом противостоянии служить прибежищем и защитой для всех, желающих спастись. Коренной особенностью русского самосознания писатель считает сострадательную, даже жертвенную любовь ко всем вплоть до своих врагов.

В мирном, не завоевательном, исторически справедливом расширении русской державы Достоевский видит благо для всего человечества, ибо православная Россия - единственный мост от временного мира сего к миру вечному, неземному; предуказанному в Апокалипсисе; уже в мире сем русская держава единственная из всех частично живет по неотмирным законам, заповеданным Христом: "Кто хочет быть выше всех в царствии Божием - стань всем слугой. Вот как я понимаю русское предназначение в его идеале" (XXIII, с. 47).

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 - 1990. Здесь и далее ссылки на это издание даются вслед за выдержками, в скобках; том указывается в римском исчислении, страница в арабском.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974 - 1978. Ссылки на это издание указываются в скобках, вслед за выдержками; том и страница обозначаются в арабском исчислении.

А. Г. Головачева

## «...Неприменно в палаццо...» Пушкин - Достоевский - Чехов

Из черновых набросков Пушкина ни один так не волнует воображение, как замысел стихотворения о старом дожде и молодой догарессе. Мало того, что стихи не получили своего завершения, они фактически остались и без первой строки, так и не утвердившейся под пером поэта. Ни одно из пушкинских сочинений не имеет столько публикаторских вариантов, например:

Ночь светла, в небесном поле Ходит Веспер золотой (1859) <sup>1</sup>	В голубом небесном поле Светит Веспер золотой (1959) <sup>1</sup>
--	--

В голубом эфира поле Блещет месяц золотой (1887) <sup>2</sup>	Ночь тиха, в небесном поле Светит Веспер золотой (1985) <sup>4</sup>
--	---

Был у Пушкина еще один вариант: «Ночь темна», так что диапазон колебаний выходит как нельзя более широким: от «Ночь темна» до «Ночь светла», хотя последнее - признанный публикаторский произвол. Но даже в том случае, когда перед нами варианты, подбирившиеся самим автором: «В голубом», «Ночь тиха» и т.д., нельзя не считаться с тем фактом, что каждый из них, один за другим, был когда-то отвергнут. В этом месте пушкинского автографа навсегда остался пробел, который автор ещё предполагал заполнить. Впоследствии не один исследователь пытался заполнить его по-своему, и искушение решить загадку пушкинского слова всегда оставалось велико и неодолимо.

В 1987 году была опубликована очередная реконструкция загадочного черновика, произведённая Александром Лацисом<sup>5</sup>. Начнём с того, что Лацис предложил совершенно иное прочтение 2-ой строки стихотворения:

Блестокъ Весты золотой.

В своём заключении исследователь опирался на текстологический анализ, изучение особенностей пушкинских вычёркиваний, а также на поиск скрытых смыслов, вызвавших к жизни поэтические строки о дожде и догарессе. Слово «блестокъ» при этом было угадано по одной первой букве, а «Весты», можно сказать, частично прочитано, частично подобрано по смыслу, - тому смыслу, что значим для этого достаточно популярного сюжета из семейной истории венецианского дожа Марино Фальери (Веста - богиня - покровительница домашнего очага, хранительница устоев семейных и государственных). Дополнительным аргументом стали сведения из области астрономии: малая планета «Веста», один из самых ярких астероидов, видимых невооружённым глазом, была открытием пушкинской поры, так что строка

«Блестокъ Весты золотой» не только создавала выразительный зримый образ, но и находилась на уровне новейших научных знаний.

Что касается первой строки стихотворения, то оставалось неясно самое первое слово, которое должно было стоять перед пушкинскими словами «в небесном поле». Оригинальная версия А.Лациса основывалась на следующем ряде аргументов:

1) в начале строки должно быть слово (менее вероятно - слова), которое легко угадать, из тех самоочевидных слов, какие Пушкин иногда не считал нужным записывать;

2) слово должно сочетаться с продолжением строфы, и едва ли это глагол;

3) поскольку у Пушкина звуки поддерживают, подчёркивают особо важные, ключевые слова, то в данном случае слово должно быть и грамматически, и по звучанию связано с главными словами стихотворения - «блесток», «дож», «догаресса». «По сим основаниям, - делал вывод исследователь, - напрашивается вот какая догадка:

Далеко в небесном поле  
Блесток Весты золотой.  
Старый дож плывёт в гондоле  
С догарессой молодой.»

В целом принципы, какими руководствовался А.Лацис, можно назвать конструктивными, однако и в таком варианте видится определённая логическая неточность. Исходя из принципа самоочевидности слова, на месте наречия «далеко» прямо-таки напрашивается иное: «высоко». В этом случае сохраняются первые два аргумента из ряда Лациса и значительно подкрепляется третий - о необходимой звуковой поддержке. Именно слово «высоко» находится в гармоническом сочетании с каждой строкой стихотворения: *высоко в небесном - блесток Весты - старый - с догарессой*. К тому же и опыт завершённых стихов Пушкина показывает, что словом «небесный» обусловлена аллитерация «с», что подкрепляется множеством примеров:

Если в жизни <i>поднебесной</i>	С какою гордостью <i>небесной</i>
Существует дух прелестный...	Земли касается она...

Глядит на светлые луга,	Морозна ночь; всё небо ясно;
Глядит на синий свод <i>небесный</i> ...	Светил <i>небесных</i> дивный хор...

Причём представление о небесных светилах в пуш-

кинском мире связано с понятием высоты:

Было тихо. С *высокого неба* Спокойно всё: *луна сияет*  
Город белый, *луна озаряла* Одна с *небесной вышины...*

*Луна спокойно с высоты*  
Над *Белой церковью сияет.*

В свою очередь, и "высокий" в пушкинском стиле вызывает аллитерацию "с", т.е. созвучно слову "небесном".

Блажен, кто знает *сладострастье*  
*Высокиа* мыслей и стихов!

К предметам *мудрости высокой* Стыдись, не забывай  
Все мысли их *устремлены...* *Высокого, святого назначения...*

Наряду с законом поэтического созвучья, не менее важно и то смысловое различие, какое заключено в словах "далеко" и "высоко". ("Отложим в сторону буквы, поищем смысла", - призывал сам А.Лацис на одном из этапов своей реконструкции.) Очевидно, что смысла слова "далеко" - в направлении по горизонтали, по полю земному, тогда как "высоко" - по вертикали, вверх, по направлению к "небесному полю". Служившая для Пушкина образцом поэтической точности устная народная традиция с отработанной чёткостью разделяла "верх", "низ" и "даль": здесь всегда даль-далёкая уходила за горизонт, высота связывалась с устремлённостью к небесам, а понятие глубины означало направление вниз:

*Высота* ль, *высота* поднебесная,  
*Глубота* ль, *глубота*, океан-море...

Пушкин был так же точен в своей топографии. В другом его черновом наброске, даже ритмически совпадающем со стихами о дожде и догарессе:

Надо мной в *лазури ясной*  
Светит *звёздочка одна,*  
Справа - *запад* тёмно-красный,  
Слева - *бледная луна,* -

никак не спутать верха с низом, правостороннего с левосторонним. Апеллируя к принципу самоочевидности пушкинского слова, нельзя не признать, что по отношению к "небесному полю" слово *высоко* более самоочевидно, если можно так сказать, чем слово *далеко*.

Итак, продолжение поисков в области грамматики, аллитерации и логических размышлений привели к новому варианту загадочного пушкинского четверостишия:

*Высоко* в *небесном поле*  
*Блесток Весты* золотой.  
*Старый* *дож* *плавёт* в *гондоле*  
*С догарессой* молодой.

Наравне с соблазном прочесть ненаписанное пушкинское слово, велико и другое искушение - отыскать продолжение пушкинского замысла в последующей литературе. Действительно ли не потонула в Лете строфа, сложившаяся в благоприятную минуту, и отозвалось ли это "летучее творенье" поэта в литературной памяти его потомков и последователей? Что касается литературных предшественников, вопрос решился более или менее ясно: комментаторы связали пушкинский набросок с новеллой Э.Т.А.Гофмана "Дождь и догаресса" о старом венецианце Марино Фальери, обвинённом в государственной измене и казнённом на ступеньках палатцо дождей.<sup>6</sup> Но вот послепушкинские вариации на эту тему по сей день остаются непрояснёнными.

Набросок стихотворения о дожде и догарессе принято датировать осенью 1833 года, т.е. временем жизни Пушкина в Петербурге. Знаменательно, что именно Петербург, северный город, известный своими туманами и непогодой, навеял поэту видение тёплой южной ночи и силуэт романтической пары, плывущей в одной гондоле под звёздным небом. Каких только грёз и призраков не навеивает этот фантастический город, - заметит позднее герой петербургской повести Достоевского "Белые ночи". Человек без имени, называющий себя мечтателем, герой Достоевского день за днём, год за годом погружается в "бесконечный рой восторженных грёз", уводящих его от жалкой реальной жизни. В этих грёзах отдельное место занимают мечты "о дружбе с Гофманом"<sup>7</sup>, а одна из самых его сокровенных фантазий, настоящий любовный роман, завершается встречей настрадавшихся в прошлом влюблённых на том самом роскошном юге, какой только может быть создан воображением северянина: "далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палатцо (непрерменно в палатцо), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: "Я свободна", задрожав, бросилась в его объятия..." (т.2, с.117)

В другой петербургской повести, принадлежащей перу писателя следующего поколения, "Рассказе неизвестного человека" А.П.Чехова, причудливым образом переплетутся мотивы и пушкинского стихотворения о дожде и догарессе, и "Белых ночей" Достоевского. Чеховская повесть по месту действия делится на две части, северную (петербургскую) и южную (Венеция, Флоренция, Ницца), причём северная в большей мере содержит аллюзии из Достоевского, а южная - из Пушкина. В венецианской части прямо названо имя старого дождя: "А во дворце дождей меня всё манило к тому углу, где замазали чёрной краской несчастного Марино Фальери"<sup>8</sup>. По свидетельству Д.С.Мережковского - спутника Чехова в путешествии по Италии 1891 года - Чехов предполагал написать целую драму из жизни Марино Фаль-

ери (8,471); если бы замысел осуществился, он оказался бы прямым последователем как Гофмана, так и Пушкина. В южной же части чеховской повести даётся ряд объяснений, проливающих свет на события петербургской поры и при этом теснейшим образом связанных с Достоевским. В Венеции чеховскому герою, в недавнем прошлом - революционеру, проживавшему в Петербурге по чужому паспорту, начинает казаться, что и он, и увезённая им за границу Зинаида Фёдоровна - "что оба мы участвуем в каком-то романе", а далее даются и пояснения, какого толка этот роман: "она - злосчастная, брошенная, а я - верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожа-

#### «Белые ночи»

Она страшно побледнела и долгое время смотрела на меня неподвижно. Я разбил ее последнюю надежду.

- Ну, бог с ним! - проговорила она наконец прерывающимся голосом, - бог с ним, если он так оставляет меня.

Она опустила глаза, потом хотела взглянуть на меня, но не могла.

Еще несколько минут она пересиливала свое волнение, но вдруг, отворотилась, облокотясь на балюстраду набережной, и залилась слезами.

<...> у меня сердце разрывалось, на нее глядя.

О, как это бесчеловечно-жестоко! - начала она снова. <...> Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви... И после этого!.. (т. 2, с. 132-133)

Именно здесь, в этой сцене, в чеховском тексте выступает характерная для Достоевского тема "униженных и оскорбленных": "В её тихом, ровном плаче <...> слышались оскорбление, униженная гордость..." (8,193). Впоследствии эта тема возобновится ещё раз в мыслях Неизвестного о том, что он - "слуга, сторож, друг, необходимый спутник существа молодого, красивого <...> но слабого, оскорбленного, одинокого!" (8,198).

Не вызывает сомнений, что Неизвестному, человеку с воображением и притом начитанному, Зинаида Фёдоровна представляется героиней, напоминающей то ли Настеньку из "Белых ночей", то ли Наташу из "Униженных и оскорбленных". Не случайно, конечно же, незадолго до сцены тяжёлого объяснения он вспоминал "о какой-то повести Достоевского", где "старик топчет ногами портрет любимой дочери", то есть именно о романе "Униженные и оскорбленные". Самому же себе он

луй, ещё жертвовать собой..." (8,199).

Воображение Неизвестного переводит всё случившееся с ним и его спутницей в русло литературного вымысла, совпадающего с сюжетом "сентиментального романа" Достоевского. Причём ассоциации с "Белыми ночами" существуют не исключительно в сфере сознания чеховского героя, но последовательно поддерживаются авторским голосом. В петербургской части "Рассказа неизвестного человека" одна из самых напряжённых сцен повести - сцена, где Неизвестный сообщает Зинаиде Фёдоровне о предательстве Орлова, его обмане и насмешках - разработана совершенно по Достоевскому, как будто вслед за одной из сцен "Белых ночей":

#### «Рассказ неизвестного человека»

У нее ранее была все-таки надежда <...> Теперь же, после моего признания, у нее не оставалось никаких сомнений. <...>

- Ну, что же? - проговорила она дрожащим голосом и провела рукой по волосам. - Ну, что же? Пусть. Глаза ее были полны слез, губы дрожали, и все лицо было поразительно бледно <...>

- Ну, что же? - повторила она и опять провела рукой по волосам. - Пусть. <...>

Потом она села в кресло около стола и, склонивши голову на ручку дивана, горько заплакала.

<...> В моей взволнованной, страдающей душе ее плач отзывался эхом <...>

Какое унижение! - говорила она сквозь плач. - Жить вместе, улыбаться мне в то время, как я ему в тягость, смешно... О, какое унижение! (8, 192-193)

отводит роль "мечтателя", друга. Подобно Мечтателю Достоевского - человеку, оторванному от реальности, Неизвестный чувствует свою непригодность к жизни: "Несмотря на свой жизненный опыт, я тогда мало знал людей, и очень возможно, что я часто преувеличивал ничтожное и вовсе не замечал важного" (8,187). Подобно герою Достоевского, до знакомства с Настенькой робевшему заговаривать с женщинами, Неизвестный "встречал мало женщин" (8,143), и поэтому встреча с Зинаидой Фёдоровной производит на него не менее сильное впечатление, чем встреча Мечтателя с героиней "Белых ночей". Чеховский герой даже будет жить какое-то время в ожидании, что исполнится та заветная фантазия, о которой Мечтатель рассказывал с увлажняющимися глазами: о невинной, чистой любви двух одиноких людей, которые в конце концов найдут своё счастье "далеко от берегов своей родины, под чужим не-

бом", на увитом цветами балконе палатцо, потонувшего в море огней. Сюжет чеховской повести складывается так, что ее герои на самом деле оказываются далеко от родины, под полуденным небом, на высоком венецианском балконе: "Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственною грацией <...> Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шёл мокрый снег и так грубо бил по лицу!" (8,198). Их вечерние прогулки совершаются в обстановке, совмещающей грёзы Мечтателя с мотивами пушкинского стихотворения: под звёздным южным небом, в одной гондоле, в окружении моря музыки и огней: "...наша черная гондола тихо качается на одном месте, под ней чуть слышно хлопает вода. Там и сям дрожат и колыхаются отражения звёзд и прибрежных огней. Недалеко от нас в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди и поют. Звук гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потёмках..." (8,199).

Но, в отличие от финала фантазии, посреди этой сказочной обстановки героиня Чехова не "сняла свою маску", не прошептала "Я свободна" и не бросилась в объятия героя... Среди гондол, огней, музыки и песен её гнетут прежние "до невероятного унылые, жуткие и, как снег, холодные воспоминания". В фантастических видениях Мечтателя пострадавшие герои "в один миг забыли и горе, <...> и все мучения", но в реальной жизни происходит совсем по-другому. Неизвестный, в ком так силен "мечтатель", не сразу осознаёт это: ему все кажется, что вдали от Петербурга у Зинаиды Фёдоровны возникнет "страстная жажда жизни" (8,208), а вслед за тем - и чувство духовного родства с ним, её защитником и другом. Только несколько месяцев спустя он начинает понимать, что играет совсем иную - "странную, вероятно, фальшивую роль" (8,204). И это понимание наносит ему как "мечтателю" самый чувствительный удар: "мечты свернулись и сжались, как листья от жара" (8,203). Так с помощью мотива, явственно восходящего к Достоевскому, выясняется первое поражение чеховского героя: после его банкротства в сфере идей политической деятельности - несостоятельность и в новой роли защитника "оскорбленного существа".

Но было бы ошибкой думать, что Чехов, рассказывая о таком итоге своего героя, полемизирует с Достоевским. Этот финал был также предсказан в "Белых ночах" - в предчувствиях молодого Мечтателя, что недалеко то время, когда в расплату за бесплодный самообман придёт к нему неотвязная "чёрная дума", когда не будет ему покоя ни днём, ни ночью от "угрызений совести, угрызений мрачных, угрюмых..." "И спрашиваешь себя, - говорил герой Достоевского, - где же мечты твои? и покачиваешь головою; говоришь: как быстро летят годы! И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? куда ты схоронил своё лучшее время? Ты жил или нет? <...> Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как жёлтые листья с деревьев..." (т.2, с.119). В сложном характере безымянного рассказчика из "Белых но-

чей" мечтательность сочетается с поражающей трезвостью, патетичность - с почти неприкрытой самоиронией. Одну из своих задушевнейших фантазий он сопровождает ироничным самокомментарием: "уж, разумеется, Настенька"; "непременно в палатцо" - наподобие комментария в пушкинской повести "Метель": "была воспитана на французских романах и следственно была влюблена"; "само по себе разумеется, что..." и т.д.; он готов в один миг и расплакаться, и расхохотаться над собственным вымыслом. В чеховской повести характер Неизвестного человека отмечен тем же сложным сочетанием самообмана и трезвости, сентиментальности и патетики. Психологические традиции Достоевского и, вероятно, прямое воздействие в данном случае очевидны.

С другой стороны, минуя "Белые ночи", в "Рассказе неизвестного человека" чётко прослеживаются два важных мотива, ощутимо перекликающихся с сюжетом о Марино Фальери. С образом Неизвестного в чеховскую повесть вошёл мотив государственного преступления, личного и общественного мятежа; с образом Зинаиды Фёдоровны - мотив супружеской измены, столь существенный во всей истории венецианского дожа. В том, как воплотились и были развиты у Чехова эти мотивы, проявилось своеобразие чеховской поэтики; сам же факт появления этих мотивов говорит о том, что чеховское произведение поддержало гофманско-пушкинскую линию в литературе.

В чеховедческой критике "Рассказ неизвестного человека" принято соотносить с творчеством Тургенева и Льва Толстого, что имеет, конечно, свои основания. Но Чехов стянул и свёл в своей повести конец века с его началом и серединою, поздние социальные сочинения Толстого и идеологические романы Тургенева - с романтическим наброском Пушкина и "сентиментальным романом" Достоевского. Пора признать, что "Рассказ неизвестного человека", продолжая традицию петербургских повестей в отечественной литературе, влился в то живое и плодотворное русло, которое вело от Пушкина - к Достоевскому - и далее, - подтвердив уже в который раз пронизательное заключение Л.Толстого: "Чехов это Пушкин в прозе".

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сочинения А.С. Пушкина: В 6 т. СПб.: изд. Я.А. Исакова, 1859. Т.1. С.583.

<sup>2</sup> Сочинения А.С. Пушкина: В 10 т. СПб.: изд. А.С. Суворина, 1887. Т.3. С.236.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т.2. С.617.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т.1. С.594.

<sup>5</sup> Лацис А. Загадка черного листка // Известия, 8 января 1987 г. №8. С.6.

<sup>6</sup> Ср.: Примеч. Т.Цявловской // Пушкин А.С. М., 1959. Т.2. С.774-775;

Лацис А. Указ. раб.; Чернов А. Стихи из ноосферы, или Как Пушкин смеётся над нами // Литературная газета, 14 февр. 1996 г. №7. С.6.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.2. Л.: Наука, 1972. С.116. Далее ссылки в тексте.

<sup>8</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т.8. М.: Наука, 1986. С.199. Далее ссылки в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

## “Пушкинский текст” XX века. Словарь аллюзий: цели и задачи

В словаре предполагается зафиксировать отсылки к произведениям А.С.Пушкина в русской лирике XX века. Прежде всего словарь покажет: какие пушкинские тексты стали доминирующими источниками аллюзий в произведениях, написанных в период с 1900 года; и обратное - кто из русских поэтов использовал пушкинское слово, персонаж, мотив и т.д. в качестве строительного элемента собственного текста. Хотя сейчас уже ясно, что гораздо быстрее по словарю можно будет определить, кто к Пушкину не обращался вовсе. Такое явление более заметно, потому что встречается в поэзии XX века крайне редко.

Констатация факта аллюзивной отсылки к Пушкину в текстах лирики не является, однако, главной задачей словаря. Он - не коллекция заимствований из Пушкина в поэзии XX столетия, претендующая на исчерпывающую полноту. Словарь будет способствовать более глубокому целостному анализу как пушкинского текста, так и лирического произведения, содержащего аллюзию. Не менее важна его задача - отразить логику интерпретации пушкинских источников в определенные историко-литературные периоды развития поэзии XX века. Это необходимо потому, что цель словаря - служить пособием для дальнейшего изучения пушкинской традиции в лирике XX века.

В соединении двух культурных традиций, которым сопровождается использование аллюзии, ярче всего проявляется на уровне конкретного текста (противоположность изучения пушкинской традиции в целом). Об этом свидетельствуют смысловые и структурные сдвиги в аллюзивном пушкинском источнике при использовании его в лирическом произведении.

Словарь продемонстрирует разнообразные (грамматические, лексико-семантические, фразеологические, синтаксические) трансформации одних и тех же пушкинских источников в конкретных лирических текстах и позволит выявить характер отношений между ними или их фрагментами, связанными аллюзией (благоговейное

принятие, диалогическое согласие, пародирование, противоположение и т.д.). Анализ подобных трансформаций позволит судить о жанровой, литературной, индивидуально-авторской установках конкретного лирического текста.

Но трансформации пушкинских источников в лирическом произведении показательны и по другой причине. Они свидетельствуют о том, что каждый раз в лирике XX века через пушкинские аллюзии выражались собственные чувства автора, его философские искания, его видение проблем современности. Пушкинский текст явился тем зеркалом, в котором отражалось социально-историческое время, духовные ситуации, волновавшие поэтов XX века.

Словарь позволит наблюдать не только единичные отсылки к пушкинским текстам и их трансформацию, но и целые системы аллюзий, которые складываются на определенном этапе развития русской поэзии (например, в лирике 20-30-х годов, во времена оттепели и др.). Словарь выявит “предпочтительность” в выборе пушкинских текстов или их фрагментов; способе их репрезентации в лирических текстах (прямое цитирование или, например, использование скрытых, свернутых аллюзий); частотность отсылок к этим произведениям в стихотворениях, созданных разными авторами в один историко-литературный период.

Словарная система аллюзий позволит выяснить не только, что “нового постиг в Пушкине XX век”, но и “как он шел к этому постижению”. Изменения в самой системе пушкинских аллюзий покажет, как переосмыслялось на каждом новом этапе развития лирики все созданное в предшествующий период. Самоопределяясь относительно Пушкина, интерпретируя Пушкина с позиций своего времени, поэты в течение столетия создавали свой “пушкинский текст” в лирике XX века. Его анализ позволит лучше узнать и Пушкина, и воспринимающую культуру: смену ее идеологий, мировоззрений, ценностей и идеалов.

## Мотивы “Пиковой дамы”, “Преступления и наказания” в “Отчаянии” В. Набокова

Традиции усвоения пушкинского опыта в произведениях Ф.М. Достоевского определены давно. Однако преемственность этой, так называемой, “петербургской повести” или “петербургского текста” в русской литературе XX века исследователи связывают только с именами Андрея Белого, Анны Ахматовой и Даниила Хармса. Продолжение пушкинских линий, разветвленных Достоевским, ярко обозначается в творчестве другого модернистского писателя - В.В. Набокова.

Наиболее интересным представляется претворение близких тем Пушкина и Достоевского в конкретном тексте Набокова - романе 1930 г. “Отчаяние”. Проявление этих тем происходит через использование общих мотивов и приемов.

Объективность связи трех текстов подтверждается и наличием слов-сигналов, фабульным, сюжетным сходством. Персонаж-писатель набоковского романа имеет отнесенность как к “Пиковой даме”, так и к “Преступлению и наказанию”. Имя героя - Герман - мгновенно вызывает ассоциацию с фамилией пушкинского персонажа. Задуманная им финансовая операция (в фабуле это - преодолеть препятствие для быстрого обогащения; в сюжете - умышленное убийство двойника и получение страховки за жизнь) указывает на одновременное проявление фабульных элементов повести Пушкина и романа Достоевского. Получается, что эти два текста, предворяя “Отчаяние”, составляют некий двучастный претекст набоковского романа.

Некоторые общие мотивы “Пиковой дамы” и “Преступления и наказания” рассмотрел В.Н. Топоров.<sup>1</sup> Опуская исследуемые им архаические стереотипы мифологического мышления, отметим собственно литературные переклички двух текстов, предшествовавших появлению “Отчаяния”. “Помимо общей схемы - бедный герой и богатая старуха (: деньги), приход героя к старухе, невозможность воспользоваться результатами, наказание за преступление и т.п. - нельзя не отметить целого ряда существенных параллелей в мотивах, композиционных и языковых ходах и некоторых других деталях”<sup>2</sup>, - пишет В.Н. Топоров. И.А. Макарова в статье “Старуха” как “Петербургская повесть” Д. Хармса” предельно конкретизирует фабульную ориентацию петербургского текста на денежный вопрос: “В “Петербургской повести” всегда существовала “денежная сто-

рона” в бытии героев. Раскольникову нужны деньги для осуществления идеи, их должно быть много. Герман одержим идеей денег, его страсть к ним тоже полноценна: это истинная страсть, он похож на Наполеона, его ждет сумасшествие (другое дело, что тема Наполеона всегда присутствует в анекдотах о сумасшедших). Герои Гоголя нищи и страдают от отсутствия денег”<sup>3</sup>. Следует дополнить, что “денежная сторона” в бытии Германа и Родиона Раскольникова заключается в скрытом желании денег и необходимости для быстрого обогащения переступить черту, незаконно преодолеть препятствие. Это же относится и к Герману в “Отчаянии”. В каждом из трех текстов алчность героя приводит к смерти. Если Герману не приходит в голову мысль убийства старухи, но своим внезапным появлением он невольно ее убивает, то теория Раскольникова связана с неперенным убийством, но и он не по своей воле убивает неподвижного свидетеля - безвинную Лизавету.

Преступный замысел, обращаемый в действие, приводит к злу еще большему, неожиданному даже преступником, за счет усугубляющей все дело фатальной случайности. Случай сопутствует злу и усиливает трагичность развязки, чем поражает всех. Раскольников не инженер с девизом “расчет, умеренность и трудолюбие”, а студент, бунтарь, сознательно берущий в свои руки топор. Замыслы Раскольникова чернее намерений Германа, их осуществление - два кровавых убийства; зло становится как бы усовершенствованным, а потому более страшным.

В набоковском романе нет старухи как своеобразного препятствия на пути героя к благополучию, остается только мотив денежного обогащения. Основные события происходят в Германии, главный персонаж - коммерсант. Разочаровавшись в шоколадном деле, Герман находит способ быстрого получения большой суммы денег: убив двойника и подсунув его вместо себя, получить немалую страховку за “свою” жизнь и скрыться за границей.

Замысел осуществлен, но, завершая работу над своим жизнеописанием, Герман неожиданно вспоминает об ошибке, оставленной на месте убийства улике. Однако он так до конца и не осознает, что ошибка была допущена намного раньше, эта ошибка художественной природы.

Набоков проводит условную параллель между жизнью художника в искусстве и его жизнью как человека в действительности. Герман, по сути художник, ослепленный адским пламенем своего коварного разума, в многообразии предметов замечает не разницу, а сходство: любит видеть себя и то, что как-то напоминает о себе. Он воплощение эгоцентризма, лживый художник. Именно потому, что его видение мира ложно, он становится убийцей.

Каждого из трех рационалистичных героев ждет другая крайность: потеря рассудка. Персонаж "Пиковой дамы" сходит с ума от внезапного шока; у Раскольникова усиливается душевная болезнь; набоковского Германа, совершившего убийство и дописавшего книгу, охватывает безумие как художника и как человека.

На уровне структуры текста традиция наблюдается в использовании однородных фабульных элементов. Прежде всего это выражается в полюбившемся русской литературе подслушивании. Особенность подслушивания в "Пиковой даме" и "Преступлении..." как своеобразных частях претекста набоковского романа в следующем.

Подслушивание связано с будущей смертью персонажа-жертвы. В "Пиковой даме" подслушивание совмещается с подсматриванием, которое как мотив синонимично по своей психологической функции. Герман единственный из присутствовавших в доме Нарумова не показал вида, что рассказ Томского произвел на него впечатление: "Сказка! - заметил Герман"<sup>4</sup>. (Здесь и далее ссылки даются на том этого издания с указанием в скобках его номера и страницы; 8 (1), 229). Высказав сомнение, Герман подтверждает видимую бесстрастность. Он держит в тайне вспыхнувшее желание не упустить свой шанс. Воплощение случайно услышанного оборачивается другой невольной случайностью - непредвиденной герою смертью старухи. В "Преступлении..." тоже имеется близкое по типу подслушивание (оно также стало толчком к действию и привело к непредвиденной жертве). Раскольников ощущал ".../ некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений"<sup>5</sup> (здесь и далее указываются номер тома и страницы данного издания; 6, 52) после случайно услышанного в трактире разговора студента и офицера: "Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное для него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание..." (6, 55).

Интересно, что в построении этих же эпизодов ("ситуация - событие") наблюдается внутренний параллелизм, относящийся к образованию конкретного сюжета. В пушкинском тексте секрет трех заветных карт применялся до Германа: графиня, впервые узнав от Сен-Жермена тайну трех карт, смогла "отыгратья совершенно" и тем самым спасти свою честь; молодой Чап-

лицкий, над которым графиня сжалась, тоже смог однажды отыграть свои триста тысяч. Герман решил снова повторить это событие, но разница очень существенна: ему не нужно отыгрываться, спасти положение. В результате игра завершается провалом, смертью старухи и безумием "инженера". Герман словно отомщен за неправильное использование секрета. В тексте Достоевского "трактирный разговор" бесплоден для говорящих: ведь ни офицеру, ни студенту, которому пришла мысль об убийстве, ни за что не решиться на это "справедливое" дело. Убить старуху отважился только Раскольников. В итоге - новая жертва и неумелое ограбление. Таким образом, повторение уже состоявшегося события и реализация плана в новом качестве в "Пиковой даме" и "Преступлении..." завершается неудачей.

Явление подобного рода, или интертекстуальный феномен в прозаических текстах русской литературы 19 века, И.П. Смирнов называет "двойным параллелизмом": ".../ Двойной параллелизм отыскивается лишь на самом глубинном уровне художественных структур, являя собой ту простейшую схему, к которой может быть свернуто любое литературное произведение"<sup>6</sup>. Такая связь художественных конструкций дополняет связи временные (кстати, в 19 веке реминисценции более прозрачны и менее функциональны, чем в 20) и тематические.

Это условное интертекстуальное образование можно сопоставить с отдельным текстом "Отчаяния". И по-прежнему для яркости примеров следует избрать очевидные сюжетные мотивы, повторенные и отчасти трансформированные в набоковском романе.

В набоковском тексте и в его претексте для развития сюжетной линии очень важно "качество" главного героя: зависть. Зависть, алчность героев Пушкина, Достоевского, Набокова сопрягаются с желанием непременно воспользоваться открывшейся тайной, применить открытие. Если Томский, Нарумов и другие молодые игроки удивлены тем, что старая графиня не понтирует и выдает секрет трех карт лишь однажды, то Герман просто поражен этой бесполезностью, бесплодностью ее тайного знания. Он не в состоянии сдерживать свои "сильные страсти" перед соблазном такого знания. Герман становится одержимым идеей раскрытия "трех верных карт". Раскольникова к преступлению тоже подводит падкий на злой замысел случай: тот самый, роковой "трактирный разговор". Набоковского героя дьявольски осенила возможность использовать чудо (по настоящему - мнимого двойника) для материальной выгоды: "Меня же ошеломила таинственность увиденного. Я глядел, - и все во мне как-то срывалось, летало с каких-то десятых этажей. Я смотрел на чудо. Чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью и бесцельностью"<sup>7</sup>. (Здесь и далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием

номера тома и страницы; 3, 336).

Снова стоит отметить элемент случайности, невольности подсказки, ее роковой предопределенности: “/.../ И тайное вдохновение меня не обмануло, я нашел то, что бессознательно искал. Повторяю, невероятная минута. Я смотрел на чудо, и чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью, бесцельностью, но быть может уже тогда, в ту минуту, рассудок мой начал пытаться совершенство, добиваться причины, разгадывать цель” (3, 337). Рассудок Германа так и не смог отыскать причину возникновения чуда. Причина - в его нарциссизме, приведшим к безумию.

У каждого из трех героев есть ощущение избранности, замашки Наполеона. Каждый знает, что у него в отличие от других есть нужная цель. И всем трем необходимо сделать всего один решительный шаг для достижения цели, один раз нарушить запрет, чтобы потом всегда жить добропорядочно и счастливо. Единичность исполнения трансформируется в сюжетах по-разному. У Достоевского недозволенное тоже “предлагается” совершить только раз. Набоковский герой вообще не размышляет о своей единственной жертве, Феликс как человек им игнорируется, двойник принимается как средство преступления, не более.

Примечательно, что у Германа в “Пиковой даме” и у Германа в “Отчаянии” открытие, сделанное в тайне, оказывается фатальным, приводящим к безумию. Таким образом следствие ставит под сомнение саму причину безумия, вернее, ее первое проявление. Герои уже с момента открытия тайны становятся сумасшедшими, но очевидным это будет тогда, когда произойдет замена рокового средства (туза у Пушкина, “двойника” у Набокова).

Общим для “Пиковой дамы” и “Преступления...” является и такой броский фабульный элемент как планирование героем преступления. Расчетливый Германн предусмотрел все, кроме своей неосторожности в общении с полумертвой старухой, кроме всплеска эмоций. Раскольников пытается учесть печальный опыт Германа, как, впрочем, и других преступников: “/.../ Его занимал вопрос: почему так легко отыскиваются и выдаются почти все преступления и так явно обозначаются следы почти всех преступников?» (6, 58). Но воплощение задуманного превращается в страшную пародию на стройный план. В обоих текстах разрушение плана заставляет героев испытывать угрызания совести: Германн невольно совершил убийство, Раскольников, кроме запланированного, совершил, в каком-то приступе безумия, еще одно убийство. Определенные моральные устои этих героев не позволяют полностью заглушить голос совести.

Те же самые элементы построения художественной структуры в тексте “Отчаяния” трансформируются так, что никакого морального начала в убийце Германе не пробуждается. Он в отличие от предшественников готовился тщательно и убил хладнокровно (другое дело, что не того, о ком думал) именно потому, что их опыт рассмотрел не философски, не нравственно, не психологически, а технически. В своих отступлениях о преступлениях Герман поднимает весь пласт литературы детек-

тивного характера, куда попадает и роман Достоевского: “Все они невежды по сравнению со мной” (3, 405). В романе XX века убийца становится расчетливее, безумнее и потому страшнее.

В новом сюжетном варианте старой фабульной схемы Набоков как бы выводит эстетико-этическое обобщение. Мировоззрение художника (Герман в “Отчаянии”) может преломлять действительность так, что он станет псевдохудожником, лжетворцом, оборотнем в искусстве. Такой “художник” способен назвать “своим дивным произведением” даже план преступления, убийство; лжетворец не имеет моральных запретов. Герман в работе над книгой, к его удивлению, вспоминает допущенный промах. Одна неверная в расчете ошибка стоит всего “произведения”. Ощущение безвыходности, полностью охватившее Германа, сродни ощущениям героев “Пиковой дамы” и “Преступления...” Отчаяние овладевает не только Германном, оно приходит и к Чаплинскому (Т.8 (1), 229); в отчаянии находится Раскольников, безумию Свидригайлова перед самоубийством тоже сопутствует отчаяние.

Однако отчаяние набоковского персонажа не связано с переживаниями морального характера или заботой о чести. Он окончательно сходит с ума от досады; что не смог все предусмотреть, что непогрешимость расчета его высокомерного разума оказался подорванной. И все же на интертекстуальном уровне можно ощутить связь набоковского романа с его претекстом. Более того, если “Пиковая дама”, “Преступление и наказание” имеют отчаянных героев, то набоковский текст определен этим чувством, название которого вынесено в заглавии - “Отчаяние”. Жизнеописание Германа - модель существования художника вообще: возмнивший себя гением (гением расчета), самовлюбленный, способен убить не только в искусстве (как в “русском сочинении” Германа “Сильвио напавал без лишних слов убивал любителя черешен” (3, 359)), но и в действительности.

На примере далеко не полного исследования соответствий текстов можно прийти к выводу. Традиции “петербургской повести” А.С. Пушкина, творчески переработанные и распространенные Ф.М. Достоевским, имеют продолжение и развитие в целом в литературе XX века и, в частности, в искусстве русско-американского писателя В.В. Набокова.

#### Примечания

<sup>1</sup> Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.206, 248-249.

<sup>2</sup> Топоров В.Н. Приложение 4. К общим мотивам в “Пиковой даме” и “Преступлении и наказании” // Там же. С.220.

<sup>3</sup> Макарова И.А. “Старуха” как “Петербургская повесть” Д.Хармса // Макарова И.А. Очерки истории русской литературы XX века. СПб. 1995. С. 137.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т.8 (1). М.-Л. 1948.

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.6. “Преступление и наказание”. Л. 1973.

<sup>6</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). 2-е изд.-е. СПб. 1995. С.19.

<sup>7</sup> Набоков В.В. Собрание сочинение: В 4 т. Т.3. М. 1990.

## О несходстве сходного (Пушкин и Достоевский)

Существует множество исследований, посвященных типологическим связям Пушкина и Достоевского. Сам Достоевский считал себя преемником Пушкина, что нашло выражение в его "Речи о Пушкине".

Однако в сопоставлении подобных грандиозных явлений, каковы Пушкин и Достоевский, всегда существует опасность увлечься подробностями, "потонуть" в необозримом материале и потерять главное. А главное заключается как раз в непохожести Пушкина и Достоевского. Чтобы сравнить их, следует сначала отодвинуть их друг от друга возможно дальше, определить их принципиальную разницу, их художественную самобытность, и только потом осмысливать, что же, собственно говоря, Достоевский берет из Пушкина и как трансформирует в соответствии со своим мировоззрением и поэтикой. Другими словами, Достоевский как преемник слишком своеобразен, и, значит, не может идти речь о подражании или заимствованиях, но, прежде всего, об отталкивании от Пушкина, как от берега. Причем Достоевский в своих художественных исканиях отплывает так далеко в открытое море, что берега подчас уже не разглядишь. Между Пушкиным и Достоевским происходит то, что Бахтин называл подлинной культурой, которая состоит "сплошь из границ". Эти границы становятся зримыми опять-таки после их демаркации.

Итак, в чем же уникальность Пушкина и Достоевского как художников?

Должна быть, вероятно, методика выявления такой уникальности. Предлагаемая нами схема, конечно, условна и далеко не исчерпывает представление о писателе, но, по крайней мере, она конспективно намечает существенные узлы его мировоззрения и поэтики. Во-первых, каждый писатель преимущественно разрабатывает свой тип героя. В о б р а з е такого унифицированного героя концентрированно воплощается авторская концепция человека и мира, потому что взаимоотношения личности с окружающим миром, со средой также входят в представление о т и п е героя. Во-вторых, каждый писатель так или иначе повторяет сюжетные клише в разных своих произведениях. Это происходит не столько вследствие ограниченности писательской техники, сколько потому, что сюжетные схемы несут индивидуальное психическое содержание того, кто их создает и разрабатывает, и, кроме того, сюжетные клише несут определенный мировоззренческий смысл и телеологическую установку художника. Наконец, повторяющиеся образы (метафоры, сравнения), отбор жизненных явлений и специфика их наблюдения и оценки тоже свидетельствуют об уникальности писателя.

Какова пушкинская концепция человека и мира? Что за обобщенный тип героя предстает перед читателем? Пушкина в большинстве случаев интересует герой, выламывающийся из среды. Это либо "благородный" разбойник (Пугачев, Дубровский, Кирджали, братья-разбойники), либо человек, вырванный или противопоставивший себя среде. Гринев в "Капитанской дочке" вынужден осуществлять выбор между дворянским кругом и бунтовщиком Пугачевым, к которому он испытывает гораздо более сильное чувство, нежели простая симпатия. Татьяна так и не вписывается в светский круг петербургского общества: всю "ветошь маскарада" она готова отдать "за полку книг, за дикий сад". Евгений Онегин с презрением и скукой отвернулся от общества "золотой молодежи", от деревенских Пустяковых, Свиных и пр., но не смог стать своим и в декабристской среде ("Путешествие Онегина"). Алеко бежал от "неволи душевных городов" в мирный круг цыган, детей природы, но внес в их мирное житье "страсти роковые", за что был изгнан из их среды. Даже "маленький человек" Самсон Вырин едет в Петербург, чтобы вырвать из враждебной среды дворян свою обожаемую Дуню, но среда грубо отторгает его. Сильвио, Дон Хуан, Сальери и Моцарт, Вальсингам и Председатель, Скупой рыцарь и Германн - все как один противопоставлены среде. Они л и ч н о с т и и с к л ю ч и т е л ь н ы е. Одним словом, Пушкин помещает героя в ситуацию нравственного выбора, о чем множество раз говорилось, но только этот выбор чаще всего м н и м ы й, потому что в действие вступают надмирные силы: Судьба, метель, роковые три карты и подмигивающая в гробу "пиковая дама", мужик с топором или "дама в белом утреннем платье и ночном чепце" (Екатерина II), наконец, пресловутый Командор или чума. В сюжетах Пушкина всегда два уровня: первый - непосредственно видимый (например, выбор Татьяны, не желающей предавать своего мужа, несмотря на любовь к Онегину, или губительный выбор Онегина, не решившегося прослыть в глазах деревенского света трусом и принявшего "картель", но сразу оказавшегося "мячиком предрассуждений", а отнюдь не "мужем с честью и умом"), и второй - странный, необъяснимый, стихийный, идущий от самой жизни. Этот выбор лишен определенности, его нельзя назвать трагическим или комическим, он в н е о ц е н о ч е н. Благодаря этому выбору соединяются судьбы Алексея Берестова и Лизы Муромской в "Барышне-крестянке", так же как Марьи Гавриловны и Бурмина в "Метели", в результате этого "внечеловеческого" выбора рушатся судьбы Самсона Вырина и Сильвио, претендующего на роль вершителя судеб и ставшего, в сущности, игрушкой судьбы.

Дубровский, отдавший приказ поджечь свой дом и не желавший смерти подьячих, становится игрушкой своего рокового выбора. Мария и Зарема - те же "мячики" в руках Рока. Кавказский пленник, черкешенка, Алеко и Земфира, Евгений из "Медного всадника" - жертвы стихий и Провидения. Даже граф Нулин представляет собой комический вариант героя, помещенного в обстоятельства сильнее его и воспринимаемые им как непоправимо фатальные. Наконец, сам Пушкин, как писали многие исследователи, делает свою жизнь предметом искусства, культивируя эксцентрически-разбойное поведение в начале жизни, игру с Роком и "стояние над бездной" как залог бессмертия:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья -  
Бессмертья может быть залог!

В этом смысле его смерть на дуэли - з а к р ы т ы й финал на фоне о т к р ы т ы х финалов его произведений.

Пушкинский комплекс идей связан, главным образом, с идеей чести. Знаменитая формула Лермонтова - "невольник чести" - точна, помимо прочего, и для сюжетных коллизий пушкинских произведений. Идеал Пушкина не только Татьяна Ларина, но прежде всего дворянское достоинство, которое включает в себя защиту чести (ср.: Гринев и его антипод Швабрин), идею справедливости и верности долгу (арап Петра Великого), чувство дворянской гордости ("чтить самого себя"), свободу и независимость ("шутом гороховым не буду и у царя небесного"). Дворянское сословие, согласно концепции Пушкина, призвано претворить в действительность этот комплекс идей. Власть должна обрести статус н р а в с т в е н н о й, когда исчезнет противостояние тирана и народа: "Оставь герою сердце. Что же / Он будет без него? Тиран..." Государственное строительство должно осуществляться наряду со строительством личности. Петровские реформы, правильные по сути, не дали нужных результатов, потому что личность Петра содержала черты тирана, и народ не поддержал реформы, а дворянское сословие оказалось несостоятельным, не объединенным общей целью и идеалами, что и отбросило Русь назад, так и не позволило ей войти в Европу, по мысли Пушкина.

Герой Достоевского кардинально отличается от пушкинского героя. Это герой, взыскующий страдания. Его выбор всегда очевиден: добро и зло у Достоевского, как бы ни путали их герои-теоретики, как бы ни старались смешать друг с другом и сделать относительными, добро и зло у Достоевского всегда противопоставлены. Расколотым может быть только сам герой, подобно тому как расколота раскольников икона Версиловым, как расколота душа Раскольникова, словно "ножницами отрезавшего" себя от людей после убийства, даже светлая душа князя Мышкина расколота болезнью и невозможностью претворить на земле Христов закон

сострадания и любви. Мучительство, наслаждения от страдания своего и других, тяга к н а д р ы в у, к особого рода рефлексии, в корне отличающейся от рефлексии Онегина или Печорина, так сказать рефлексии "жертвенности", идея праведности как антипода греховности и ясный идеал Христа, к образу которого так или иначе обращены все герои Достоевского: чем ближе они к Христу, тем праведнее; чем дальше, тем преступнее, - все это очень далеко от идей Пушкина. Если вдруг представить, что Пушкин познакомился с произведениями Достоевского, то, разумеется, он бы приветствовал талант Достоевского с присущей ему широтой и душевной щедростью, но вряд ли человек Достоевского был бы близок мироощущению Пушкина.

В интерпретации Достоевского Пушкин предстает как создатель художественных типов: отрицательного типа русского скитальца и "гордого человека" (Алеко, Евгений Онегин) и положительного типа русской женщины (Татьяна), типа русского инока-летописца и бытовых типов (из "Капитанской дочки") ("Речь о Пушкине"). Очевидно, Достоевский был убежден, что разрабатывает пушкинские типы. "Гордый человек" - это Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов, Версилов - словом, герои-теоретики. Старец Зосима, Тихон, Макар Долгорукий - это типы иноков-праведников. "Кроткие" женщины Достоевского - попытка воплотить в жизнь тип Татьяны. В действительности, герои Достоевского гораздо более идеологичны, чем пушкинские герои. Все герои Достоевского вписаны в круг христианского сознания писателя. Нравственный выбор героев ни в коем случае не замутнен надмирными, стихийными силами, силами фатума. Герои должны решить: "или - или": или они выбирают преступление, или добро; или тиранство ближних, или кротость и смирение; или отрыв от людей, или приход к людям; или самоубийство, или покаяние. Неспособные покаяться кончают жизнь самоубийством (Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков). Все "мечтатели", "шуты", "слабые сердца", "подпольные", эпилептики, чахоточные, святые старцы, дети, теоретики и т.д., сходящие со страниц произведений Достоевского, все, как один, решают вопрос христианской жизни. Альтернативой добру и любви остается грех, преступление и мучительство ближних. Конфликт мира и человека должен найти примирение, по Достоевскому, в сердце человека: он должен понять, "почувствовать мысль", что "он хороший", что Бог существует, и, значит, не "все дозволено", что Христос - единственный идеал красоты, что праведность - цель человека на земле и единственный путь спасения. Короче говоря, характер, социальный тип (вроде Обломова или Рудина) для Достоевского представляется чем-то вторичным. Ему "нужно мысль разрешить", "разгадать тайну человека". Достоевского интересует л и ч н о с т ь прежде всего. Даже народ он рассматривает как н р а в с т в е н н у ю л и ч н о с т ь со способностью к жертвенности и состраданию. А Пушкин неожиданно

выступает в его концепции как лицо народа, воплотившееся наконец в реальной личности. Тем более поразительно, что весь замысловатый сюжетный механизм романов Достоевского строится на пушкинском наследии - как в плане художественной формы, так и в плане дворянской идеи чести, чрезвычайно значимой для Пушкина, но, кажется, мало существенной для христианского мировоззрения Достоевского. В сюжетных схемах Достоевского преобладает элемент "дворянского романа": дуэль и женитьба. Макар Девушкин порывается вызвать обидчиков Вареньки Доброселовой на дуэль. Старик Ихменев пишет письмо Валковскому, чтобы пристрелить его на дуэли. В "Бесах" Ставрогин стреляется с Гагановым, а Шатов ждет, что Ставрогин вызовет его на дуэль. О дуэли с сыном Дмитрием "через платок" кричит Федор Павлович Карамазов. Старец Зосима, прежде чем уйти в монастырь, выдерживает дуэль и прощает обидчика. Герои Достоевского то и дело раздают друг другу пощечины, что становится своеобразным ритуальным жестом, следствием которых как раз чаще всего и являются дуэли в его произведениях. Нереализованные дуэли тоже нередко связаны с пощечинами: князь Мышкин дважды "подставляет щеку", чтобы пощечина Гани Иволгина не досталась его сестре, и чтобы хлыст офицера не коснулся Настасьи Филипповны. Версолов получает пощечину от молодого князя Сокольского, но дуэль не состоялась. Казалось бы, пощечина есть освященный десятилетиями эстетизированный ритуал, своеобразное соглашение между соперниками в их взаимной ненависти, и в ней, следовательно, не может быть ничего христианского. Но в сюжетах Достоевского, и это отличает их от пушкинских сюжетов, пощечина создает эффект, обратный эффекту "христианских объятий", к которым Достоевский стремится привести героев и которые часто пародийно обыгрываются, ничуть не теряя от этого своего принципиального значения для христианского мировоззрения Достоевского. Герой, переживший позор пощечины, близок к внутреннему перелому. Пощечина - жест антихристианский, это не что иное, как грубое попрание человеческой личности. Но шаг от пощечины к объятию - это христианское чудо, вопреки всему, происходящее в произведениях Достоевского. Это сродни рукопожатию генерала, его превосходительства, и Макара Девушкина, в котором генерал, пренебрегая иерархией, признал человека, Божий лик, своего брата. Идея христианского братства у Достоевского весьма и весьма далека от идеи братства у Пушкина (вспомним замысел незавершенного романа Пушкина о двух братьях, один из которых стал предателем другого; в том же ключе решается у Пушкина фигура Иуды, предавшего Христа: христианство помещается Пушкиным в современность и, скорее, предает масштаб и вневременной смысл сиюминутным явлениям, все-таки не становясь для Пушкина мировоззрением и смыслом жизни).

Женитьба, получение или потеря наследства - наиболее распространенные опорные события в сюжетах Достоевского. Здесь Достоевский, бесспорно, наследник Пушкина. Впрочем, здесь Достоевский коренным образом и отличается от него.

В "Подружке" Достоевский сам акцентирует дворянскую атрибутику своей сюжетности. Слова из письма Николая Семеновича, московского воспитателя Аркадия Долгорукого, похоже, очень близки Достоевскому: "Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства; потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя (...). Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в "Преданиях русского семейства", и, поверьте, что тут действительно все, что у нас было доселе красивого. По крайней мере тут все, что у нас было у нас сколько-нибудь законченного (...). Тут, например, уже были законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже и нигде не начато (...). Там хороша ли это честь и верен ли долг - это вопрос второй, но важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь порядок, и уже не предпосланный, а самими наконец выжитый (...). Хоть что-нибудь наконец построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых уже двести лет ничего не выходит" (13, 453). Утопическая идея Версолова о том, что нужно сохранить дворянское сословие во имя нравственного порядка, неожиданно соединяет христианские устремления Достоевского и пушкинскую идею дворянской чести. Версолов убежден, что дворянство должно 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. Напротив, ворота в сословие отворены у нас уже слишком издавна; теперь же пришло время их отворить окончательно. 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. В этом новом или, лучше, обновленном виде могло бы удержаться сословие" (13, 178). Одним словом, Достоевский - наследник Пушкина не по прямой. Идею дворянской чести он демократизирует, дворянские сюжеты наполняет христианским смыслом, героя традиционно пушкинского переосмысляет и делает из него, по его же выражению, "общечеловека". Наконец, "всемирную отзывчивость" Пушкина превращает в христианскую отзывчивость. Словом, Пушкин и Достоевский в диалоге о России и человеке говорят свое, собственным голосом, подчас их голоса сливаются, но на некий краткий миг, чтобы затем вновь зазвучать по-разному, по-своему.

## Семантика “лунарного мифа” в творчестве Пушкина и Достоевского

О близости мироощущения, творческой манеры писателей говорили многие исследователи. Однако на глубинном архетипическом уровне эта внутренняя близость стала очевидной только в последние годы благодаря работам В. Н. Топорова, Ю. М. Лотмана, В. М. Марковича, В. Е. Ветловской, Р. Н. Поддубной.

Как отмечает С. А. Фомичев, уже в первой поэме Пушкина “Руслан и Людмила” отчетливо различимы структурные “блоки”, которые впоследствии станут основой его лиро-эпических южных поэм (“Кавказский пленник”, “Бахчисарайский фонтан”, “Цыганы”)¹. Среди этих “блоков” исследователь выделил экзотическую обстановку действия, “поэзный пейзаж”, лунную ночь.

Правда, связывает С. А. Фомичев появление таких “блоков” с традициями “оссианизма” и считает приметой романтического стиля. Так ли это? Неужели Пушкин, подобно Р. Г. Державину, так долго находился под “обаянием” подделок Макферсона? Совершенно очевидно, что уже в этих поэмах присутствует иная парадигма, восходящая к античным и славянским мифам о творении мира.

Так, в “Цыганах” образ луны непосредственно связан с Земфирой. Не случайно старый цыган сравнивает ее с луной, прихотливо и *самостоятельно* избирающей себе мужей. Действует она, как служительница культа Астарты//Иштар, как “спутница” Лунной Богини.

Уже в двадцатые годы О. М. Фрейденберг отмечала: “Древний культ Юноны (Иуноны) был связан с новой луной <...> и ее рождением. Как новорожденная и обновленная луна Юнона была богиней женских функций <...> Древнейшие женские функции Юноны определялись светом и женским плодородием”² (курсив мой. — В. С.).

Примечательно, что в поэме луна фигурирует в “ключевых”, поворотных моментах: первая встреча Земфиры с Алеко, в его пророческом сне и исчезает после гибели Земфиры (“Луна зашла в туманы”). Возникает закономерный вопрос: а насколько сам Пушкин был знаком с символикой “лунарного мифа”? Быть может, это просто “случайность”, “совпадение” и перед нами действительно лишь рецидив “оссианизма”?

К счастью, мы имеем редчайшую возможность увидеть сам процесс творчества, понять психологию, увидеть парадигму образной системы. И в письме к Д. (А. Дельвигу, 1820), и в послании у Чаадаеву (“К чему холодные сомненья?”, 1824) А. С. Пушкин совершен-

но сознательно акцентирует внимание читателей на основополагающих моментах, давших новый импульс его творчеству: “Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами...”³

Но если это новый импульс творчества, если он связан с культом Дианы, Артемиды-охотницы, то почему же “грозный храм”, почему “на сих развалинах свершилось Святое дружбы торжество”? Американский славист Джеральд Майкльсон в своей недавно опубликованной статье предложил очень интересное и оригинальное прочтение этого послания. Он рассматривает его как духовную “встречу” поэта и философа, как акт духовного возрождения Пушкина на древнейшей Таврической земле, отказ от языческой “мести”, мстительного чувства по отношению к власти предрержащим и приобщении к христианским традициям, к Богу⁴.

Сама концепция очень привлекательна, но, видимо, она нуждается в некоторых уточнениях. Дело в том, что семантика “лунарного мифа” нашла свое выражение не только в поэме “Цыганы”, но и в “Евгении Онегине”. Следовательно, только в контексте эволюции пушкинской поэтики мы можем говорить о “предпочтениях” и “приоритетах”, иначе разрушается ансамблевость, полифоничность его творчества.

В этой связи уместно привести суждение о культе Великой Богини известного специалиста по античности, профессора Каирского университета Р. Грейвса: “...религиозная система в Европе эпохи неолита и бронзы, вероятнее всего, была исключительно однородной и основывалась на мистической связи между богиней Луны и ее сыновьями, первоначально объединенными в различные тотемные фратрии”⁵.

Царь-супруг богини Луны в конце года (это был тринадцатый, лунный месяц) приносился в жертву, а на его место выбирался другой. И уже значительно позже, в эпоху патриархата, он должен был защищать свою жизнь и право на власть с мечом в руках. Но происходило это, как правило, в роде Дианы⁶.

Следовательно, “грозный храм” это не просто храм мести, куда была перенесена под эгидой Артемиды Ифигения, но и храм посвященный. Путник, прибывавший к берегам Тавриды, очевидно, приобщался к

культу лунной Артемиды, владычицы зверей, Матери всего сущего, проходил инициацию, то есть временную смерть и возрождался в новом качестве.

Пушкин здесь поразительно точен, и далеко не случайно в его романе "Евгений Онегин" именно Татьяна принадлежит миру Луны. В "мире" же Онегина луны нет. С этой невосприимчивостью, профанностью сознания и связана его знаменитая фраза: "Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне".

В то же время Пушкин наделяет своего героя и удивительной "проницательностью", быть может, лукавая с читателем, передоверяя "свое" знание Онегину. Ведь именно он (Онегин) дает поразительно точное определение сакральной сути Татьяны — "девушка у окна". В поэтике фольклора, которую превосходно знал Пушкин, "окно" означает и особое духовное зрение, начало творения, предвосхищение будущего.

Отсюда и такая точная характеристика Татьяны:

Одна, печально под окном  
Озарена лучом Дианы  
Татьяна бедная не спит  
И в поле темное глядит.

В романе луна постоянный спутник Татьяны, ее гений. Даже в усадьбу к Онегину она идет в лунную ночь, что в реальном дворянском быту вряд ли было возможно. В лунную ночь, как мы помним, она гадает и тогда же видит пророческий сон.

Как отмечает В. М. Маркович: "Сон Татьяны помещен почти в геометрический центр "Онегина" и составляет своеобразную ось симметрии в построении романа"<sup>7</sup>. Расшифровка этого сна предпринималась неоднократно, но все же трудно согласиться с интерпретацией Ю. М. Лотмана, считавшего, что медведь в славянской мифологии связан с символикой свадьбы. При всем уважении к имени большого ученого, вряд ли можно согласиться, что медведь — прообраз будущего жениха Татьяны.

Если учесть, что славяне луну называли "медвежьим солнышком", а в Аттике, куда по преданиям Орест перенес статую Артемиды *Таврической*, в честь лунной Богини содержали ручную медведицу, и девушки совершали посвятельные обряды (наряжались в медвежьи шкуры и исполняли особые ритуальные танцы), то становится понятным, насколько тонко и опосредованно трансформирован "лунарный миф" в романе.

По сути перед нами обряд инициации, героиня во сне умирает и возрождается в новом качестве, подобно лирическому герою "крымского цикла". Татьяна во сне приобретает сакральные знания, отсюда и трудности в расшифровке сна. Видимо, далеко не случайно Пушкин отправляет своего героя путешествовать, причем акцентирует внимание читателей не только на маршруте, но и

на характере песен и преданий волжских бурлаков, намекая тем самым выход из духовного тупика, в котором оказался Онегин.

Примечательно, что уже в "Хозяйке", так жестко и несправедливо оцененной В. Г. Белинским, Ф. М. Достоевский намечает тот же путь выхода из духовного кризиса для Ордынова. В научной литературе уже неоднократно отмечалось, что понятие "угол" у Достоевского имеет очень емкий смысл. По сути Ордынов родственен по мироощущению "подпольному", отсюда и особая поэтика "Хозяйки".

Так, по мнению В. Е. Ветловской, в повести определяющими являются понятия "света" и "тьмы"<sup>8</sup>. В этой связи для нас очень важным в методологическом отношении является наблюдение В. Н. Топорова: "Чтобы воспроизвести акт творения мира в ритуале, необходимо найти центр мира и тот момент, когда профаническая деятельность бездуховного и неблагоприятного времени разрывается, время останавливается и возникает то, что "было в начале", в творящий первый раз"<sup>9</sup>.

Ордынов ищет, возможно подсознательно, выход из индивидуалистического тупика в церкви, в светлом начале, структурированном космосе. С определенной долей уверенности можно говорить о том, что особая Богородичная символика в "Хозяйке" связана с пушкинской традицией; восходящей, естественно, к раннему христианству, апокрифам, духовным стихам.

В этой символике нашел свое отражение и "лунарный миф", что отчетливо проявляется в иконографии. В правом верхнем углу Влахернской Богородицы, ставшей, как известно, пробразом Владимирской, традиционно изображается лунный серп. Это память об Артемиде-охотнице (Диане), спасшей, по преданию, город от нашествия македонского царя Филиппа.

В славянской фольклорной традиции особо почиталась и Богородица, и ее Покров, отсюда и необычные, на первый взгляд, эпитеты "плачущая стена", "нерушимая стена". В былинной традиции Богородица отождествляется с "турицей златорогой". Уже А. Н. Веселовский отмечал устойчивость этой традиции у всех славянских народов и связывал ее с древнейшим культом Матери-сырой земли, Великой богини<sup>10</sup>.

Вероятно, речь должна идти о типологическом сходстве традиций народов Средиземноморья и славян, но именно на русской почве образ Богородицы, символика ее Покрова (спасения, заступничества) приобрели особое значение<sup>11</sup>. Такой же спасительницей для Ордынова становится и Катерина, и Достоевский постоянно отмечает ее связь с Богородичной традицией: "Ему вдруг показалось, что она опять склонилась над ним, что глядит в его глаза своими чудно-ясными глазами, влажными от слез безмятежной, светлой радости, тихими и ясными, как бирюзовый, нескончаемый купол неба"<sup>12</sup>.

О синтезе древнейших мифологем с христианской традицией в 30-е годы писали Г. П. Федотов, Н. А. Бердяев, для нас же в этой связи принципиальным является следующее высказывание последнего: "У Достоевского женская природа не просветленная, в ней есть притягивающая бездна, но никогда нет ни образа благословенной матери, ни образа благословенной деви. Вина тут лежит на мужском начале. Оно оторвалось от начала женского, от Матери-земли, от своего целомудрия и цельности, и пошло путем блужданий и двоений. Мужское начало оказывается бессильным перед женским началом"<sup>14</sup>.

При всей тонкости этого наблюдения (а об инфернальности героинь Достоевского сказано достаточно много), ему, на наш взгляд, не достаёт определенности при характеристике самой природы синтеза древнейших женских культов с Богородичным. Вероятно, речь должна идти о "ритуальной реальности", времени перво-творения, созидании мира Матерью всего сущего, и герои Достоевского проходят посвятельные обряды, избираются "в мужья", но могут быть и отвергнуты из-за своей несостоятельности.

Подобно Пушкину Достоевский активно использует древнейшую ритуалему "священного брака" (отсюда, вероятно, и аллюзия в "Хозяйке", когда речь заходит о посещении дома Катерины и Мурина, он сознательно акцентирует внимание читателей на "остроумной мастерской Гробовщика").

В последнее время исследователи все чаще пишут о "христологичности" образа князя Мышкина, забывая при этом почему-то об оксюморонности сочетания — Лев Мышкин. Видимо, в полифоническом романе зрелого периода Достоевскому важно было провести своего героя через особые испытания. В этой связи обращает на себя внимание и загадочное имя главной героини "Идиота".

Настасья — значит "воскресшая", но вот отца звали Филипп Александрович. Случайно ли это? В свое время В. В. Розанов очень точно определил родословную Сфинкса с "бараньими рогами"<sup>14</sup>. Это ритуалема года, его различные циклы, символически описывающие сакральное порождающее начало.

Р. Грейвс, независимо от В. В. Розанова, пришел к тем же выводам: ужасающая нас Химера — это изображение различных кодов календарного года, а Сфинкс — порождающее начало мира, его три ипостаси. Отгадывание ее загадок Эдипом также является символическим, она возвращается в свою природную стихию, перво-возданный Хаос. Но вот смысл загадок совершенно иной, нежели тот, к которому мы приучены с детства: это не три возраста человека, а вечное значение любви в его жизни<sup>15</sup>.

Если же следовать исследовательской "логике", у-

верждающей "христологичность" князя Мышкина, то возникает поистине анекдотическая ситуация: получается, что "бедный рыцарь" — Христос. В то же время он, по словам Пушкина, "не путем волочился за матушкой Христа". Так ли уж все "просто" у Достоевского? Его первоначальный замысел о "князе Христе", очевидно, претерпел определенные изменения, и здесь, несомненно, сказался опыт Пушкина.

Открывая множественность культурных традиций, Пушкин, конечно же, учитывал общечеловеческий опыт (отсюда его "всемирная отзывчивость") и для него был важен вектор пути, что далеко не тождественно "цивилизации". Намечая выход из нравственных тупиков современного ему общества, Пушкин настойчиво развивал мысль о рыцарском служении России, приобщении к ее сакральному миру.

И эта парадигма, естественно, в преображенном, трансформированном виде нашла свое поразительное выражение в знаменитом "пятикнижии" Достоевского. В этом плане, очевидно, и сам опыт "Хозяйки" интересен как экспериментальный, в чем-то ученический, но и приоткрывающий "тайны" Достоевского.

#### Примечания

<sup>1</sup> Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: творческая эволюция. Л., 1986. С. 58.

<sup>2</sup> Фреденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 43.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. Собр. Соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 634.

<sup>4</sup> Майкльсон Дж. Пушкин и Чаадаев // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2 / Под. Ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996. С. 89.

<sup>5</sup> Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 7.

<sup>6</sup> Фрэнгер Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 17.

<sup>7</sup> Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Вып. IV. Горький, 1981. С. 25.

<sup>8</sup> Ветловская В. Е. Достоевский // Русская литература и фольклор (вторая пол. XIX в.). Л., 1982. С. 18.

<sup>9</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архангельский ритуал в фольклорных и раннелитературных текстах. М., 1988. С. 9.

<sup>10</sup> Веселовский А. Н. Южнорусские былины // Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб., 1884. Т. 36. Кн. 3. С. 265—266.

<sup>11</sup> Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Русская культура и языки переводимости / Под ред. В. А. Успенского. М., 1987. С. 43—153.

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972. Т. 1. С. 424.

<sup>13</sup> Бердяев Н. А. О Достоевском // Бердяев Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 216.

<sup>14</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 81—82.

<sup>15</sup> Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 21.