

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
FLORIDA STATE UNIVERSITY
(TALLAHASSEE, FLORIDA USA)

ДОСТОЕВСКИЙ

—

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



*К ВОСЬМИДЕСЯТИЛЕТИЮ АКАДЕМИКА
Г. М. ФРИДЛЕНДЕРА*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
1994

ОТ РЕДАКТОРА

Начиная с т. 10 серии «Достоевский. Материалы и исследования» она издается Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) Российской академии наук при финансовой поддержке дирекции и при участии сотрудников Талахасского университета (Флорида, США), за что Институт русской литературы РАН приносит Талахасскому университету США свою благодарность.

Одиннадцатый том серии открывается дополнениями к т. 27—30 Полного собрания сочинений Достоевского. Самое существенное из них — публикация В. А. Викторovichа, которая перепечатывается из журнала «Знамя» (1991. № 11. С. 154—160). Редактор тома выражает благодарность редакции журнала, а также лично В. А. Викторovichу за разрешение на право перепечатки, хотя и продолжает считать, что дополнительные аргументы, приводимые Викторovichем в пользу авторства Достоевского, не решают окончательно вопроса, принадлежит ли «Сцена» единолично Достоевскому или (что более вероятно) представляет собой совместный труд А. У. Порещкого и Достоевского как редактора «Гражданина».

Редактор тома благодарит также выдающегося знатока истории русской культуры проф. Лудольфа Мюллера (Тюбинген, ФРГ) за уточнение ряда деталей, касающихся личных и литературных взаимоотношений Достоевского и Владимира Соловьева (см.: *Solowjew W. Reden über Dostojewskij. München, 1992*). Уточнения эти дополняют комментарии к публикации пяти писем Вл. Соловьева к Достоевскому, осуществленной И. Д. Якубович в т. 10 настоящей серии (предварительно: «Наше наследие». 1991. № 6. С. 68—69).

Вслед за поименованными выше «Дополнениями» к т. 27—30 Полного собрания сочинений Достоевского помещаются отделы «Статьи» и «Материалы и сообщения».

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

Редакционно-техническая подготовка тома к печати осуществлена С. А. Ипатовой под руководством Главного редактора серии.

Главный редактор *Г. М. ФРИДЛЕНДЕР*

Редколлегия: Н. Ф. Буданова, Г. Я. Галаган, М. Леунер,
Н. Н. Скатов, В. А. Туниманов, Р. Чаппл

Рецензент *Б. Н. Тихомиров*

Серия основана в 1974 г.

Д $\frac{4603020101-503}{042(02)-94}$ Без объявления

ISBN 5-02-028190-5

© Коллектив авторов, 1994 г.

© Российская Академия наук,
1994

ДОПОЛНЕНИЕ К Т. 27
«ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

DUBIA

СЦЕНА В РЕДАКЦИИ ОДНОЙ ИЗ СТОЛИЧНЫХ ГАЗЕТ

(Публикация В. А. Викторovichа)

Кабинет Маститого редактора газеты «Звук». Все сотрудники в сборе. Выходит Маститый редактор.

М а с т (и т ы й) р е д (а к т о р). Господа, я пригласил вас по случаю подписки. Надо объявлять подписку.

(Из всех ртов раздаются звуки, в целом как бы жужжание мух).

Один голос. Так что же, не новость.

Сотрудник Дубльве. «Новости»? Нет, будет почище «Новостей»-с!¹

Отец Нил. Эх вы, с вашим остроумием! Приберегите себя к четвергу.

Дубльве. Берегу-с и берегусь! Маститый, я имею к вам просьбу: нельзя ли мне псевдоним изменить? Мне Дубльве надоело.

М а с т (и т ы й) р е д (а к т о р). Видите, сотрудник, мне Дубльве потому нравится что начинается с Дубль.² А впрочем вы бы как желали подписываться?

Дубльве. Так как я фельетонничаю по четвергам, то я и выдумал себе подпись: Четверговая соль.³

М а с т (и т ы й) р е д (а к т о р). Гм... Клерикально. Нельзя. Вот что, господа, я вообще желаю чтоб были псевдонимы или полные подписи, а то все неподписанные статьи мне приписывают. Все думают, что это я сам написал. Пусть пишут те у которых денег нет, а я может нарочно и копил для того, чтоб уж о перья больше рук не марать.

Отец Нил. Да неужто вы так презрительно на нас литераторов смотрите?

М а с т (и т ы й) р е д (а к т о р). То есть не презрительно, а так... Шекспир, господа, чуть-чуть лишь сколотил копейку и — тотчас на родину, чтоб только в литературе не пачкаться. Литература — это занятие нищих и завистников. Процветание литературы есть только признак нищеты в государстве, признак присутствия умственного пролетариата — самый опасный признак, какой только может быть. И потому издатель газеты — есть, так сказать, спаситель отечества,

давая хлеб завистливому пролетариату. После того как же ему денег не брать? Теперь, господа, к делу. Господа, я вот именно хотел заметить, что у нас нет остроумия.⁴

Голоса. Как нет остроумия? Это у нас-то нет остроумия?

О (тец) Нил. Кто это ему внушил? Ведь непременно от кого-нибудь слышал. Вот теперь и наладит.

Маст(иты й) ред(актор). Да, господа, если мы чем хромаем так это остроумием. У всех остроумие, у нас нет остроумия.

Опытный сотрудник отцу Нилу. Так и есть наладил; теперь его не собьешь.

О (тец) Нил. Маститый, помилуйте, где же у всех остроумие? Это в «Ведомостях»-то⁵ что ли?

Маст(иты й) ред(актор). Да, там все-таки почище. Именно, отец Нил, говорят что у нас лакейское остроумие. Много раз слышал.

О (тец) Нил (*махнув рукой*). Эх, да ведь как же иначе!

Маст(иты й) ред(актор). Да по мне все равно, но...

О (тец) Нил. Эх, Маститый, нынче излишним-то благородством «чувствий» ничего не возьмешь!

Опытный сотрудник). Сунься-ка с благородством-то, подписываться не станут.

Маст(иты й) ред(актор). Вы так думаете? Так как же быть? А я именно насчет подписки. Ну так если нельзя с благородством, так пишите... без благородства, только чтоб подписка была. Нумера прискучили (*жужжанье*). Покупают потому что бумага мягкая. Надобно подживить. Ну там известица... Научки... Какой-нибудь там отдельчик... Повестца... Остроумице... Одним словом подпустить, подпустить! (*вертит рукою*). Ну, там все эти идейки, идейки! Вот тоже у нас нет идей. У всех идеи, у нас нет идей.

Опытный сотрудник). У кого это у всех? Ни у кого нет идей.

Маст(иты й) ред(актор). Как нет идей? Это денег нет, а идей всегда целый воз. Последнее дело.

О (тец) Нил. Именно нет идей. Идеи перестали. Я так и пишу, так и пригоняю, чтоб концы и начала прятать. Говорил-говорил, а что сказал — неизвестно. Вот как в наше время надо писать. А то влопаешься.

Маст(иты й) ред(актор). Почему же влопаешься?

Опытный сотрудник). А потому что писать загадками выгоднее. Именно чтоб читатель восемь столбцов прочел и ни до одной идеи не добрался. Видит что смеется человек, а над чем — неизвестно. Поневоле и подумает: Эх сколько у них там идей-то запрягано, только высказаться-то беденьким не дают. Вот ведь современный-то фортель в чем!

Маст(иты й) ред(актор). Ну нет, я хочу чтоб и идеи.

Дубльве. Именно идеи. Я всегда пропускаю идеи.

О (тец) Нил. Это я верю, что ты их пропускаешь. Эх, Маститый! Ну пусть укажут теперь, например: что либерально, а что нет?

Маст(итый) ред(актор). Гм. То есть как это? По-моему либерально так либерально, а не либерально, так не либерально — вот и все.

Опытный сотр(удник). Не всегда так, Маститый.

Голоса. Да, да, не всегда!

Маст(итый) ред(актор). Почему не всегда? Я не понимаю. Кажется я плачу достаточно чтоб у меня знали что либерально... А коль не знаете — так у других справьтесь, вот и все. Это глупо.

О(тец) Нил. А вот опять-таки вас ловлю! Скажите что значит: глупо? Кто в наше время знает что глупо и что умно?

Маст(итый) ред(актор). Как, и этого уж не знают? Ну — так так и объявить что нынче неизвестно, что глупо и что умно.

Один из юных, но неопытных сотрудников. Да мы вот и объявили было что не знаем ничего про Россию, да тотчас и влопались.⁶

Маст(итый) ред(актор). Гм. Так как же быть, господа? Надо что-нибудь предпринять, а то подписка упадет. Новенького этак чего-нибудь... (*вывертывает рукой*).

Дубльве. Новенького? Я вот просил переменить псевдоним, вы и на то не согласились! А вон я слышал, говорят, надо бы и названье газеты переменить.

Маст(итый) ред(актор). Как переменить! Кто говорит?

Голоса. Это еще зачем?

Дубльве. А затем что «звук могут издавать и ослы». Вот как говорят!

Маст(итый) ред(актор). Кто это говорит? И я даже не понимаю, как вы-то сами осмелились. Впрочем мне давно все равно, что бы там в этом смысле ни сказали. Напечатать все-таки не посмеют! Вздор!

Юный но неопытный сотрудник (*с необычайным жаром набрасывается на Дубльве, который стоит с глуповатой, но торжествующей улыбкою*). Да-с, не посмеют-с! Теперь этого уж никак не посмеют написать-с! Было, было время, когда еще это можно было сказать, только это время давно прошло-с.

Маст(итый) ред(актор). Ну, довольно, юный! Вижу, что ты привержен, но — довольно...

Юный. Нет-с, как же это смеет сказать, что «Звук» могут издавать ослы!

Маст(итый) ред(актор). Сократи, сократи!

Дубльве (*с величайшим торжеством*). А как же? Разве когда осел ревет он не издает звука?

Юный. А, вы в этом смысле? Так ведь «звук» нужно тут с маленькой буквы, а вы с большой.

Дубльве (*продолжая торжествовать*). А вольно ж вам с большой! Конечно, я в этом смысле, а то как же б я мог. А теперь оно безобидно. Нет, послушайте, господа, а ведь это похоже: разве не издает когда ревет? Разве не издает? Только тут с маленькой

буквы, а там с большой. Это я сам, один выдумал, господа! (охо-рашивается).

Маст(итый) ред(актор). Ну вздор и пустяки! Издавать звук не значит еще «Звук» издавать. «Звук» издавать значит деньги брать. Осел даром ревет, а я за деньги; вот уж и разница!

Опытный сотр(удник). Именно разница! Иные и теперь ревут даром, из принципа, без подписчиков. Вот это так уж настоящие ослы! Именно так, Маститый! Ай да Маститый!

Голос. Ай да Маститый!

Маст(итый) ред(актор) (очень польщенный). Что ж, господа, это бы можно в передовую.

Голоса. Можно, можно!

Опытный сотр(удник). Только осторожно.

Маст(итый) ред(актор). И чего это, господа, на меня одного все указывают? Простить не могут! А я напротив могу указать что есть и теперь русские писатели, которые, несмотря уже на несомненное дарование, литературой дома себе нажили! А коли так, так ведь нам-то уж и простительно. Одним словом я, господа, еще раз принужден заметить что у нас вовсе недостаточно остроумия. По крайней мере в виду подписки надо бы условиться хоть насчет направления. Я давно, господа, хотел вас спросить: какого мы направления? Ведь мы держимся русского направления, а?

Опытный сотр(удник). Ну, на этот счет у нас шваховато.

Маст(итый) ред(актор). Ну так подживить коли шваховато!

Опытный сотр(удник). Да что подживлять-то! Влезем в русское — славянофилами обзовут, тем подписка и кончится. А лучше бы как теперь, всего понемножку: и русское и французское, и монархия и республика...

Маст(итый) ред(актор). Ну да, чтоб и республику.

Опытный сотр(удник). Т. е. как республику?

Маст(итый) ред(актор). То есть не вполне... а так только... идейку... чтоб показать что и у нас тоже. Слава Богу, газета большая, места хватит. А то скажут что у нас этого отдела недостает.

О(тец) Нил. Ну, а насчет общества как же писать теперь: созрело оно или не созрело? Я вон фельетон приготавливаю, мне надо знать как у нас на будущий год решено.

Маст(итый) ред(актор). Ну, а как по прежнему?

Голоса. Созрело, созрело!

Маст(итый) ред(актор). Ну и писать что созрело. Как же не созрело коль у меня 10 000 подписчиков!

О(тец) Нил. Эх, Маститый, да ведь это пожалуй не от того!

Маст(итый) ред(актор). Ну нет; как же не от того.

О(тец) Нил. Созреют так ведь нам же первым плохо будет.

Маст(итый) ред(актор). Это еще почему?

О(тец) Нил. Созреют — поумнеют. Поумнеют — перестанут подписываться.

Юный, но неопыт(ный) сотр(удник). Ах, так писать что не созрели! Непременно писать что не созрели!

Маст(итый) ред(актор). Постой, постой! Это вздор. Еще когда-то поумнеют, а теперь пусть подписываются. На наш век хватит. Писать по-старому!

Опытный сотр(удник). Браво, Маститый! Опять слышу голос умудренного опытом человека! По-прежнему-то лучше. Чего там «науки» да «подживить». Сказано: «нэ открывать Америку»; помните! Тем нам и счастье что мы — середка на половину. Значит всякому по плечу.

Маст(итый) ред(актор). Именно, именно, я про то и говорю. Хватило бы на наш век, а там — *arges moi le deluge*.⁷

Сотр(удник) Дубльве. Это вы про потоп... А знаете, господа, что третьего дня было наводнение?

Маст(итый) ред(актор) (с холодным взглядом). Я не про то.

Сотр(удник) Дубльве (*торопится*). Нет, в самом деле, господа, слышу ночью каждую минуту по пяти пушек.⁸

Голоса. Да не про то, не про то!

Сотр(удник) Дубльве. Ах да, каждую пушку по пяти минут, ну, думаю наводнение!

Голоса. Да не про то, не про то!

О(тец) Нил. Вот она четверговая-то соль!

Маст(итый) ред(актор). А только что же мы новенько-го-то, господа? Подписка не шутка!

О(тец) Нил. Наладили же вы, Маститый, вы лучше скажите насчет классических языков: по-прежнему?

Маст(итый) ред(актор). Классические языки! Лупить по-прежнему лупить!

Голоса. Лупить! По-прежнему лупить!

Дубльве. А «Гражданин»-то? Коли не об чем писать так я об «Гражданине»! Вот вам и новенькое! Это всегда новенькое! Никогда не состарится.

Маст(итый) ред(актор). «Гражданин» лупить!

Опытный сотр(удник). Не скажу чтоб лупить «Гражданин» — было всегда новеньким. Вон, говорят, мы об нем на всю землю протрубили. Ему на 1000 р. на одних объявлениях выгоды сделали!¹⁰

Дубльве. Так ведь ругали? Ведь ругали, а не хвалили!

Опытный сотр(удник). Так ведь есть же что нам и не поверят. Дай дескать посмотрю, что за «Гражданин» такой, что все два года не могут успокоиться. Возьмет да и выпишет.

Маст(итый) ред(актор). Черт возьми, надо чтоб не выписывали. Я особенно не люблю «Гражданин», господа. Уж не начать ли хвалить, а?

Голоса. Что вы, Маститый, что вы, рехнулись!

Маст(итый) ред(актор). Совсем нет, а вот увидят что мы хвалим, ну и перестанут подписываться... Впрочем, черт, я сбился. Господа, извините! Нет уж лучше по-прежнему: лупить!

Голоса. Лупить, лупить! пуще прежнего лупить!

Дубльве. Ну, я было испугался! Вы только подумайте, что же со мной-то станется, коли «Гражданин» не лупить? Без «Гражданина» я как муха пропал! Об чем мне тогда писать?

Маст(итый) ред(актор). Итак, господа, я вижу, что все по-старому, несмотря на близость подписки? Гм. А ведь я и сам так думал! Что же, господа, нынче благородством-то не возьмешь! Нынче вон неизвестно что глупо, а что умно, что либерально, что нет... Сунься-ка в славянофилы — русским назовут. Скажите, где теперь идеи? Укажите хоть одну! Гм. А только все-таки я б советовал подерживать. Этак новый отделчик какой-нибудь, али там Базена пустить.¹¹ Подпустить бы этак, подпустить! (*вертит рукою*).

Голоса. Да уж подпустим, Маститый! Не в первый раз; останетесь довольны, не выдадим!

Опытный сотр(удник). То-то вот и есть. Без Америки-то лучше. Проползем и так.

Маст(итый) ред(актор). Проползем-то, проползем. Гм (*про себя*). А только все-таки надо бы остроумия...

Понимание долга и назначения писателя на земле для Ф. М. Достоевского было неотрывно от непосредственного участия в общественной жизни своего времени. В 1861—1865 гг. он — фактический соредактор журналов «Время» и «Эпоха», спорит с Катковым и Щедриным, со славянофилами и западниками. В 1873—1874 гг. редактирует газету-журнал «Гражданин», а в 1876, 1877, 1880 и 1881 гг. выпускает «Дневник писателя». Можно сказать даже, что романы он пишет в перерывах между общественными бурями, набравшись сильных и острых впечатлений. А можно сказать иначе: нетерпение гражданина побуждало художника использовать свой дар, чтобы повлиять на сегодняшнее, сиюминутное состояние умов.

Год и четыре месяца был Достоевский редактором «Гражданина». Надо отдать должное мужеству писателя: он пришел в издание, уже осмеянное всемогущей либеральной и радикальной прессой. «Гражданин» при нем поумнел, но переделать кардинально состояние дел новому редактору так и не удалось. Достоевский не стал единоличным хозяином издания, целиком определяющим его направление; издателем и ведущим автором продолжал оставаться не весьма далекий консерватор князь В. П. Мещерский.

В «Гражданине» Достоевский начал печатать «Дневник писателя», вел обзоры иностранных событий, известно несколько его фельетонов, рецензий. Но и это, кажется, не все. Множество материалов еженедельника печаталось анонимно. Среди них еще сокрыты статьи, принадлежащие самому писателю. Корпус недавно завершено академического тридцатитомного собрания сочинений Достоевского может быть пополнен. Разумеется, художественная и идейная значимость этих пополнений несопоставима с прославленными шедеврами, многое писалось в спешке, однако нам интересно все, что вышло из-под пера гения.

Предлагаемая читателю «Сцена в редакции одной из столичных газет», напечатанная без подписи в «Гражданине» 22 октября 1873 г. (с. 1160—1162), — эпизод из литературной борьбы, которую вел Достоевский с поверхностно-либеральной, неумной и амбициозной журналистикой. Его ирония, юмор были весьма острым оружием в этой борьбе за чистоту литературных нравов.

Придуманнные Достоевским «псевдонимы» предельно прозрачны. Газета «Звук» — это петербургский «Голос», а «маститый редактор» — издатель и редактор «Голоса» А. А. Краевский. Узнаваемы и другие сотрудники «Голоса», тонко спародированные Достоевским.

В. В. Виноградов предположительно приписал эту «сцену» Достоевскому,* но... не привел никаких доказательств, кроме интуитивной догадки об идейной и стилистической связи «сцены» с другими сатирами Достоевского на А. А. Краевского. Посему редакция тридцатитомного собрания сочинений Достоевского имела все основания отвергнуть предположения ученого, правда, добавив: «вопрос требует дальнейшего изучения» (27, 185). На наш взгляд, имеются достаточно неопровержимые аргументы в пользу авторства Достоевского. «Сцена» печатается с сохранением авторской пунктуации.

Аргументация в пользу авторства Ф. М. Достоевского

1. «Сцена» написана в форме пародийного диалога известных журналистов, которую Достоевский хорошо освоил еще в 60-х годах. В том числе — разговор в «редакционной кухне» «Г-н Щедрин, или Раскол в нигилистах» (1864), где писатель пустил в ход пародийную идиому: «Можно(...) не говорить: „Лайте!“, а можно сказать: „Издавайте звуки!“» (20, 107). Далее в той же статье 1864 г. идиома «издавать звуки» повторяется в разных сочетаниях 14 раз (!). Очевидно, очень уж понравилась автору.

Через четыре месяца в том же 1864 г. в фельетоне «Каламбуры в жизни и в литературе» Достоевский изобретает новый каламбур, теперь уже по поводу Краевского, издателя новой газеты «Голос»: он издает голос и издает «Голос». «Одним словом, он издает два голоса в ущерб русской литературе» (20, 138).

Нетрудно заметить, что в интересующей нас «сцене» 1873 г. каламбур, изобретенный Достоевским в 1864 г., вновь направлен против Краевского, «маститого редактора» газеты «Звук» (см.: 27, 185): «Звук могут издавать и ослы». Более того, один из сотрудников тонко намекает на это обстоятельство: «Теперь этого уж никак не могут написать-с! Было, было время, когда еще это можно было сказать, только это время давно прошло-с».

2. В «сцене» со знанием дела высмеяны повадки «маститого редактора» А. А. Краевского. В редакции «Гражданина» только двое — Достоевский и А. У. Порецкий были когда-то, по «Отечественным запискам» сороковых годов, посвящены в его издательскую кухню.

В «сцене» «маститый редактор» изрекает: «Нумера прискучили... Надобно подживить. Ну там известица... Науки... Какой-нибудь там отдельчик... Повестца...»

В записной тетради Достоевского 1876—1877 гг. находим: «У нас не науки, а до сих пор все еще „научки“, как говаривал в старину один редактор, издатель ежемесячного журнала...: „Ну вот повестица, ну там критичка, ну «научки» тоже — вот и номерок составиля — хе-хе-хе...“». В академическом издании Достоевского (24, 479) эта запись неверно толкуется как выпад против Некрасова. Имеется в виду именно Краевский, — доказательства читатель найдет в нашей статье, в составе десятого сборника «Достоевский: Материалы и исследования» (с. 160—162).

Любопытно, что слово «научки» Достоевский обыграл и в своей статье «Одна из современных фальшей», напечатанной в «Гражданине» через полтора месяца после «сцены в редакции».

* Рус. лит. 1969. № 3. С. 87—88.

3. Издание «Бесов» и редакторство в «Гражданине» ознаменовались обрушившимся на Достоевского градом насмешек и даже издевательств со стороны мелколиберальной прессы. Поусердствовал и «Голос» Краевского, особенно в лице двух ведущих сотрудников: Нила Адмирари (псевдоним Л. К. Панютина) и W (возможно, М. Г. Вильде). Последний в «сцене» назван Дубльве, а первый — отцом Нилом, что каламбурно сблизало развязно-либерального журналиста со скандально прославившимся беспутным попом Нилом, о котором Достоевский незадолго перед этим написал едкий фельетон «История о. Нила» (Гражданин. 11 июня 1873).

Весною или в начале лета 1873 г. Достоевский наметил в записной книжке: «Статья: „Газета Голос“, готовится все лето (перед подпиской)». Статьи с таким названием Достоевский не написал, но сатирическая «сцена в редакции» выполняла намеченную им задачу, выйдя именно «перед подпиской». В записной тетради Достоевского 1873 г. мы находим подготовительные наброски, дословно совпадающие с некоторыми местами «сцены в редакции», что, на наш взгляд, является абсолютным доказательством при атрибуции.

В записной книжке Достоевского: «Есть и теперь русские писатели, которые, несмотря на несомненное дарование их, построили себе литературой дома».*

В «сцене»: «...есть и теперь русские писатели, которые, несмотря уже на несомненное дарование, литературой дома себе нажили!»

В кого целит этот эпизод, раскрывает упоминание в статье Достоевского «Молодое перо» (1863): «...talанты здесь изображены под видом домов, что употребляется в литературе (см. дом Краевского на Литейной и дом Старчевского на Мойке)» (20, 80). Позднее к ним прибавился дом Г. Е. Благовестлова, также известного редактора и издателя.

В записной книжке: «Идеи у вас нет» (21, 301).

В «сцене»: «Вот тоже у нас нет идей. У всех идеи, у нас нет идей». (Тема эта использована Достоевским раньше в статье «Полписьма „одного лица“»).

В «сцене» получили отражение некоторые традиционные мотивы Достоевского-сатирика. Так, в той же записной книжке: «Кто же не знает, что ты ругашь газету-соперницу, потому что боишься, не отобьют ли твоих подписчиков» (21, 301). Или вот слова «опытного сотрудника», что «писать загадками выгоднее», потому что читатель «поневоле и подумает: Эх, сколько у них там идей-то запрятано, только высказаться-то бедньким не дают». Ср. заметку Достоевского к статье о нравах современной журналистики: «Полная свобода прессы необходима, иначе до сих пор дается право дрянным людишкам (умишкам) не высказываться и оставлять слово с намеком: дескать, пострадаем(...) Предполагается добрым читателем, что вот в том-то, что они не высказали, и заключаются перлы» (21, 266).

Можно привести иные, более мелкие совпадения (например, огласовка слова «пселдоним», намекающая на героя «Скверного анекдота» Пселдонимова), но и приведенных достаточно для уверенного атрибутирования «сцены в редакции».

Одно замечание вне текстологии. Недавно предпринята попытка полной «реабилитации» А. А. Краевского (статья М. Юрьевой «Судьбою несть даны нам тяжкие вериги...» в «Советской культуре» 5 сентября 1989 г.). Кажется, на смену одному мифу приходит другой, сильно подслащенный. А неплохо бы вслушаться в суждения современников, хотя бы наиболее авторитетных.

* Приводим эту запись из Тетради № 8 (ЦГАЛИ, ф. 212. 1. 11, л. 5) в более точном прочтении, чем в ПСС Достоевского (21, 257).

Достоевский в своем отношении к Краевскому был неровен, изменчив, сказывалась и политическая конъюнктура. Но Достоевский-то мог подняться над конъюнктурой! В «Петербургских сновидениях...» (1861) он признал Краевского «лицом весьма полезным русской литературе»; «...он первый придал издательскому делу серьезную деловитость коммерческого предприятия...» (19, 82). Однако чем дальше, тем больше коммерческая деловитость Краевского приобретала в глазах Достоевского (и не его одного) характер делячества. Люди типа Краевского вызывали у него недоверие к мотивам их общественной позиции. Все в той же записной книжке 1873 г.: «Человек весьма часто принадлежит известному (роду) убеждений вовсе не потому, что разделяет их, а потому что принадлежать к ним красиво, дает мундир, положение в свете, зачастую даже доходы» (21, 253).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Новости» — ежедневная газета, основанная в 1872 г., была тогда мелким листком известий и объявлений. В фельетоне «Литература и жизнь» (Голос. 1873. 11 окт.) W возмущался тем, что «Гражданин» поставил «Голос» в один ряд с «Новостями».

² Т. е. нравится созвучием с «рубль».

³ Фельетоны «Литература и жизнь» печатались в «Голосе» по четвергам. Четверговая — соль, пережженная с квасною гущей в великий четверг, с нею едят на Пасху яйца, кроме того, она считалась в народе лекарством от всех болезней.

⁴ Возможно, отклик на выпад Достоевского в главе «Бобок» «Дневника писателя». «Ныне юмор и хороший слог исчезают и ругательства вместо остроты принимаются» (21, 42). Впрочем, «Гражданин» не раз укорял газету Краевского в отсутствии остроумия.

⁵ Имеются в виду скорее всего «Санкт-Петербургские ведомости», где тогда сотрудничали В. П. Буренин, А. С. Суворин.

⁶ Имеется в виду фраза Нила Адмирари в фельетоне «Листок» (Голос. 1873. 2 сент.): «Да, мудрое правило „познай себя“ нигде не может принести такой громадной пользы, как в России, где граждане так мало знают о собственных своих потребностях». Эта фраза вызвала иронический выпад «Гражданина» (10 сентября) в «Последней страничке»: «На 11-м году своей жизни газета „Голос“ объявляет вдруг что на одном все газеты и все журналы должны сойтись братски: на том, что все они не имеют-де понятия о России». Мы склонны согласиться с В. В. Виноградовым, что цитируемый фельетон также принадлежит Достоевскому.

⁷ После меня хоть потоп (франц.).

⁸ Пародия на следующий эпизод из «Листка» Нила Адмирари (Голос. 1873. 7 окт.): «Около полуночи выстрелы (пушки, извещавшей о прибытии воды в Неве. — В. В.) сделались громче и чаще...».

⁹ Реформа среднего образования 1871 г. вытеснила «реальное» образование «классическим». В русской печати велась по этому поводу оживленная полемика. Достоевский в основном поддержал реформу, либеральная пресса, в том числе «Голос», выступила против.

¹⁰ Т. е. избавили от частных рекламных — платных! — объявлений о подписке на «Гражданин», печатавшихся в том же «Голосе».

¹¹ С 24 сентября по 28 ноября 1873 г. (ст. ст.) во Франции происходил военный суд над маршалом Базеном, сдавшим без должного сопротивления крепость Мец и вверенную ему армию. Был приговорен к смертной казни, но затем помилован президентом. «Голос» печатал регулярные отчеты о судебных заседаниях.

ДОПОЛНЕНИЕ К СПИСКУ «ДАРСТВЕННЫЕ НАДПИСИ
НА КНИГАХ И ФОТОГРАФИЯХ 1847—1881 ГОДОВ»¹

Е. П. Рохель

Катерине Прокофьевне Рохель от автора на память.

На титульном листе книги «Униженные и оскорбленные. Роман в четырех частях с эпилогом Ф. М. Достоевского. Пятое издание. СПб., 1879».

Печатается по автографу: ИРЛИ.

Впервые: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. Л., 1974. С. 68.

Екатерина Прокофьевна Рохель — жена директора Старорусских минеральных вод доктора А. А. Рохеля. Достоевские познакомились с ним весной 1872 г., когда доктор Рохель, по совету отца Иоанна Румянцева, был приглашен как врач к дочери Достоевского, сломавшей руку (см.: *Достоевская А. Г. Воспоминания*. С. 223—224). В дальнейшем между семьями установились дружеские отношения. Имена А. А. и Е. П. Рохелей много раз упомянуты в переписке Достоевского с женой за 1875—1880 годы.

¹ Подготовила И. Д. Якубович.

СТАТЬИ



А. В. АРХИПОВА

ДОСТОЕВСКИЙ И АДАМ МИЦКЕВИЧ

Имя Адама Мицкевича ни разу не встречается ни в сочинениях, ни в письмах, ни в записных тетрадях Достоевского. А между тем вопрос об отношении Достоевского к великому польскому поэту ни в коей мере не представляется надуманным. Несомненно, А. Мицкевич относился к тому кругу художников и мыслителей, которые вызывали живой интерес Достоевского, к которым он возвращался в разные периоды своей творческой жизни. Можно сказать, что восприятие Достоевским творчества Мицкевича как-то проясняет отношение писателя к большому для него польскому вопросу, являясь одной из граней этого отношения.

Не ставя перед собой задачу окончательно и вполне прояснить поставленную проблему, что, вероятно, под силу не только специалисту в области изучения Достоевского, но и ученому-полонисту, попробую наметить основные вехи в истории сложного и неоднозначного восприятия польского поэта-романтика русским романистом.

В молодые годы Достоевский безусловно знал творчество А. Мицкевича. Автор «Крымских сонетов» и «Конрада Валленрода» был широко читаем в России. Многие его произведения тут же переводились на русский язык, становясь фактом русской поэзии. Мицкевич всегда воспринимался как самый яркий выразитель польской национальной идеи, как гениальный поэт. Не случаен поэтому интерес к его творчеству поэтов-декабристов. В романтическом сознании эпохи 1830-х годов творчество Мицкевича и его судьба занимали видное место, оказывая несомненное воздействие на выработку общего трагического мировосприятия той эпохи.

Молодой Достоевский находился в сфере этих проблем. Многие в кругу близких ему людей проявляли интерес к польской литературе. Вспомним, что братья М. М. и Ф. М. Достоевские в конце 1830-х годов постоянно посещали дом отставного ротмистра Меркурова, с которым их познакомил И. Н. Шидловский, давний друг Меркурова. С его женой, украинкой по национальности, Михаил Михайлович вместе изучал польский язык. В письме к отцу от

17 февраля 1838 г. он сообщает, что в результате этих занятий через год будет в подлиннике читать Мицкевича и Основьяненко.¹ Восторженные отзывы о семействе Меркурова встречаются в письмах братьев Достоевских этого периода. Федор Михайлович продолжал бывать у них и после отъезда Михаила Михайловича в Ревель (см.: 28₁, 49, 402). Видимо, среди разных тем разговоров в этом доме не последнее место занимала польская литература.

Кроме того, старший брат знакомого Ф. М. Достоевского, Петра Петровича Семенова (Тян-Шанского) — Николай Петрович Семенов, соученик М. В. Петрашевского по лицу, познакомивший с ним своего брата,² был известным переводчиком Мицкевича.

Известно, что имя А. Мицкевича фигурировало на собраниях петрашевцев. Мицкевич воспринимался ими как оппозиционер, враг русского самодержавия. Несомненно, что самым популярным его сочинением в кругу петрашевцев были русские строфы поэмы «Дяды», той ее третьей части, которая создавалась в эмиграции (так называемые «дрезденские» «Дяды») и вышла в Париже в 1832 г. В России сочинение это было безусловно запрещено. Строфы, посвященные России, так называемый «Отрывок», или «Отступ», заключаются посланием «Русским друзьям». Перевод этого послания был сделан Н. А. Момбелли и фигурировал на следствии по делу петрашевцев.³

«Выписки из демагогических сочинений Адама Мицкевича» были найдены при обыске в бумагах Петрашевского.⁴ Примечательно, что Мицкевич воспринимался петрашевцами как глава славянофильского направления.⁵ Вопрос о существовании особой славянофильской партии или общества славянофилов очень заинтересовал следствие, и ряд объяснений по этому вопросу содержится в следственном деле Ф. Г. Толя. Он показал, что, по словам Ястржембского, Мицкевич высказал мысль о том, что «второе пришествие Иисуса Христа должно совершиться в славянском мире» и что он, Толь, составил себе понятие о Мицкевиче «как о ревностном поборнике идей славянофилизма и исключительности судеб славянского мира перед Западом».⁶

Если к этому прибавить, что хорошо известная братьям Достоевским и высоко чтимая ими Жорж Санд посвятила в 1839 г. специальную статью разбору «Дядюв» и сама испытала на себе влияние этого произведения,⁷ то о знакомстве Достоевского с творчеством Мицкевича к 1840-м годам можно сделать определенные выводы.

¹ Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1980. Л., 1981. С. 73.

² См.: Семенов-Тян-Шанский П. П. Мемуары // Достоевский в воспоминаниях современников. Л., 1964. Т. 1. С. 202—203.

³ Дело петрашевцев. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 296 и 345.

⁴ Там же. С. 513. (Какие сочинения имеются в виду, не указано. — А. А.).

⁵ Там же. Т. 2. С. 172; Т. 3. С. 422.

⁶ Там же. Т. 2. С. 192—193.

⁷ См.: Хатисова Г. Г. Жорж Санд о литературе. Статьи 30—40-х годов // Литература и эстетика: Сб. статей. Л., 1960. С. 205; Трескунова М. Жорж Санд: Критико-биографический очерк. Л., 1976. С. 77—80.

Итак, А. Мицкевич был известен в эти годы Достоевскому не только по имени. Начинающий писатель был, вероятно, достаточно начитан в его произведениях.

Мицкевич воспринимался как оппозиционер, враг самодержавия и крепостничества, с одной стороны, и как носитель национальной и, шире, общеславянской идеи, окрашенной в религиозно-мистические тона, как один из основателей славянофильства.

И, наконец, можно утверждать, что несомненно известным Достоевскому было наиболее популярное в России сочинение Мицкевича — «Дзяды», особенно «Отрывок» III части, посвященный России.

Сравнительный анализ текстов обоих художников подтверждает этот вывод.

Основная тема всех русских строф, составляющих «Отрывок», связана с образом Петербурга. Для Мицкевича это прежде всего столица Российской империи, центр и средоточие русского самодержавия. Это город-казарма, город-тюрьма, несмотря на всю его внешнюю пышность. Отсутствие свободы сказалось даже в планировке его улиц, регулярной и казенной, во времяпрепровождении его жителей.

Мицкевич, живя в Петербурге, вероятно, познакомился и с некоторыми из легенд и преданий, которыми так богат фольклор северной столицы. Один из самых распространенных и устойчивых мотивов петербургского фольклора — обреченность города, неизбежная гибель его от наводнения — сложился еще в эпоху первоначального строительства Петербурга.⁸ Целый ряд петербургских преданий, как и большинство фольклорных легенд вообще, связан с образом таинственных призраков умерших, появляющихся в критические моменты истории страны и жизни города в разных местах Петербурга. Призрак Петра — самый распространенный герой подобных легенд.⁹

В своем восприятии Петербурга польский поэт, несомненно, учитывал и складывающуюся в русской литературе традицию восприятия столицы как города холодного и казенного, противопоставляемого древней Москве с ее нерегламентированным бытом.¹⁰

Как бы то ни было, А. Мицкевич в «Отрывке» из «Дзядов» создал свою концепцию Петербурга, впервые объединив все основные образы и мотивы петербургского мифа, разработанного позднее русской романтической литературой.

⁸ См.: *Каратыгин П. П.* Летопись петербургских наводнений. 1703—1879 гг. СПб., 1888. С. 8.

⁹ О мифологии Петербурга см.: *Назров Р. Г.* Петербургская легенда и литературная традиция // *Традиции и новаторство.* Уфа, 1975. С. 122—135; *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблема семиотики города // *Семиотика города и городской культуры.* Петербург. Тарту, 1984. С. 30—45 (Учен. зап. ТГУ. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII)..

¹⁰ О противопоставлении Петербурга Москве в литературе пушкинской эпохи см.: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х гг. // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л., 1969. Т. 6. С. 160—170.

1. Согласно Мицкевичу, Петербург — это город, воздвигнутый по воле тирана, а не возникший естественным путем исторического развития, как столицы других государств.

Бог, ремесло иль некий покровитель,
Вот кто был древних городов зиждитель.¹¹

Петербург же был создан вопреки желанию народа:

Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям.
«Петербург». *Пер. В. Левика. (Там же)*

Поэтому Петербург не органичен для русской жизни, это город, чуждый России.

2. Мицкевичем постоянно подчеркивается казарменный, казенный и бесчеловечный облик города. Не только планировка, архитектура, но и вся жизнь Петербурга сложилась по распоряжению свыше, по установленному ранжиру. Несмотря на пышность и роскошь одних людей и кварталов и нищету и униженность других, всех их объединяет одно — бесправие, подчиненность единому владыке — царю. Мысль эта выражена в большинстве частей «Отрывка» («Пригороды столицы», «Петербург», «Смотр войска», «Олешкевич»).

3. Особое внимание в «Отрывке» уделяется фигуре основателя города и ее воплощению в бронзовой конной статуе Петра. Фальконетовский монумент приобретает у Мицкевича символическое и почти мистическое значение. Поэт трактует идею памятника как образное воссоздание русской истории:

Царь Петр коня не укротил уздой.
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметая все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край скалы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.
«Памятник Петру Великому». (Т. 3. С. 267)

4. Петербург, утверждает Мицкевич, это город с двойным лицом. Внешность его обманчива. Это город-призрак, город-мираж. Обманная природа его связана с его происхождением. Петербург — создание дьявола.

У зодчих поговорка есть одна:
Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.
«Петербург». (С. 261)

¹¹ Мицкевич Адам. Собр. соч.: В 5 т. М., 1952. Т. 3. С. 260. В дальнейшем цитаты из А. Мицкевича даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

5. И как следствие всего сказанного, Петербург — город, обреченный на гибель, на уничтожение, подобно библейским городам Ассирии и Вавилона, наказанным Богом за их греховность. Гибель Петербурга непременно произойдет оттого, что поднявшиеся морские волны поглотят его. В ночь перед страшным ноябрьским наводнением 1824 г. польский художник и мистик Олешкевич пророчествует, обращаясь к царскому дворцу и его обитателю:

Сегодня льстец тебя как Бога славит,
Но завтра сатана тебя раздавит.

В разврате, в пьянстве, в роскоши блестящей
Погрязли вы и спите крепким сном,
Забыв, что завтра грянет Божий гром.
«Олешкевич». (С. 284)

Все эти образы и мотивы были подхвачены русской литературой и широко в ней использовались. Они отразились в «Медном всаднике» Пушкина, частично в полемике с Мицкевичем, частично в согласии с ним. Образ города-призрака, города-дьявола, где «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется», возникает у Гоголя. Мотив неизбежной гибели Петербурга мы находим в «Торжестве смерти» В. С. Печерина и во многих произведениях 1830-х гг. «Дзяды» вообще, а не только русские строфы их, оказали заметное влияние на русскую литературу, сказавшись как в драматической поэме Печерина, поздних драмах В. К. Кюхельбекера, так и в целом ряде других произведений.¹² Это влияние, отразившись в литературе символизма, дошло и до XX века, сказавшись, на мой взгляд, в таком произведении, как «Поэма без героя» А. Ахматовой.

Что касается темы неизбежной гибели Петербурга в пучине вод, то она получила широкое отражение в русской романтической и позднеромантической поэзии. Впрочем, этот мифологический мотив выходит за рамки поэмы Мицкевича и собственно петербургского фольклора.¹³

Известно, что мотив гибели Петербурга присутствует и в творчестве Достоевского. Обычно исследователи включают его в ту общелитературную линию, которая восходит к петербургскому фольклору и «Медному всаднику». Однако никто не обратил внимания на тот момент, что Достоевский, говоря о гибели Петербурга, никогда не говорит об его потоплении. В его произведениях присутствует образ города-миража, города-призрака, таинственно проступающего из окутывающего его тумана.

«Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий

¹² См. об этом подробнее: *Архипова А. В.* Экспериментальные жанры романтической драматургии и поздние драмы В. К. Кюхельбекера // *Русская драматургия и литературный процесс: Сб. статей.* СПб.; Самара, 1991. С. 140—171.

¹³ См. об этом в указанной работе Ю. М. Лотмана «Символика Петербурга и проблема семиотики города».

город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“ Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что всё это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: „Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, всё это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это всё грезится, — и всё вдруг исчезнет“» (13, 113).

То, что представляется герою «Подростка» Аркадию Долгорукому, уже рисовалось в воображении автора «Петербургских сновидений в стихах и прозе» (1861). Известно, что картина призрачного, миражного города, сотканного из дымов и туманов, данная в «Петербургских сновидениях», перекочевала сюда с небольшими изменениями из повести «Слабое сердце» (1848).

«Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистою инею. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных на смерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (2, 48).

Думается, что можно достаточно убедительно указать на литературный источник этого образа. Во фрагменте «Пригороды столицы», входящем в «Отрывок» («Отступ») из III части «Дядюв», Мицкевич рисует картину зимнего Петербурга, которую наблюдает издали подъезжающий к городу герой поэмы:

Но вот уже город. И в высь небосклона
Над ним воздымается город другой,
Подобье висячих садов Вавилона,
Порталов и башен сверкающий строй:
То дым из бесчисленных труб. Он летит,
Он пляшет и вьется, пронизанный светом,
Подобен каррарскому мрамору цветом,
Узором из темных рубинов покрыт.
Верхушки столбов изгибаются в своды,
Рисуются кровли, зубцы, переходы,
Как в городе том, что из марева свит,
Громадою призрачной к небу воспрянув,
В лазурь Средиземного моря глядит
Иль зыблется в зное ливийских туманов

И взор пилигримов усталых влечет,
Всегда недвижим и всегда убегает...
Но цепь загремела. Жандарм у ворот.
Трясет, обыскал, допросил — пропускает.
(Т. 3. С. 259)

Поэт проясняет этот образ в специальном авторском примечании к тексту нарисованной картины: «Дым в северных городах, во время мороза, поднимаясь к небу фантастическими узорами, создает зрелище, подобное явлению, именуемому миражем, которое обманывает плавающих на морях и путников в песках Аравии. Мираж представляется то городом, то деревней, то озером или оазисом; все предметы видимы весьма ясно, но приблизиться к ним невозможно, они держатся все время на равном расстоянии от глаз путешественника и, наконец, исчезают» (Т. 3. С. 290).

К образу призрачного Петербурга Мицкевич еще раз вернулся во фрагменте «Олешкевич»:

Мороз упал. Миражем ледяным
Над кровлями раскинувшийся дым,
Воздушный город, замок великана
Повис, обмякнув, ключьями тумана
И, в испареньях теплых растворясь.
Покрыл столицу белою завесой.
(Т. 3. С. 281)

Сходство образов у Мицкевича и Достоевского слишком велико, чтобы быть случайным совпадением.¹⁴ Не только поднимающиеся дымы из труб, создающие в воздухе второй город, но, главное, тема города-призрака, обманчивого миража, осложненная мотивом лживой дьявольской сущности города и его неизбежного исчезновения, — все эти темы, мотивы и образы — общие у Мицкевича и Достоевского.

Мысль о дьявольской природе Петербурга возникает уже в «Слабом сердце». Аркадий Иванович, прозрев призрачную, миражную сущность города, был охвачен «каким-то могучим, но доселе не знакомым ему ощущением». Он вдруг понял и свою тревогу, и отчего погиб бедный Вася. Он понял в эту минуту и дьявольскую душу Петербурга и его обреченность.

Эта же мысль очень четко сформулирована Достоевским в фельетоне 1861 г., где она пропущена сквозь призму гоголевских ассоциаций. «Я (...) как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то

¹⁴ В «Дзядях» можно найти и другие параллели к текстам Достоевского. Во фрагменте «Дорога в Россию», которым открывается «Отрывок», Мицкевич рисует символический образ русской тройки и сидящего в ней жандарма, который сопровождает заключенного. Жандарм кулаком бьет возницу, тот стегает кнутом проходящих солдат, загородивших дорогу (т. 3. С. 256). Вспоминается «Фельдъегерь» из «Дневника писателя» 1876 г. «Тут был метод, а не раздражение, нечто предвзятое и испытанное многолетним опытом, и страшный кулак взвился снова и снова ударил в затылок», — отмечает Достоевский. Вслед за Мицкевичем он увидел «эмблему» в «этой отвратительной картинке» (22, 28, 29).

темным слухам, по каким-то таинственным знакам (...) Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал!» (19, 69, 71).

Думается, что эта сложная концепция Петербурга, созданная писателем и отразившаяся затем во всех его петербургских романах, возникла в результате конгломерата личных впечатлений и размышлений Достоевского-петербуржца и многих литературных ассоциаций. Возможно, молодой писатель и наблюдал картину зимнего Петербурга на берегу Невы, как сам рассказал об этом. Но несомненно, картина эта оформилась в его сознании не без влияния прочитанных книг. И. Д. Якубович в статье «Достоевский в работе над романом „Бедные люди“» относит «видение» фантастического Петербурга к январю 1844 года.¹⁵ К этому времени Достоевский, возможно, уже знал русские строфы «Дзядов» и мог сравнить свои впечатления с описанием Мицкевича. Однако именно Достоевский-петрашевец смог сформулировать свое представление о Петербурге как городе контрастов и несправедливости, городе призрачной действительности, вобрав в это представление идеи и образы Пушкина и Белинского, Гоголя и Мицкевича, многочисленные литературные, фольклорные и философские ассоциации. Не случайно при своем «втором рождении», возвратившись в Петербург и в литературу после каторги и ссылки, писатель снова вернулся к образу города-призрака, углубив и заострив этот образ. Он считал его принципиально важным для своего творчества и хотел напомнить о нем читателю, справедливо полагая, что «Слабое сердце» уже забыто.

Можно, думается, сделать вывод о том, что среди множества факторов, оказавших влияние на мировоззрение Достоевского, определенное место занимали идеи Мицкевича. Примечательно также, что и после каторги писатель не отверг эти идеи.

Однако впечатления от знакомства с Мицкевичем отразились не только на формировании образа Петербурга и, шире, мира современной городской цивилизации. Мицкевич (если даже иметь в виду только русские строфы «Дзядов») в какой-то мере повлиял и на отношение Достоевского к «польскому вопросу». Фрагмент «Смотр войска», в котором Мицкевич изобразил торжественный парад на Царицыном лугу в Петербурге морозным зимним днем, весь проникнут презрением и ненавистью к бездушной царской машине, ко всем элементам ее, от высших до низших, без различия. «Смотр войска» мог восприниматься русскими читателями как проявление русофобии Мицкевича, его неприязни не только к государственной системе России, но и к русскому народу. Возможно, так он был воспринят Пушкиным, полемизировавшим с этим стихотворением Мицкевича во вступлении к «Медному всаднику» («Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей...»). Так же,

¹⁵ См.: Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 49.

вероятно, «Смотр войска» был воспринят и Достоевским, дав повод впоследствии для формирования его антипольских настроений.

Отрицательное отношение Достоевского к идеям польской независимости несомненно. Однако на общем фоне неприятия польской национальной идеи интересно отметить некоторые нюансы, связанные, как мне думается, с восприятием творчества Мицкевича. Можно думать, что отношение Достоевского к Мицкевичу всегда оставалось достаточно сложным. Несколько раз Достоевский цитировал польского поэта (не называя, впрочем, его имени), что само по себе говорит об уважительном отношении к его творчеству.

В разные годы Достоевский дважды упоминает Конрада Валленрода. И хотя неясно, имел ли он в виду исторического рыцаря XIV в. или героя одноименной поэмы А. Мицкевича, второе более вероятно. Поэма «Конрад Валленрод», написанная и изданная Мицкевичем в России в 1828 г. и тут же переведенная на русский язык (в прозе С. П. Шевыревым и в стихах М. П. Вронченко), была широко известна русским читателям. Вероятно, Достоевский познакомился с ней в юности, но сохранил память о герое Мицкевича на всю жизнь. Оба раза Конрад Валленрод упомянут как синоним изменника и предателя.

В главу октябрябрьского выпуска «Дневника писателя» за 1877 г. «Летняя попытка старой Польши мириться» имя Конрада Валленрода перешло из статьи Н. И. Костомарова, напечатанной в «Новом времени» (1877. 24 июня). Костомаров, а вслед за ним Достоевский «разоблачают» попытки представителей польской эмиграции вступить в контакт с русским правительством и предложить услуги польской интеллигенции русскому государству. Достоевский и Костомаров видят в этой шляхетской интеллигенции лишь «Конрадов Валленродов, предателей» (26, 58), ненавидящих Россию и всегда пользующихся возможностью навредить ей.

Гораздо интереснее второе упоминание Конрада Валленрода Достоевским — в записной тетради 1881 г. среди набросков к будущим (и не состоявшимся уже) выпускам «Дневника писателя». Одна из тем, разрабатывавшихся для неосуществленного «Дневника», — полемика с К. Д. Кавелиным и его статьей «Письмо к Ф. М. Достоевскому».¹⁶ Кавелин в своем «письме» оспаривал ряд положений Пушкинской речи и «Дневника писателя» 1880 г. (о всеотзывчивости русского народа, о преимуществах православия перед западным христианством и др.). Достоевский справедливо усмотрел здесь голос либерала-западника и в своем ответе Кавелину намеревался полемизировать со всем этим направлением. Но нас сейчас интересует тот контекст, в котором возник в сознании Достоевского образ героя Мицкевича. Одним из вопросов, по которым развернулась полемика между Кавелиным и Достоевским, был вопрос этический. В «Дневнике писателя» за 1880 г., полемизируя с А. Д. Градовским о нравственном идеале русского народа, Досто-

¹⁶ Вестн. Европы. 1880. № 11.

евский утверждал, что нравственность и религия неразделимы: «Да тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям вековечным, к радости абсолютной. Чем соедините вы людей для достижения ваших гражданских целей, если нет у вас основы в первоначальной великой идее нравственной? А нравственные идеи только одни; все основаны на идее личного абсолютного самосовершенствования впереди, в идеале, ибо оно несет в себе всё, все стремления, все жажды, а, стало быть, из него же исходят и все ваши гражданские идеалы» (26, 164). С этой мыслью Достоевского Кавелин был не согласен, отрицая существование абсолютных нравственных идей и законов. «Нравственность есть по преимуществу то, что мы называем духом, — писал он. — Всякий в глубине души знает, доброе он замышляет и делает или дурное. Чувства добра и зла он носит в себе (...) Нравственный человек тот, кто в своих помыслах и поступках остается всегда верен голосу своей совести, подсказывающей ему, хороши ли они или дурны (...) Что именно совесть подсказывает, почему она одни помыслы и поступки одобряет, другие осуждает, — это уже выступает из области нравственности и определяется понятиями или идеями, которые слагаются под влиянием общественности, и потому, в разное время, при разных обстоятельствах бывают весьма различны».¹⁷ Вот с этими-то представлениями, согласно которым общественная нравственность или мораль относительны и различны в разных исторических условиях, Достоевский никак не мог согласиться. Это суждение Кавелина вызвало массу возражений ему, зафиксированных в записной тетради.

«Кавелину. Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждению (...) Пролить кровь вы не считаете нравственным, но проливать кровь по убеждению вы считаете нравственным. Но, позвольте, почему безусловно кровь проливать? (...)»

Нравственные идеи есть. Они вырастают из религиозного чувства, но одной логикой оправдаться никогда не могут (...)

На той почве, на которой вы стоите, вы всегда будете разбиты. Вы тогда не будете разбиты, когда примете, что нравственные идеи *есть* (от чувства, от Христа), доказать же, что они нравственны, нельзя (соприкосание мирам иным)» (27, 85).

Как пример относительности и историчности нравственных норм Кавелин называет религиозных фанатиков, которые сжигали еретиков на костре и которых церковь причисляет к лику святых, а также террористов вроде Орсини или Шарлотты Кордэ, которые были «патриоты, высоконравственные люди».¹⁸

Достоевский убежден, что, находясь на такой позиции, можно далеко зайти. Писатель, который с «Преступления и наказания» боролся против тезиса «цель оправдывает средства» и доказывал,

¹⁷ Там же. С. 448, 449—450.

¹⁸ Там же. С. 456.

что дурные средства искажают и разрушают самые благие цели, утверждает: «Сжигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образ и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный» (27, 56).

И далее: «Инквизитор уже тем одним безнравственен, что в сердце его, в совести его могла ужиться идея о необходимости сожигать людей. Орсини тоже. Конрад Валленрод тоже» (там же).

Итак, Конрад Валленрод называется в кругу людей, которые шли к благой, как им казалось, цели дурными средствами и потому были глубоко безнравственны, лишены христианского идеала. Казалось бы, что в трактовке этого образа, полулегендарный-полуисторический прототип которого, литовец по происхождению, вступил в члены немецкого Ордена крестоносцев, был избран его магистром и сделал все, чтобы в очередном походе против Литвы Орден был разбит, чем отомстил за разорение немцами Литвы, — в трактовке этого образа Достоевский выступает против Мицкевича, для которого Конрад — положительный герой. Но дело тут сложнее. Конечно, Мицкевич сочувствует своему герою, человеку сильному духом, верному сыну своей земли, отказавшемуся от личного счастья ради мести за родину. Но поэт далек от того, чтобы воспринимать извилистый и сложный путь Конрада Валленрода как образец правоты и доблести. Осложняя исторический сюжет любовной линией, поэт-романтик рядом с участью Конрада показывает и участь его жены Альдоны — главной жертвы Валленрода. Движимый и ослепленный своей идеей мести, Конрад Валленрод действует по принципу «цель оправдывает средства». Воспитанный в немецком плену, с детства слышал он наставления старого литвина: «Ты же раб, у рабов лишь одно есть оружие — измена» (Т. 1. С. 412. *Пер. Н. Ацева*). Его путь хитрости и обмана противопоставлен честному бою свободных рыцарей. Достигнув цели, нанеся своими действиями огромный урон Ордену крестоносцев, Конрад оказывается внутренне опустошенным. Ему ничего не остается как погибнуть в стычке с крестоносцами, разгадавшими его измену.

Носителем подлинной нравственности в том именно смысле, как трактует ее Достоевский, выступает в поэме Мицкевича Альдона, истинная христианка-подвижница, добровольно замуравившая себя в Мариенбургской башне, так как, продолжая любить Конрада, Альдона стремится быть рядом с ним, а, осуждая его путь войны и измены, навсегда отделяется от него. Конрад тайком ото всех по ночам приходит к башне, где за железной решеткой смутно виднеется силуэт отшельницы. Эти ночные свидания-разговоры становятся главным смыслом его жизни, отодвигая сомнительные планы интриг, войны и мести.

Вокруг меня война рокошет глухо,
Тревога труб, оружия перезвоны,

Меж тем взволнованное слышит ухо
Из уст твоих слетающие стоны,
И целый день мой полон ожиданьем,
Чтоб мрак полночный сжалился над нами:
Я вечер дню средь дня воспоминаю,
Я жизни счет веду лишь вечерами...

(Т. 5. С. 401)

Брось мыслить об убийствах и изменах,
Старайся приходить сюда почаще, —

вторит ему замурованная Альдона (Т. 5. С. 433). Она отказывается бежать с мужем из Мариенбурга, так как дала обет Богу, да и счастье их уже невозможно: оба состарились, жизнь сломана, искалечена безвозвратно.

Не осуждая безоговорочно своего героя (ясный и однозначный взгляд на людей и их поступки противоречит романтическому мировосприятию), Мицкевич показывает его трагизм и обреченность, сомнительность его изменнического пути. Возможно, что именно так понял авторский замысел Достоевский, когда в молодые годы прочитал поэму Мицкевича, такую память он и сохранил об ее герое, вспомнив его в подтверждение своей мысли, что «недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям» (27, 56). Разумеется, в отличие от Мицкевича Достоевский воспринимает Конрада Валленрода лишь как изменника и предателя, но и здесь нет безусловного отталкивания от Мицкевича, а скорее спор с ним.

Думается, что отношение Достоевского к Мицкевичу всегда было ориентировано на отношения между Мицкевичем и Пушкиным. Драматизм этих отношений был в общих чертах известен. Высшим проявлением этого драматизма стали стихотворения Мицкевича «Русским друзьям» и «Он между нами жил...» Пушкина, безусловно хорошо известные Достоевскому. Спор Пушкина с Мицкевичем по польскому вопросу несомненно утверждал Достоевского в его взглядах на роль русского народа и русского государства в общеславянском деле. Здесь важную роль играла идея всеобщего братства народов, по-своему разделяемая и Мицкевичем, и Пушкиным, и Достоевским. Уже отмечалось, что русские молодые оппозиционеры воспринимали Мицкевича как главу «славянофильской партии». Однако национальные устремления Мицкевича оформились в 1830-х годах, как известно, в идею польского мессианизма, выраженную как в III части «Дзядов», так и в создававшихся в те же годы «Книгах народа польского и польского пилигримства». «Идея польского мессианизма — учение о жертвенном предназначении Польши, об искупляющем и спасающем все другие народы мученичестве страны, уподобляемой образу распятого и воскресающего Бога»,¹⁹ сложилась после поражения восстания 1830 г. Рассеянные по Европе поляки-эмигранты (польские пилигримы) призваны были, согласно Миц-

¹⁹ Державин К. Н. «Дзяды» // Мицкевич. Т. 3. С. 20.

кевичу, вдохнуть новые свежие силы в идеи свободы, равенства и братства, послужить народам Европы и всему человечеству. «С именем Польши, — писал Мицкевич в газете «Польский пилигрим», — связано представление не только о свободе и равенстве, но и о самопожертвовании за всеобщую свободу и равенство» (Т. 5. С. 48—49). Проявлением «польского духа» считает Мицкевич провозглашенный в революционной Варшаве лозунг «За нашу и вашу свободу!» (Там же. С. 49). Мессианская идея оказала огромное влияние на польскую романтическую литературу 1840-х годов и польское общественное сознание. Впрочем, она перестала рассматриваться как славянофильская, так как не разделяла идеалов всеславянского объединения; аллегория «славянских ручьев» казалась оскорбительной для поляков, вероятно, потому, что подразумевала аллегория «русского моря».²⁰ Здесь, возможно, причина главного расхождения Мицкевича и Пушкина. Нашему поэту, естественно, был близок идеал того мира, «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся».²¹ Возможно, что неким отдаленным прообразом этого мира представлялась Пушкину многонациональная Российская империя, протянувшаяся «от хладных финских скал до пламенной Колхиды», и где в будущем «и гордый внук славян, и финн, и ныне дикой тунгуз, и друг степей — калмык» предстанут как равные представители единой страны и единого народа. И Пушкину могло искренне казаться, что те, кто разделяет идеи сепаратизма (как, например, поляки), стоят на иной, более низкой и отсталой стадии восприятия идеи братства народов. Он видел тут у Мицкевича не только противоречие (с одной стороны, идея единой семьи народов, с другой — независимость поляков от России), но и измену прежним идеалам. Известно, что просвещенные друзья Пушкина (П. А. Вяземский или А. И. Тургенев, например) не разделяли этих заблуждений великого поэта. Но Достоевский воспринял их целиком, он опирался на них и развивал в сторону большей последовательности. Конечно, Достоевскому также не были чужды идеи всеобщего братства и единой семьи народов. Но образ «русского моря», в котором сливаются «славянские ручьи», трансформировался у него даже не в образ «старшего брата», но в образ матери-России, мудрой и любящей наставницы малых славянских народов. Идея русского мессианизма, которую исповедовал Достоевский, возможно, своими корнями уходит в его далекую юность со спорами петрашевцев об «идее славянофилизма» и втором пришествии Иисуса Христа именно в славянском (для Достоевского — русском) мире. Мицкевич писал в 1830-х годах о польских «скитальцах», об «этом огромном посольстве, отправленном пред лицо европейских народов» (Т. 5. С. 45), на которых и Польша и Европа смотрят с ожиданием и надеждой.

²⁰ См.: *Налепинский Тадеуш*. «Душа Польши» // Вестн. Европы. 1909. Окт. С. 506—531.

²¹ *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 3(1). С. 270; стихотворение «Он между нами жил...».

Для Достоевского «русский скиталец», «исторически необходимо явившийся» в нашем обществе и в разные эпохи «ревностно» работая с новой верой на новой ниве, целью своей полагает достижение «всемирного счастья» (26, 37). Этому скитальцу «Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог» (13, 377). И именно русская национальная идея, «русская мысль» есть идея всеобщего единения и мира. Там француз — это только француз, а немец — только немец, там «консерватор» и «петролейщик» всего только борются за существование. «Одна Россия живет не для себя, а для мысли (...) вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы!» (13, 377). Разумеется, мессианская идея Достоевского черпала силы не в образах тех скитальцев образованного высшего класса, которые были воссозданы русской литературой (от Онегина до Версилова). Спасение он видел в народе, в его идее Христа и православия. И здесь корень всех противоречий его с идеей мессианства польского, а возможно, и одна из причин нетерпимого отношения к польскому вопросу. Одинаковые полюса, как известно, отталкиваются. Бедный и униженный народ, экономически отсталый, недавно лишь порвавший с крепостным правом (и даже до этого) есть носитель великой духовности, жертвенности и доброты, которая способна преодолеть все национальные и классовые раздоры, привести народы к единению, воссоздать на земле золотой век. Сходство общей идеи парадоксальным и в то же время закономерным образом приводит к непримиримости между ее носителями, так как на главный вопрос: кто же является народом-мессией — Мицкевич и Достоевский отвечали по-разному.

Не следует, конечно, полагать, что Достоевский читал публицистические сочинения А. Мицкевича и других идеологов польского мессианизма. Но общее представление об этих идеях он мог получить как из художественных произведений автора «Дядюв», так и из разговоров в среде петрашевцев или политических споров с осужденными поляками в Омском остроге.²²

Русская идея Достоевского, разумеется, проросла из многих корней, впитала в себя многие источники. И, думается, не будет большой натяжкой утверждение, что идея польского мессианизма, которую Достоевский отрицал и с которой полемизировал, была одним из этих источников.

Мицкевич писал в 1833 г.: «Мы убеждены, что не можем служить Европе и человечеству, как только служа отчизне нашей, Польше; что лишь в той мере, в какой мы будем полезны польскому делу, смогут воспользоваться нами Европа и человечество; что совершенно так же, как не могут быть разрешены все трудности внешней политики, пока не будет оказано правосудие Польше, так лишь существование свободной и независимой Польши может практически разрешить и в области политических теорий все трудности, из-за

²² См. отрывки из воспоминаний Т. Токаржевского «Каторжники» (Звенья. М., Л., 1936. Т. 6. С. 495—499).

которых тщетно напрягается до сих пор мысль и льется кровь западных народов Европы» (Т. 5. С. 46—47). И чуть ли не прямой полемикой с этой мыслью звучит известное рассуждение Версилова в «Подростке»: «Заметь себе, друг мой, странность: всякий француз может служить не только своей Франции, но даже и человечеству, единственно под тем лишь условием, что останется наиболее французом; равно — англичанин и немец. Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет — как нигде» (13, 377). Иными словами, народы Европы, а к ним можно причислить и поляков, стоят на национальной почве, и лишь русские — подлинники интернационалисты, говоря языком современным.

Рассуждения Версилова, хотя и вступают в противоречия с некоторыми высказываниями автора «Дневника писателя», тем не менее входят составляющей частью в «русскую идею» Достоевского.

Можно сказать, что трактовка Достоевским ряда проблем, в том числе национальных (еврейский вопрос, польский вопрос и др.), сосуществовала как бы на разных уровнях и даже в разных плоскостях. Существовал уровень бытовой, политико-публицистический и философски-художественный.²³ Они, несомненно, переплетались, влияли друг на друга, но были и различия. На публицистическом уровне могли возникнуть такие статьи, как «Халаты и мыло», «Константинополь должен быть наш» и т. п. Но на высшем, идеальном, художественном уровне возникали такие сочинения, как «исповедь» Версилова, «Похороны „общечеловека“», Пушкинская речь. И можно поэтому предположить, что, относясь отрицательно к идее польского сепаратизма и неприязненно к выразителям этой идеи, Достоевский сохранил уважительное отношение к самому яркому и талантливому представителю польской национальной поэзии и польской национальной идеи — Адаму Мицкевичу.²⁴

²³ Я имею в виду здесь не жанровое отличие публицистики и художественных произведений, а разный уровень постижения проблемы.

²⁴ Здесь опять же напрашивается параллель: Мицкевич—Пушкин. Относясь отрицательно, почти враждебно к участникам польского восстания 1830 г., написав в 1831 г. «Клеветникам России» и «Бородинскую годовщину», Пушкин в то же время обращается к поэзии Мицкевича. В 1833 г. он переводит из Мицкевича «Будрыс и его сыновья» и «Воеводу» и, видимо, собирается переводить «Отрывок» из «Дзядов» (см.: *Пушкин А. С. Медный всадник*. Л., 1978. С. 137—139). В 1834 г. пишет стихотворение «Он между нами жил...», в черновиках которого четко формулирует противоречивость ситуации, предопределившей сложность своих отношений с Мицкевичем:

Мы встретились и были мы друзья,
Хоть наши племена и враждовали.

(*Пушкин*. Полн. собр. соч. 1949.
Т. 3(2). С. 942)

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

ДВОЙНИЧЕСТВО И САМОЗВАНСТВО

Тема эта подсказана очерком В. Г. Короленко «Современная самозванщина», впервые опубликованным в 1896 г. и пополнявшимся, судя по материалам, вплоть до 1904—1906 гг. Представленный в очерке громадный фактический материал писатель, по собственному признанию, собирал на протяжении многих лет по русской прессе, «главным образом провинциальной», что позволило «набросать в общих контурах» суть и модификации такого национального явления, как «случаи то и дело повторяющегося у нас самозванства и хлестаковщины всякого рода». Открывая очерк, Короленко заметил: «Самые мрачные страницы нашей истории и одно из гениальных произведений родной литературы связаны с самозванством. Нам кажется, что это не случайно. Свирепая фигура Пугачева, до сих пор еще освещенная мрачным нимбом жестоких воспоминаний, возбуждающих невольную дрожь, и добродушный Иван Александрович Хлестаков, гениально лгущий под хохот всего театра, — самозванный царь и самозванный ревизор по недоразумению, — это два крайних олицетворения одного и того же мотива. Притом мотива самобытного, чисто русского, нигде уже в такой степени, с такой распространенностью и силой не встречающегося в Европе».¹

Богатейший жизненный материал, систематизированный в двух разделах — «Самозванцы духовного прозвания» и «Самозванцы гражданского ведомства», — заключен очерком «Самозванцы в литературе: Поприщин, Хлестаков и Голядкин. Психология самозванцев». Подводя итог проходящим через очерк параллелям между документальными фактами и художественными образами, Короленко предлагает здесь глубокий общественно-психологический анализ явления сквозь призму литературы. По его мнению, Хлестаков «всего полнее воплощает историю наших современных самозванцев» «с внешней и, пожалуй, общественной стороны», а Поприщин и Голядкин — с социально-психологической, обнажая разные грани «стыда собственного существования»: если Гоголь представляет «самозванца простейшего типа, из нуля превращающегося в Фердина-

¹ Короленко В. Г. Полн. собр. соч. Изд., 1914. Т. 3. С. 272—273. Последующие ссылки на это издание — в тексте.

нда VIII», то Достоевский «заставляет нас присутствовать при всех мучительных стадиях процесса», усложненного «нецельностью личности в самозванной роли» (т. 3. С. 357—364).

Взаимодействие в очерке Короленко жизненного материала и художественных образов предвещает осмысление Хлестакова в свете «внетекстовой реальности» в известной работе Ю. М. Лотмана.² Но эти жизненно-«внетекстовые» «реальности» очень различаются, отмечая разные этапы развития и ареалы проявления личностного начала, стоящего за самозванством и хлестаковщиной.³

«Внетекстовая реальность», представленная Ю. М. Лотманом, уходит корнями в своеобразное «двоемирие» общественно-государственной жизни и культуры XVIII—начала XIX в., которое порождает «театрализованность», повышенную семиотичность поведения человека и его обращение к «высоким», «романтическим» образцам для перевоплощений, хотя бы и в мечтах. Такая «реальность» вписывает тип Хлестакова и «миражную» интригу комедии (Ю. В. Манн) в определенное «историко-психологическое амплуа», побуждающее человека 30-х годов «избавиться от себя», тогда как человека 20-х годов — от «недостойных условий» жизни (истории Дм. и Ип. Завалишинных или Р. Медокса).

В очерке Короленко «внетекстовая реальность» отражает общественно-исторические условия главным образом второй половины XIX—начала XX в. и массовые проявления самозванства, что значительно видоизменяет присущие ему семиотичность поведения и ориентацию на общественно-культурные «образцы». Новые признаки самозванного «амплуа» позволяют по-новому взглянуть на героев Гоголя и Достоевского и увидеть связь между самозванством и двойничеством.

Короленко так определил природу русского самозванства: «Страх и суеверие — вот два основных элемента, из которых вырастает это явление. Суеверие религиозное и порожденные им чувства угнетения и страха делают религию света и надежды религией непонятной грозы и неожиданных казней. Суеверие гражданское заставляет робко преклониться не перед законом и правом, точно ограждающими всяческое существование, а перед всяким, кто владеет тайной хотя бы и самозванной власти» (т. 3. С. 272—273).

Порождая самозванство, суеверный страх и тайна власти, — одновременно грозная и манящая, — становятся и его неотъемлемыми атрибутами, обуславливая тесную связь с двойничеством как проявлением и, так сказать, способом осуществления самозванства. Эта связь, ни разу не названная Короленко, тем не менее достаточно четко прорисовывается в серии очерков о «самозванцах гражданского ведомства». Здесь представлено множество разновидностей этого типа — от пережитков «царственного самозванства» через лю-

² См.: Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 293—325.

³ О подобном проявлении личностного начала в XVII—XVIII вв. см.: Плеханова М. Б. К проблеме театрализации поведения // Сб. статей к 60-летию Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 88—92.

дей «с чужими личностями» и бесконечные вариации «реvisоров» до бескорыстных сыщиков и поразительной по таланту перевоплощений фигуры Раменского. Но как бы ни были не похожи друг на друга конкретные «самозванцы» и избранные ими «самозванные ампулы», за ними неизменно проглядывает исходная «безликость (происхождения, прав состояния и пр.)», стремящаяся «воплотиться в том или ином виде» (т. 3. С. 323). Назвав самозванство «тяжелой болезнью „русской личности“, ищущей внешней опоры, легко от себя отрекающейся и так жадно стремящейся к чужим сильным личностям и положениям» (т. 3. С. 333), Короленко, по сути, обозначил неизбежное перетекание самозванства в двойничество. Связь между этими явлениями, менее заметная во «внетекстовой реальности», совершенно очевидна в художественной.

Короленко рассказывает историю отставного солдата Николая Степанова, который назвался сыном Екатерины II, будто бы уполномоченным вдовствующей императрицей Марией Федоровной перевести крепостных крестьян в казенные, и который в то же время собирался «объявить себя ревизором». Для Короленко герой этой истории интересен как «первая ласточка того ревизорского самозванства, которое процветает до наших дней» (т. 3. С. 317). Но этот реальный случай, произошедший в 1815 г., обнажает глубинное родство-единство гоголевских героев — «царственного самозванца» Поприщина, заместившего реальность своего «нулевого» положения «чужими» именем и титулом, и невольного «ревизора» Хлестакова, взалхб сочиняющего «чужой» образ собственной личности или положения. Соотношение между гоголевскими самозванцами не сводится к «простейшему» и общественно-перспективному вариантам явления (Короленко) или к трагической корректировке Поприщиным хлестаковского презрения к собственному «я» (Ю. М. Лотман). Повесть и комедия предлагают еще и градацию замещений «чужими» именами и ролями — от полного у Поприщина к более сложно мерцающему в поле «я» — «не я» в пределах собственного имени у Хлестакова.

Раздвоение Голядкина вбирает в себя в трансформированном виде обе вариации гоголевского самозванства и обозначает сдвиг в развитии самого явления.

Полнота поприщинского замещения трансформируется у Достоевского в фигуру отчужденного от героя двойника, постепенно утрачивающего «зеркальность» и обретающего известную автономность поведения. Появление двойника на набережной Фонтанки, по дороге в Шестилавочную, наконец, в квартире Голядкина происходит почти так же «вдруг», как открытие Поприщиным в себе наследника испанского престола. В комплексе эмоций, сопровождающих замещение, сходно переплетается его предчувствие и даже желанность с опасением, дополненным у героя Достоевского тоскливым страхом, сопровождающим неизбежное столкновение с тайной самозванной власти.

В истории Голядкина предельно заострено важнейшее звено в психологии самозванства — столь катастрофичное переживание лич-

ностью своей «безликости» и «нулевого» положения, когда их полнота воспринимается как единственная возможность самосохранения. «Убитый» страшным позором и изгнанием из дома Берендеевых, «убитый вполне, в полном смысле слова», «господин Голядкин не только желал теперь убежать от самого себя, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться» (1, 138, 139). Полнота самоотчуждения, вплоть до исчезновения реального «я» — это и есть психологическая почва для самозванных замещений личности двойниками.

Подобный механизм совершенно отчетлив в «Записках сумасшедшего» и просматривается в «Ревизоре», скажем, за попыткой Хлестакова избежать тюрьмы (VII—VIII явления 2-го действия).

« — Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?.. Да вот я... Я служу в Петербурге. (*Бодрится*). Я, я, я...

{.....}

— Да вот вы хоть тут со всей своей командой — не пойду! Я прямо к министру!» (явл. VIII).

Сценически блистательная «приглуповатость» Хлестакова несколько затеняет серьезность психологического процесса, ведущего от самоисчезновения реального «елистратишки», служащего в Петербурге, к спасительному замещению высокопоставленным чином, вхожим к министру. Толчком к замещению и здесь является боязнь публичного позора: «Там в городе таскаются офицеры и народ, а я, как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой» (явл. VII). Конечно, ситуация и эмоции в данном случае снижены по сравнению с поприщинскими или голядкинскими, но механизм самозванного замещения себя двойником здесь тот же, что порождает Фердинанда VIII или Голядкина-младшего.

Тени Хлестакова и Поприщина витают над историей Голядкина постоянно, осложняют гофмановские традиции⁴ и «фаустианские» детали,⁵ что в итоге создает оригинальный синтез, прокладывающий пути не только в литературное будущее.

Скажем, открывающая повесть сцена выезда Голядкина в наемной карете с Петрушкой на запятках, одетым в лакейскую ливрею, выглядит едва ли не осуществлением мечты Хлестакова: «Жаль, что Иохим не дал кареты напрокат, а хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади, одеть в ливрею» (д. 2, явл. V). Но цель хлестаковского выезда Голядкина развивает поприщинскую мечту: тому хотелось «заглянуть в гостиную», «рассмотреть поближе жизнь этих господ», а герою Достоевского надобно войти в гостиную, оказаться среди приглашенных на званный обед, хотя и оставаясь «особо», «на своей дорожке», не «пришаркивая ножкой», как «нешечко» Владимир Семенович и ему подобные. Отметим сразу, что «пришаркивание ножкой» — это

⁴ См.: Творчество Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 20—32.

⁵ См.: *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 78—80.

характерный жест Хлестакова в мечтах о самозвано-ролевом поведении. У Достоевского он переходит к Голядкину-младшему, становясь выразительнейшим «знаком» его победительно-наглой пошлости.

Короленко считал, что двойничество Голядкина означает нецельность личности в самозванной роли (т. 3. С. 361). Однако нецельностью такого рода отмечен скорее Хлестаков, ибо неспособность его «остановить постоянное внимание на какой-нибудь мысли» фонтанирует калейдоскопом самозванных ролей, самых разных и почти взаимоисключающих: «...хотели было меня даже коллежским ассессором сделать», «...приняли даже за главнокомандующего», «...я ведь тоже разные водевильчики...», «...все это, что было под именем барона Брамбеуса, „Фрегат Надежды“ и „Московский телеграф“ ... все это я написал», «...я, признаться, литературой существую», «...я даже управлял департаментом» и т. д. (д. 3, явл VI). Не все из этих ролей «экзотичны» или представляют «в своем роде высшую степень», как полагает Ю. М. Лотман,⁶ но всеми ими Хлестаков играет легко и естественно, как поведенческими полумасками, изпод которых столь же легко проглядывает его истинный лик. Если Поприщин в полноте самозваного замещения, по словам Короленко, «слишком уж сняет великолепием» (т. 3. С. 360), то Хлестаков просвечивает сквозь самозванные роли, самая множественность которых спасает личность, пусть и пустейшую, от самоисчезновения.

При всей водевильности хлестаковская игра самозванными ролями помогает понять ролевой характер двойника в повести Достоевского, т. е. воплощение в двойнике не дурного или подсознательного начал души Голядкина, а поведенческого инобытия личности, не укладывающейся в свою судьбу и не желающей быть равной ей.

Ролевая сущность двойника подготовлена уже хлестаковским выездом Голядкина. Переодевание в «почти совершенно новую» или «новехонькую» одежду и фасонные сапоги, извлечение из тайника бумажника «с весьма приятной суммой» (1, 110—112) — это атрибутика переключения героя в новую для его положения и судьбы роль состоятельного господина, каковую он и исполняет в Гостином дворе (1, 122—123). Если в незнакомом окружении роль удастся, то встреча с изумленными сослуживцами заставляет Голядкина колебаться между реальным и ролевым образами своего «я»: «Признаться иль нет?.. или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мной, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только!» (1, 113). Ролевой характер желанного, но пока что недостижимого перевоплощения вербализован в подбадривающем «ласкательстве» самого себя, не решающегося войти в гостиную Берендеевых: «А вот как бы мне того... взять да проникнуть? Эх ты, фигурант ты этакой!» (1, 132; выделено мной. — *Р. П.*). Наконец, ролевое инобытие героя в

⁶ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. С. 305—306.

двойнике четко обозначено при первом описании его в канцелярии: «...не тот господин Голядкин, который сидел теперь на стуле с разинутым ртом и с застывшим пером в руке; не тот, который служил в качестве помощника своего столоначальника; не тот, который любит стусеваться и зарыться в толпе; не тот, наконец, чья походка ясно выговаривает: „Не троньте меня, и я вас трогать не буду“, или: „Не троньте меня, ведь я вас не затрогиваю“, — нет, это был другой господин Голядкин, совершенно другой, но вместе с тем и совершенно похожий на первого...» (1, 146—147). Настойчиво подчеркнутая «другость» Голядкина-младшего может даже показаться неоправданной в силу первоначальной «зеркальности» двойника. Но «зеркальность» здесь особая.

Начнем с того, что в контексте «зеркал/зеркальности» появились уже гоголевские самозванцы. Если эпиграф к «Ревизору» — «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — выражал общественную установку автора комедии, то зеркало, в которое настойчиво советуют взглянуть Поприщину, отражает причины и симптомы «тяжелой болезни „русской личности“»: „Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. (...) Взгляни хоть в зеркало на свое лицо...».

У Достоевского, как заметил М. М. Бахтин, «зеркало» стало способом перевода того, что у Гоголя дано в кругозоре автора, в кругозор героя и в предмет «его мучительного самосознания». При этом «функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник».⁷ Правда, уже Девушкин мучительно рефлектирует не только «над своей наружностью» перед зеркалом у директорского кабинета, но и над личностью и судьбой, отраженными в «зеркалах» литературных типов (Вырин, Башмачкин) и вполне реальных людей (сцена с Горшковым).

История Голядкина начинается со взгляда в зеркало, отразившее вполне поприщинско-башмачкинско-девушкинскую физиономию (1, 109—110), которую тем не менее ее обладатель остался очень доволен. Отношения Голядкина с двойником тоже начинаются с «зеркального» повторения в нем личности, поведения, мироотношения и судьбы героя (гл. VII). «Зеркальность» двойника упрочивается тем, что весь первый разговор-свидание Голядкина с ним слишком очевидно повторяет сцену Девушкина и Горшкова, будучи как бы ее развернутой реминисценцией. Но и это «отражение» не вызывает у Голядкина мучительной рефлексии, напротив, успокаивает: ведь полнота повторения его «я» в двойнике убеждает в безопасности собственной личности. Именно утрата двойником «зеркальности» и развитие в нем «другости» угрожают Голядкину стиранием-подменой его личности и замещением-вытеснением его из жизни. Сама же эта «другость» оказывается поведенческим инобытием героя: Голядкин-старший «любит стусеваться и зарыться в толпе», а младший сразу выделяется из нее своим «решительно-

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 64, примеч. 1. 3 Заказ № 187

форменным видом»; Голядкин-старший «никого не затрогивал», а младший предстает в набирающем силу «затрогивании» всех и особенно агрессивно и болезненно — своего оригинала.

Утратив «зеркальность», двойник как раз и начинает выполнять функции зеркала для Голядкина. Только не для всего его существа, а для ролевого инобытия в мечте. И это «зеркало», порождая мучительную рефлексию, помогает герою осознать самоценность личности в такой же степени, как Поприщину — его «царственное самозванство». Лишь в столкновении с двойником Голядкин придет к повторению высокой мысли Девушкина о человеке в себе: «И подменит человека, подменит, подлец этакой, — как ветошку человека подменит и не рассудит, что человек не ветошка!» (1, 172). Если источником ролевого самозванства Голядкина было нежелание стать равным своей судьбе, то развитие роли в отчужденном двойнике показало, что такая роль-судьба меньше человечности героя.

Это обстоятельство приводит к парадоксу — Голядкин воспринимает двойника как самозванца, бесстыдно покушающегося на его личность и место в жизни: «А самозванством и бесстыдством, милостивый государь, в наш век не берут. Самозванство и бесстыдство, милостивый государь, не к добру приводит, а до петли доводит. Гришка Отрепьев только один, сударь вы мой, взял самозванством, обманув слепой народ, да и то ненадолго» (1, 167—168). Ссылка героя на утешительный для него исторический опыт заслуживает внимания. Вместе с письмами к Вахрамееву и Голядкину-младшему она включается в отчаянные и безуспешные попытки героя отстоять свою личность, не позволить «подменить» себя, «затереть в ветошку» или уж, по крайней мере, перевести опасную и постыдную ситуацию в какой-нибудь «благородный» вид. Как не вспомнить в этой связи знаменательную проговорку в размышлениях Хлестакова: «Что, если в самом деле он потащит меня в тюрьму? Что ж, если благородным образом, я, пожалуй... нет, нет, не хочу!» (д. 2, явл. VII). Как предвещен здесь мучительный комплекс человека-ветошки, тешащего себя спасительной надеждой на благородство других!

В повести Достоевского этот комплекс сюжетно реализован — в мечтах Голядкина о возрождении нежной дружбы с двойником (1, 168), в метаниях к сослуживцам за пониманием и поддержкой, в наивной открытости любому доброму жесту двойника, в неумении заподозрить подвох или издевательство, даже имея печальный опыт общения (1, 194—195, 204—205, 227). Складывается впечатление, что крушение надежд Голядкина представляет собою вариацию психологического сюжета Девушкина, но без счастливой случайности — без «благородного» начальника департамента. С другой стороны, жестокая и наглая пошлость Голядкина-младшего предстает по контрасту не предвиденным героем, но неизбежным следствием той поведенческой роли, которую он воплощает.

Для повести Достоевского, в общем-то, не имеет принципиального значения, является ли Голядкин-младший фантомом сознания

героя или перенесением ролевого инобытия на сослуживца-однофамильца, внешне похожего на Голядкина-старшего. Правда, отмеченные ранее детали, подготавливающие замещение, быстрота утраты двойником «зеркальности», полное незамечание окружающими казуса двойничества, сцена с пирожками в ресторане на Невском и ряд других моментов склоняют если не к «призрачности», то к «зыбкости» фигуры Голядкина-младшего. Едва ли можно полностью разделить точку зрения американского русиста Дж. Джонса, согласно которой единственной бессомненной реальностью в повести являются слова господина Голядкина.⁸ Но нельзя не признать, что многое в повести действительно теряет четкие контуры или, напротив, обретает обманчиво-миражную достоверность. Так, письма, которыми обменялся герой с Вахрамеевым и Голядкиным-младшим, равно как и письмо от Клары Олсуфьевны, вполне реальны, включены в текст повести, а содержащаяся в них информация получает сюжетное развитие. Но достоверность этих писем слишком напоминает подлинность переписки собачек, добытой Попришиным. Нельзя не отметить и того, что во всех трех случаях самозванство осуществляется при условии то ли раскрепощения, то ли выбивания из колеи психики и сознания личности (сумасшествием или опьянением), порождая каждый раз «миражные» интриги.

В повести Достоевского интрига «миражна» уже в силу ее колебания между реальным происшествием и фантомом «искаженного» (Г. К. Щенников) зрения-сознания Голядкина. Но она «миражна» и по личностной функциональности, ибо ролевое инобытие героя в двойнике так же не отвечает существу личности Голядкина, как и его реальная судьба. Наконец, «миражность» может быть рассмотрена как одно из проявлений «театрализованности», в которую органично вписывается и фигура-роль двойника, и подчеркнута сценичная скандальность его поведения, и предварающая появление Голядкина-младшего «мерзкая собачонка», в которую превратился черный пудель-Мefистофель. Резкое снижение «знаков» само становится семиотичным, отражая перемещение самозванства на уровень массовых проявлений «тяжелой болезни „русской личности“».

Герой Достоевского воспринимается своего рода литературным предтечей тех многочисленных реальных случаев «из области повседневного мелкого самозванства» 80—900-х годов, которые привел Короленко в очерке «Человек без происхождения и люди с „чужими личностями“» (т. 3. С. 320—327). Писатель отмечает, что большая часть «посягательств на непринадлежащее звание направляется кверху, к такому внешнему званию, которое уже само по себе дает личности силу, значение и... возможность некоторой наживы» (т. 3. С. 323). Это заключение вполне подтверждают многочисленные примеры самозванных Пржевальских, Богдановичей, ассистентов Пастера и детей Мечникова. (Кстати, они очевидно предвещают «сына

⁸ Jones J. The Double // Critical essays on Dostoevsky. Boston, 1986. P. 46.

лейтенанта Шмидта», так что великий комбинатор естественно входит в традицию русского самозванства). Однако в намеченный Короленко общественно-психологический «механизм» самозванства не совсем укладывается, скажем, история самозваного врача Карпухина-Покровского с его совершенно искренними сватовствами, женитьбами и почти беспричинными исчезновениями с обретенного и, казалось бы, прочного (хотя и «чужого») места и положения. Но эта реальная история заставляет вспомнить Хлестакова, двоящегося между, говоря словами Короленко, «бескорыстным самозванством» и «некоторым мошенничеством». А поразительные примеры бескорыстного самозванства, особенно история И-ва, с которым писатель лично столкнулся в Нижнем Новгороде, развивают голядкинский вариант «тяжелой болезни „русской личности“»: каждый из этих самозванцев не отрекается от себя, замещаясь «чужой» личностью или положением, а раздваивается на поведенческо-личностные «образы» (варианты) своего «я», ни один из которых не исчерпывает личности и не может быть признан определяющим для нее.

Распространенность «повседневного мелкого самозванства» подтверждает глубину идеи «Двойника», на которой настаивал Достоевский, признавая неудачу формы своего раннего произведения. Раздвоение Голядкина было подступом к осмыслению «настоящего человека русского большинства», подталкиваемого самой общественной историей к личностно-поведенческой нецельности, которая грозит стать природной.

Но история Голядкина обладает еще одним значением. Став в известном смысле итоговой для литературного постижения повседневного самозванства и закрепив его неразрывную связь с двойничеством, эта история явилась для творчества Достоевского всего лишь точкой отсчета, за которой последовало художественное переосмысление и существа обоих понятий, и соотношения между ними.

В «Преступлении и наказании» ореол самозванства, окружающий Раскольникова, не распространяется на его двойников, быть может, в силу того, что Лужин и Свидригайлов являют собою инобытие идеи, а не личности центрального героя, развивают духовно-поведенческий потенциал, кроющийся больше в его теории, нежели в душе и сознании. Но свободные от самозванства фигуры двойников воплощают противоречивые возможности, в нем заложенные.

Однако и самозванство здесь иное — духовно-идеологическое, ибо нищий петербургский студент дерзнул помыслить себя «кандидатом в Наполеоны», устройтеlem счастья всех людей или властелином над всем муравейником. Множественность и разнохарактерность ролей мечтателей неожиданно сближает Раскольникова с Хлестаковым, но проистекает из других источников, а потому более отстранена от его индивидуальности. Припомним знаменательное признание героя в разговоре с Соней: «...а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех

в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!..» (6, 322). В отличие от предшествующих самозванцев Раскольникову важно не только то, какой будет грядущая роль-судьба, сколько то, будет ли она: «...вошь я, как все, или человек?» (6, 322). Иными словами, героя волнует, самозванцы или законны его притязания зваться и быть «человеком», а значит, «иметь право» «осмелиться нагнуться и взять...» (6, 322).

Не похожее на распространенные общественно-исторические образцы в своем содержании самозванство Раскольникова сохраняет духовно-нравственные связи с тем вариантом «царственного самозванства», который предстал в драме Пушкина «Борис Годунов».

О переключках с драмой позволяет говорить прежде всего завершающий фрагмент сна Раскольникова о повторном убийстве старухи-процентщицы, повторяющий опорные образы вещего сна Гришки Отрепьева. Сопоставив эти сны, М. М. Бахтин сказал о раскольниковском: «Здесь та же самая карнавальная логика самозваного возвышения, всенародного смехового развенчания на площади и падения вниз».⁹ Функциональное значение этой переключки состоит еще и в том, что самой «цитатностью», рассчитанной на узнавание, она дает «ключ» к серии более опосредованных отражений драмы в романе.

Говоря о движении проблемы «преступления и наказания» от драмы к роману, Я. С. Билинкис заметил: «Пушкинский Годунов еще уверяет, уговаривает себя, что против него лишь „пустое имя“, „тень“, „звук“, „призрак“. И нужна постепенно происходящая у него на глазах „материализация призрака“ (появление Самозванца, встреча с Юродивым), чтобы он осознал свою судьбу и склонился перед нею. Самозванец пытается отнести неизбежность „наказания“ за „преступление“ только к другому — к Борису, и словно бы отводит ее от себя».¹⁰

Раскольников как бы совмещает в своей судьбе самозваное designation Гришки Отрепьева и его попытку «отвести» от себя наказание к «другим» («...в чем я виноват перед ними?») или к «другому» (об этом чуть позже) с духовной мукой Годунова, тщетно надеявшегося искупить кровь «щедротами» власти, добытой преступлением. Подобно Борису, герой Достоевского попытается уговорить себя, что против него только «страхи напускные», и должен будет пережить свой вариант «материализации призрака» — обвинение мещанина «из-под земли» и следующий за ним сон о хохочущей под ударами топора старухе (6, 209, 212—213). Подобно же Самозванцу Раскольников откроет свой истинный лик женщине, в свидании-поединке с нею переживет серию борений между подлинным и самозвано-ролевым образами своего «я», наконец,

⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 228.

¹⁰ Билинкис Я. С. Романы Достоевского и трагедия Пушкина «Борис Годунов». (К проблеме единства пути русской литературы XIX века) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 168.

испытает ее решающее воздействие на выбор поведения и судьбы. Конечно, духовно-нравственный облик Сони так же мало похож на характер и положение Марины, как атмосфера третьей встречи Раскольникова с нею — на сцену у фонтана. Но смысловые различия на фоне структурного сходства любопытны еще и тем, что неожиданно втягивают в свою орбиту вещие сны самозванцев.

Пытаясь объяснить Соне и понять для себя причины, приведшие к преступлению, Раскольников обронит: «И все думал... И все такие были у меня сны, странные, разные сны, нечего говорить какие!» (6, 320).

Пушкинский Григорий видит «проклятый сон» трижды и в этой символической повторяемости ощущает предзнаменование — возвышения («не чудно ли?»). Реминисцирующий сон Раскольникова — о неизбежности крушения. Но он тоже третий, поскольку замесившая площадное развенчание толпа на лестнице сначала возникает в сне об избиении хозяйки, а потом в бредовых видениях героя (6, 90, 92). Символикой же самозваного возвышения пронизаны «странные сны», выпестовавшие теорию Раскольникова.

Для Григория его сон — «проклятый», «чудный», «бесовское мечтанье». Сходные номинации возникают в сознании Раскольникова в момент отказа от замысла: «„Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!“ (...) Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). Реакция героя Достоевского в такой же мере кажется сугубо эмоциональной, как пушкинского — этикетной или средневеково-нормативной («А мой покой бесовское мечтанье Тревожило, и враг меня мутил»).

Но о наваждении-искушении горестно и страстно заговорила Соня: «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!...». Ее слова вызвали мгновенную, не менее страстную, но иронично-злую отповедь Раскольникова: «— Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» (6, 321). За резкостью этой реплики, почти повторяющей Гришкину формулу, кроется не столько насмешка над наивностью Сониной веры, сколько неприятие объяснения, сводящего на нет всю мощь теоретизирующего сознания его личности. Однако чуть позже, бесстрашно доискавшись причин преступления, Раскольников скажет уже без тени иронии: «Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то тогда меня потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь!». И дальше: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! (...) А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322).

Итак, движение духовного самозванства привело к появлению «черта» в том самом качестве «убийцы-дублера», в котором он войдет в духовно-философский мир «Братьев Карамазовых».¹¹ Черт

¹¹ См.: *Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963. С. 5—24.*

Раскольников еще не становится его полноправным двойником, а за передачей ему убийства слишком ошутима последняя попытка отвести наказание от себя — к другому. Но характер этого «другого» и «отчуждающая» передача ему преступления подготавливают фигуру двойника-черта в «кошмаре» Ивана Карамазова. Отбрасывает ли черт Ивана тень самозванства на его «горние» муки? Скорее он предстает персонификацией одной из составляющих той формулы «широкости»-раздвоенности человека, которая прозвучала из уст Дмитрия Карамазова: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

Столь тесное сопряжение первого и последнего романов образует в системном единстве пятикнижия напряженное силовое поле, в тяготение которого входит особое стяжение-разведение самозванства и двойничества вокруг Ставрогина.

В «Бесах» единственный раз в пятикнижии прозвучало словопонятие «самозванство» с соответствующими историческими ассоциациями. Однако новое наполнение «стереотипной формы русского политического мышления», каковую В. О. Ключевский назвал самозванство,¹² видоизменило его «дьявольско-бесовскую» окраску и перераспределило соотношение с двойничеством.

Начнем с того, что Хромоножка именуется Ставрогина «самозванцем» и проклинает официальной формулой, принятой относительно Гришки Отрепьева «на семи соборах»: «Гришка Отрепьев а-на-фе-ма!» (10, 217, 219). Обвинение в самозванстве проистекает у нее, на первый взгляд, из тех же причин, что у Голядкина в адрес двойника. Герой повести опасался, что двойник самозванно подменит его в жизни; и Хромоножке кажется, что явившийся перед нею Ставрогин — «не он»: «Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, — хитрый народ! Только мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и купчишка!» (10, 219). Однако внешнее подобие скрывает совершенно иную логику, потому что мысль о подмене «князя» двойником-самозванцем рождается у Лебядкиной вследствие несоответствия реального поведения Ставрогина созданному ею ролевому образу его.

Для героини, которая «не может отличить своих *воображений* от *действительности*» (11, 25; выделено Достоевским), «воображенный» Ставрогин реальнее «действительного», подлиннее его. К тому же в ролевом образе Ставрогина фольклорная символика «света» («ясный сокол», высоко летает, «на солнце взирает») неотделима от атрибутов бесовской гордыни («мой-то и Богу, захочет, поклонится, а захочет, и нет...»), так что «князь» Марьи Тимофеевны начинает слишком походить на Князя Тьмы, а сама она — на женщину, влюбленную в беса.¹³ Но в таком случае ситуация развенчания самозванца приобретает парадоксальное звучание, ибо

¹² См. об этом: Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. С. 261—313.

¹³ См.: Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 309—311; Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. С. 139—157.

Ставрогин обвиняется в несоответствии навязываемой ему роли царственного самозванца демонического типа.

Правда, ситуацию ложного развенчания осложняет прозрение Хромоножкой кровавого умысла, который вынашивает «премудрый змий»:

« — Прочь, самозванец! — повелительно вскричала она. — Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!

— Ножа!

— Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!

— Что ты сказала, несчастная, какие сны тебе снятся! — возопил он...» (10, 219).

Если бесстрашное обвинение связует юридическую Достоевского с пушкинским Юродивым, то прозрение Хромоножки заставляет вновь вспомнить о пророческих и «странных» снах Раскольникова. Проснувшаяся под пристальным взглядом Ставрогина и испуганная им Лебядкина скажет: « — А вы почему узнали, что я *про это* сон видела?..». И дальше: « — Меня, конечно, дурные сны одолели; только вы-то зачем в этом самом виде приснились?» (10, 215, 216). Размывание границ между сном и реальностью в сцене пробуждения Хромоножки очень напоминает соответствующую сцену в каморке Раскольникова, который не может решить: разглядывающий его Свидригайлов — явь или продолжение сна. Но если сон Раскольникова нес пророчество о нем самом, то Хромоножкин — о другом, о Ставрогине. Именно вещий сон заставил героиню наяву «не узнать» в нем «князя», заподозрить подмену двойником-самозванцем. Таким образом, иллюзорное и истинное переплелись в сцене развенчания Ставрогина так же неразрывно, как «воображаемое» и «действительное» в сознании Марьи Тимофеевны.

Такого переплетения нет в сознании «мелкого беса» и самозванца от социализма Петра Верховенского, который тоже создает ролевой образ Ставрогина: «Я вас с заграницы выдумал, выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришлось бы мне ничего в голову!..» (10, 326). Петруша предлагает изумленному Ставрогину образ и роль «Ивана-Царевича», что тот квалифицирует как «самозванство» (10, 325). Отношение к Ставрогину поразительно сближает Верховенского с Хромоножкой: оба уготовили Николаю Всеволодовичу роль царственного самозванца; у обоих в ролевом образе фольклорный антураж сочетается с дьявольско-демонической сущностью; оба «восторженно любят» созданные ими образы Ставрогина и не переносят отступления от них реального человека. Каждый из них доводит до логического предела разнонаправленные возможности, кроющиеся в демонизме Ставрогина, и предлагает взамен раздвоенности по-своему цельный образ, но уже самозванный.

Двойной отказ Ставрогина от самозванства — это не только подвиг «неучастия» в «бесовстве» (Л. Сараскина). Это еще и шаг на пути к окончательному разведению понятий самозванства и двойничества в «Братьях Карамазовых».

РАССКАЗЧИК В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ДОСТОЕВСКОГО

Важной задачей изучения является характеристика разновидностей повествовательных форм сказового типа в произведениях Достоевского 40—70-х годов с точки зрения выполняемых ими изобразительных функций и в аспекте их эволюции в творчестве Достоевского.

«Сказ, по известному определению В. В. Виноградова, — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это — художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения».¹ Сказ, как правило, прикреплен к образу рассказчика. «Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного „актерства“ писателя».²

В дальнейшем рассматриваются тексты с эпическим рассказчиком-повествователем, в которых центром художественного изображения является не личность повествующего, а внешние объекты художественной действительности (лица, факты, события). Не включены в настоящий обзор соответственно такие произведения от 1-го лица исповедального, мемуарно-автобиографического характера, как «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Маленький герой», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Подросток», «Записки из подполья», «Кроткая», «Сон смешного человека», «Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях».

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 соответственно разные по объему художественные тексты: очерки, фельетоны, рассказы, повести, романы. Различие повествовательных структур текстов, организованных эпическим рассказчиком, наибо-

¹ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 49.

² Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 191.

лее отчетливо обнаруживается при сопоставлении, с одной стороны, произведений малых жанров и, с другой стороны, больших романов.

В произведениях Достоевского, относящихся к малым жанрам, можно выделить несколько типов рассказчиков и обнаружить различия в выполняемых ими в процессе «рассказывания» изобразительных функциях, а также выявить различия в самих 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 «Попрощайка» (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». ³ 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». ⁴

в). Анонимный рассказчик-наблюдатель — очевидец и участник описываемых сцен и эпизодов. Он (от «я») дает характеристики 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, харак-

³ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 107.

⁴ Там же. С. 139.

теризующихся резко сатирической, гротескной окрашенностью — «Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже» (1865) и «Бобок. Записки одного лица» (1873). Те же принципы повествовательного изображения воплощены в повести «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного» (1859), в которой рассказчиком и активным действующим лицом является молодой человек с конкретным именем — Сергей Александрович. Это произведение располагает, естественно, ббльшим, чем в рассказах-фельетонах, повествовательным пространством (вмещающим, например, исторические экскурсии), 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 «мордасовского летописца», современника и очевидца изображаемых событий, — в повести «Дядюшкин сон (Из мордасовских летописей)» (1859). Выполняющий функции автора «летописец», посвятивший свой рассказ «истории возвышения, славы и торжественного падения Марии Александровны и всего ее дома в Мордасове» (2, 299), 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 мордасовского обывателя). Стиль повествования — памфлетный, ярко иронический, разоблачающий.

Речью 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 обнаружим и рассказчика-наблюдателя, сливающегося с описываемым им персонажем, и рассказчика-обличителя и моралиста, и рассказчика — насмешника и сатирика, и рассказчика-чиновника, и рассказчика-обывателя, при этом разные «лики» рассказчиков проявляются иногда в одном и том же произведении.

Характерной чертой рассматриваемых произведений малых жанров 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.

Примечательное отступление от этих принципов составляют, однако, отрезки текста повести «Дядюшкин сон», посвященные описанию встречи Зины с умирающим Васей. Эти места повествования как бы выпадают из общего иронического стиля рассказчика. Они изображают грусть матери, всплеск чувств Васи, момент его смерти в освещении прощального луча заходящего солнца, состояние

безысходной тоски, охватившее Зину. Эмоционально-лирическое звучание этих отрезков создается ритмическим построением соответствующих текстов, например: «Всё лицо его, исхудалое и страдальческое, дышало теперь блаженством. Он видел наконец перед собою ту, которая снилась ему целые полтора года, и наяву и во сне, в продолжение долгих тяжелых ночей его болезни. Он понял, что она простила его, являсь к нему как ангел божий в предсмертный час. Она сжимала его руки, плакала над ним, улыбалась ему, опять смотрела на него своими чудными глазами, и — все прежнее, невозвратное воскресло вновь в душе умирающего» (2, 390). Повествование, как видим, адекватно избираемому объекту. Можно говорить, таким образом, об эпизодическом проявлении в тексте повести, организованной речью рассказчика, принципа раздвоенности повествующего субъекта — принципа, получившего свое углубленное развитие в эпическом повествовании от рассказчика в романах «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы».

Раздвоенность повествующего субъекта — двусубъектность повествования в названных трех романах Достоевского проявляется в стилистической дифференциации художественного текста.

В разных романах стилистическая дифференциация повествовательных форм носит разный характер и достигает разных художественных результатов.

Специфичность повествовательной формы романа «Бесы» (1871) обусловлена введением в его художественную структуру образа хроникера, «авторство» которого объявлено в самом начале произведения. Повествование хроникера ведется непринужденно, в виде неподготовленного, без заботы о «слоге» рассказа, насыщенного разговорными формулами, а также резко отрицательной оценочностью, виртуозно синтаксически выраженной. Уничтожающе-ядовита такая, например, исходящая от хроникера характеристика губернатора Юлии Михайловны, построенная в виде нанизывания соединенных подчеркивающе-повторяемым союзом *и* разнородных и контрастирующих по смыслу слов и словесных комплексов: «Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и вольнодумство, и социальные идейки, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть ли не трактирная окружавшей ее молодежи» (10, 268). Надо сказать, что «игра союзов» — *и, а, но* — один из охотно используемых в речи хроникера приемов иронизирования («в негодовании и в папильотках», «шла с открытым видом и в великолепном костюме», «ужасно много евший и ужасно боявшийся атеизма», «фон Лембке был красив, а ей уже за сорок», «толстый, но обнесенный чаем монах», «существо молчаливое и ядовитое, но разделявшее новые взгляды»). Подобных и других примеров раскованной ироничности речи хроникера можно привести множество. Однако хроникер с его яркой речевой специфичностью временами исчезает со страниц романа. Это происходит, когда в центре повествования оказывается Николай Ставрогин. Повествование в соответствующих контекстах

ограничивается изложением событий в их объективной последовательности, оно отличается лаконизмом, простотой, сдержанностью, отсутствуют, как правило, элементы синтаксически выраженной экспрессивности и субъективности: «Наконец, одевшись совсем и надев шляпу, он запер дверь, в которую входила к нему Варвара Петровна, и, вынув из-под пресс-папье спрятанное письмо, молча вышел в коридор в сопровождении Алексея Егоровича. Из коридора вышли на узкую каменную заднюю лестницу и спустились в сени, выходящие прямо в сад» (10, 183). Рассказ в «Бесах» с фактически отсутствующим хроникером носит, таким образом, характер собственно авторского повествования. Хроникер, в соответствии с замыслом Достоевского, не был допущен проникнуть в сложные философские и психологические тайны центрального персонажа романа.

В романе «Идиот» (1868) повествование распределено между двумя повествующими субъектами — условным, мнимым рассказчиком и недеklarированным автором, конкретное наличие которых обнаруживается лишь в текстовой структуре произведения. Большая часть фабульного повествования доверена в этом романе повстанному рассказчику: он повествует о том, что происходит «сейчас» и ведет хронике предшествующих событий, пользуясь как своими непосредственными наблюдениями, так и сведениями, разными путями полученными от других лиц. Если в текстах, исходящих от рассказчика, средства языковой образности направлены на обрисовку всего внешнего, что мог увидеть «посторонний наблюдатель» (люди, их внешний облик, их действия, проявления их чувств, внешние события, сцены и т. д.), то в текстах, которые следует признать текстами собственно авторской речи, образные средства, преимущественно интонационно-экспрессивные, символизируют разнообразные эмоциональные оттенки внутреннего, душевного состояния главного героя романа — князя Мышкина. В строении этих отрезков усматриваются черты характерного для манеры Достоевского «психологического» повествования. Автор в этих отрезках максимально близок своему герою, он как бы воспринимает окружающее его глазами, сочувственно следует за ним. Эти отрезки разнообразно мелодически организованы, их звучание чутко передает оттенки настроений и чувств князя Мышкина. Можно сказать, что ведущая роль в создании этих текстов принадлежит формам синтаксической образности — инверсиям, повторам, параллелизмам, перечислениям глагольных предикатов, а также комбинациям этих приемов.

Например: «В невыразимой тоске дошел он пешком до своего трактира. Летний, пыльный, душный Петербург давил его как в тисках; он толкался между суровым или пьяным народом, всматривался без цели в лица, может быть, прошел гораздо больше, чем следовало...» (8, 499); «Но в толпе, недалеко от того места, где он сидел, откуда-то сбоку (...) мелькнуло одно лицо, бледное лицо, с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом, — мелькнуло и исчезло» (8, 287).

Важно подчеркнуть, что именно в подобных контекстах — синтаксически музыкально организованных, символически передающих эмоции или включающих фрагменты экспрессивной внутренней речи трагического героя Достоевского — приоткрывается его человеческая «тайна», строй его души. Ведь причины волнений и тревог героя, подлинные его мысли обычно не получают прямого словесного обозначения в повествовательной структуре романа. Изобразительный синтаксис в контекстах этой разновидности служит одной из своеобразных форм самораскрытия главного героя, остающегося так и не «раскрытым» до конца — согласно задаче, поставленной перед собой самим писателем: «Князя сфинксом. Сфинксом. Сам открывается, без объяснений от автора ...» (9, 248).⁵

В словесной ткани романа «Братья Карамазовы» (1879) также обнаруживаются две субъектно-повествовательные зоны: зона рассказчика и зона автора. Каждая из этих зон имеет свою композиционно-тематическую прикрепленность и свои словесные сигналы, определяющие ее субъектную принадлежность. Границы между названными субъектно-повествовательными зонами подчас бывают зыбкими, незаметными, и в этом усматривается проявление характерного для «почерка» Достоевского принципа изменчивости, переплощаемости образа автора.

Рассказчик в повествовательной структуре «Братьев Карамазовых» проявляется в двух формах: в форме повествования от «я», от лица «открытого» рассказчика, и в повествовательной форме, исходящей как бы от «скрытого», «закадрового» рассказчика. Различия между этими условно названными формами повествования оказываются глубоко эстетически значимыми. Само же повествование этого двуликого рассказчика выдерживается в основном в стиле «непринужденного» литературного сказа.

Открытый рассказчик узнаётся, естественно, по присутствию в тексте местоимений «я», «мы», притяжательных местоимений «мой», «наш», глагольных форм 1-го лица. Им написаны предисловие «От автора», явно стилизованное (где «автор» назван «биографом»), «предисловный рассказ» и ретроспективные вкрапления в основное повествование: «Вот про этого-то Алексея мне всего труднее говорить теперешним моим предисловным рассказом прежде чем вывести его на сцену в романе» (14, 17). Открытый рассказчик — старожил «нашего городка», он подчеркивает свою причастность к повествуемым событиям и их участникам: «Прокурор же, то есть товарищ прокурора, но которого у нас все звали прокурором, Ипполит Кириллович, был у нас человек особенный ...» (14, 407); «Наш небольшой городок

⁵ Более детальный анализ двусубъектного характера повествования в романах «Бесы» и «Идиот» представлен в статьях: *Иванчикова Е. А.* 1) Синтаксическая дифференциация типов художественного повествования (по роману Достоевского «Бесы») // Русский язык. Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. Виноградские чтения XIV—XV. М., 1985; 2) Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // *Филологические науки.* 1990. № 2. Там же см. соответствующую литературу.

чрезвычайно разбросан, и расстояния в нем бывают довольно большие» (14, 94). Он делает попутные замечания, вставки, обращается к читателям. Рассказчик иногда открыто, от себя рассуждает, что-то поясняет, высказывает свои предположения: «Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю» (15, 69; ср. также, например, его мысли о явлении кликушества: 14, 44); он рассуждает также и по поводу мыслей и чувств героев: «Замечу, что Алеша как бы стыдился таких своих мыслей и упрекал себя в них, когда они в последний месяц, случалось, приходили ему» (14, 70); «Кстати, промолвим лишь два слова раз навсегда о чувствах Ивана к брату Дмитрию Федоровичу ...» (15, 42). Но если его «я», «мой», «наш» лишь мелькают в тексте основного повествования, то в книге двенадцатой — «Судебная ошибка» — рассказчик заметно персонифицируется, он присутствует в зале суда в роли своеобразного репортера, стремящегося воспроизвести в главных чертах все, что успел запомнить — ход следствия, содержание речей, внешний вид и поведение действующих лиц, он осмысляет и оценивает происходящее и даже временами становится прямым участником события, со своими личными ощущениями, эмоциями и оценками: «Не знаю как на других, но вид Мити произвел на меня самое неприятное впечатление» (15, 93); «Поднялась суматоха. Я не упомяну всего в порядке, сам был взволнован и не мог уследить. Знаю только, что потом (...) судебному приставу таки досталось ...» (15, 118); «Вся зала поднялась в суматохе, но я уже не ждал и не слушал. Запомнил лишь несколько восклицаний, уже на крыльце, при выходе» (15, 178).

Скрытый рассказчик по сравнению с открытым владеет значительно большим пространством романного текста. Скрытый рассказчик «обезличен», что сближает его с объективным автором. Он обнаруживается, естественно, в текстах с отсутствующим повествовательным «я». Это, как правило, тексты основного повествования, описательные фрагменты, сцены (а в них — экспозиции и краткие повествовательно-описательные «мостики» между репликами диалога). Сигналами незримого присутствия рассказчика служат разные способы выражения значений приблизительности, неполноты знания, недостаточной осведомленности (например, модальные слова, неопределенные местоимения и наречия: *кажется, по-видимому, что-то, какой-то, как бы, как будто* и т. п.): «Кроме Федора Паловича; остальные трое, кажется, никогда не видали никакого монастыря, а Миусов так лет тридцать, может быть, и в церкви не был» (14, 32). Неосведомленность самого рассказчика компенсируется за счет слухов, чьих-то предположений: «Были только слухи, что семнадцатилетнею еще девочкой была она кем-то обманута, каким-то будто бы офицером...» (14, 311). В многочисленных, то и дело возникающих сценах (открытый рассказчик присутствует только в сцене суда) он с позиции внешнего наблюдателя описывает лица, предметы: « — Куда это вы? — тревожно спросила Грушенька. — В один миг вернемся, — ответил Митя. Какая-то сме-

лость, какая-то неожиданная бодрость засверкала в лице его; совсем не с тем лицом вошел он час назад в эту комнату» (14, 386); «Но вдруг он (Иван) как бы сдержал себя. Он стоял и как бы что-то обдумывал. Странная усмешка кривила его губы» (15, 40); «На столе лежала какая-то толстая в желтой обертке книга, но Смердяков не читал ее, он, кажется, сидел и ничего не делал. Длинным, молчаливым взглядом встретил он Ивана Федоровича и, по-видимому, нисколько не удивился его прибытию» (15, 58). В рассматриваемых текстах без выраженного «я» рассказчик иногда позволяет себе более смело, чем в повествовании от «я», выполнять изобразительные функции объективного, всезнающего автора. Он не только наблюдает за происходящим сам, но и делает это в ключе, в восприятии персонажа, с его позиции, приводит слова его речи — произносимой или внутренней: «А Калганов забежал в сени, сел в углу, нагнул голову, закрыл руками лицо и заплакал, долго так сидел и плакал, — плакал, точно был еще маленький мальчик, а не двадцатилетний уже молодой человек. О, он поверил в виновность Мити почти вполне! „Что же это за люди, какие же после того могут быть люди!“ — бессвязно восклицал он в горьком унынии, почти в отчаянии. Не хотелось даже и жить ему в ту минуту на свете. „Стоит ли, стоит ли!“ — восклицал огорченный юноша» (14, 461). В этом отрезке, как видим, выражена также и оценочная позиция рассказчика.

Рассказчик, как всезнающий автор, проникает во внутренний мир героя. В следующем, например, отрезке так изображен переломный момент в душевной жизни Ивана, связанный с принятием им решения признать на суде свою виновность в убийстве отца: «Метель все еще продолжалась. Первые шаги прошел он бодро, но вдруг как бы стал шататься. „Это что-то физическое“, — подумал он, усмехнувшись. Какая-то словно радость сошла теперь в его душу. Он почувствовал в себе какую-то бесконечную твердость: конец колебаниям его, столь ужасно его мучившим все последнее время! Решение было взято, „и уже не изменится“, — со счастьем подумал он» (15, 68). В повествовании от скрытого рассказчика воспроизводится ход мыслей героя: «Когда Иван прочел „документ“, то встал убежденный. Значит, убил брат, а не Смердяков. Не Смердяков, то, стало быть, и не он, Иван» (15, 55). «Куда побежал он? Известно: „Где же она могла быть, как не у Федора Павловича? От Самсонова прямо и побежала к нему, теперь-то уж это ясно. Вся интрига, весь обман теперь очевидны...“ Все это летело, как вихрь, в голове его (Мити)» (14, 352). Наделение незримого рассказчика более широкими, чем ему «положено», изобразительными функциями, способствует созданию во многих местах романа своеобразной синтеза стилевой манеры рассказчика и полной иллюзии авторского повествования.

Помимо выполнения изобразительных функций (лишь частично проиллюстрированных выше), повествование, исходящее от рассказчика (и открытого и скрытого), несет подчас важную идейно-смысловую нагрузку. Вот характерный пример: «Воротился же тогда

Иван Федорович из Москвы уже на пятый только день после смерти родителя, так что не застал и гроба его: погребение совершилось как раз накануне его приезда. Причина замедления Ивана Федоровича заключалась в том, что Алеша, не зная в точности его московского адреса, прибегнул, для посылки телеграммы, к Катерине Ивановне, а та, тоже в неведении настоящего адреса, телеграфировала к своей сестре и тетке, рассчитывая, что Иван Федорович сейчас же по прибытии в Москву к ним зайдет. Но он к ним зашел лишь на четвертый день по приезде и, прочтя телеграмму, тотчас же, конечно, сломя голову полетел к нам» (15, 41—42). Сама форма этого добросовестно-простодушного рассказа с нарочитым градационным усилением в его конце («тотчас, конечно, сломя голову полетел...») позволяет писателю без каких-либо дополнительных разъяснений заронить у нас сомнение в том, что Иван лишь случайно, вследствие «стечения обстоятельств», опоздал на похороны отца. Таким образом, «тон» рассказа, о котором всегда заботился Достоевский, оказывается непосредственно включенным в образностилевую систему романа.

Повествовательной зоне рассказчика в текстовой структуре романа «Братья Карамазовы» отчетливо и стилистически ярко противостоит повествовательная зона автора. Собственно автора, а отнюдь не рассказчика мы узнаём лишь в немногочисленных отрезках текста. Это — цельные, композиционно завершённые, музыкально организованные средствами синтаксиса контексты, символически созвучные настроению и переживаниям центральных героев романа: Алеши, Мити, Ивана. Среди таких отрезков по своей исключительной эмоционально-образительной насыщенности выделяется абзац в конце главы «Кана Галилейская», в котором рисуется состояние Алеши в момент испытываемого им душевного перелома, который потряс и в то же время укрепил его разум «уже окончательно, на всю жизнь и к известной цели» (14, 297): «Он не остановился и на крыльчке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю» (14, 328).

Очевиден музыкальный характер отрывка. Все фразы, составляющие эту словесную картину, охвачены одной общей волнообразной мелодией; средняя, описательная часть отрывка отчетливо ритмизована благодаря синтаксическому параллелизму соседствующих фраз. Картина природы и «душа» персонажа представлены здесь в их гармонической целостности.

О принадлежности именно автору контекстов этого типа, помимо очевидного их стилового отличия от контекстов, исходящих от

рассказчика, свидетельствует их отнесенность к числу устойчивых примет писательского почерка Достоевского, обнаруживаемых и в других его произведениях. Так, в романах «Преступление и наказание»⁶ и «Идиот» душевные переживания Родиона Раскольникова и князя Мышкина, «словесно» не раскрываемые автором, символически изображаются посредством мелодической организации соответствующих повествовательных текстов.

* * *

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 психологических и социальных типов самих рассказчиков и соответственно разнообразию ракурсов освещения объектов художественной действительности, разнообразию оценочных позиций.

Вместе с тем наблюдается отчетливая жанровая сопоставленность текстов с рассказчиком: для произведений малых жанров типична моносубъектность, стилевая цельность повествовательной формы, модально-оценочная однозначность; для больших романов — раздвоенность повествователя, стилевая дифференциация соответствующих текстов, распределенность изобразительных функций между разными субъектами (а в «Братьях Карамазовых» — и внутри одного субъекта-рассказчика) и достижение благодаря этому определенных идейно-художественных результатов. Двуликость 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.

⁶ См.: Иванчикова Е. А. Изобразительный синтаксис Достоевского («Преступление и наказание») // Русский язык в школе. 1981. № 1.

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ
ДОСТОЕВСКОГО

Пространственность художественного мира Достоевского представляет собой активную часть универсума каждого произведения писателя, является «полем» напряженного поиска и экспериментирования художника. Сложная структура пространства играет в прозе Достоевского совершенно новую, уникальную роль, отражая многие принципиальные особенности его поэтики; в числе таких особенностей, по замечанию М. М. Бахтина, «попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования».¹

Со-существование, со-поставление, столкновение, лежащие в самой основе кризисной поэтики писателя, — суть феномены пространственного бытования. «Полем» кризисного развития генетически является специфически построенное пространство, на котором «толпятся»² и сталкиваются на пороге герои. Как известно, Достоевский «перескакивает через (...) устроенное и прочное, далекое от порога (...) пространство»; «порог и его заместители» становятся «основными „точками“ действия»,³ а самому «порогу соответствует (...) зона кризиса». ⁴ В таком мире не только не происходит «отречения от содействия и соучастия пространства» или «изоляции»⁵ от него, но наоборот — кризис здесь немислим вне особого пространства. Последнее не только провоцирует катастрофу, но и «резонирует» кризис, является его катализатором и усилителем. Пространство «обступает» героя так, чтобы продлить или усугубить катастрофу.

Кризисное столкновение разворачивается в особой «плотной» среде; время кризиса при этом обычно «сжимается», существует, по наблюдению Ж. Катто, в «эсхатологическом» режиме, в стремлении «достичь конца».⁶ Уплотняясь, оно как бы энергетически

¹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 308.

² Волошин Г. *Пространство и время у Достоевского* // *Slavia*, 1933, № 1—2. С. 167.

³ Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1979. С. 198.

⁴ Бахтин М. М. *Дополнения и изменения к «Рабле»* // *Вопросы философии* 1992. № 1. С. 153.

⁵ Гачев Г. Д. *Космос Достоевского* // *Проблемы поэтики и истории литературы*. Саранск, 1973. С. 111.

⁶ Катто Ж. *Пространство и время в романах Достоевского* // *Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1978. Т. 3. С. 45.

«перетекает» в пространство, последнее же — насыщается, структурно усложняется, приобретает организующее кризис значение. По замечанию М. М. Бахтина в связи со структурой хронотопа, «время здесь сгущается (...) становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется».⁷ В итоге активное пространство Достоевского вступает с героем в особые — уникальные в литературе — отношения, попытке некоторого прояснения которых посвящена данная работа.

1

Одна из определяющих особенностей пространственности у писателя состоит в необыкновенно тесном характере ее связи с героем. Обычно это такое «релятивное» пространство, которое увидено персонажем, дано из «точки» его самосознания, впечатало в себя структуру его взгляда и мировосприятия. Но эта тесная связь лежит не только в плоскости субъективного восприятия героя, но — что гораздо важнее — в сфере конструирующего авторского усилия, авторской пространственной обращенности к персонажу. Иначе говоря, авторское пространство Достоевского развернуто в его оперативной связи с внутренним бытием героя. Пространство не «эмансипируется» от персонажа, от его актуального бытия, не громоздится — как у Толстого или Тургенева — в «разветвленной» описательности, не бытует в самодостаточности, но оперативно соотносено с внутренним процессом героя. Кстати, в такой «подчиненности» пространства доминанте события и персонажа можно заметить структурную близость пространственности евангельских текстов.

Пространство у писателя как бы «сдвинуто» к герою, центростремительно «втянуто» в его сферу, составляет плотную смысловую и пластическую ауру его сущности. Среда здесь «обступает» героя прежде всего не как быт (с его социальной описательностью), но как поле активного события. По справедливому наблюдению Ж. Катто, «герой Достоевского видит мир в рамках своих действий».⁸ В этом случае «описание, — как отмечает Г. М. Фридлендер, — перестает быть самостоятельным по отношению к действию моментом, но само становится частью действия».⁹

Пожалуй, ни у какого другого писателя персонаж так динамично не соотносится с пространством, как у Достоевского. Речь идет не столько об обступающей героя предметной среде, которая может быть достаточно неплотной,¹⁰ сколько об особом качестве взаимодействия, взаимопроникновения, взаимоотражения героя и пространства. В этом смысле представляется явно недостаточной

⁷ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа* в романе. С. 235.

⁸ Катто Ж. *Пространство и время* в романах Достоевского. С. 51.

⁹ Фридлендер Г. М. *Реализм Достоевского*. М.; Л., 1964. С. 172.

¹⁰ О неплотности предметного мира писателя, в котором «предметы развешиваются», — см.: Чудаков А. П. *Предметный мир Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1980. Т. 4. С. 104.

традиционная трактовка пространства Достоевского как статичной «декорации» и фона, как устойчивого — аналогичного театральному — места сценических «подмостков». ¹¹ Известные элементы театра, часто отмечаемые в литературе, несколько не исчерпывают особенностей сложного пространства Достоевского. Реальное пространство писателя активно «оркеструет», обступает персонаж; обычно это динамичная среда, «разорванная» и колеблемая «изнутри» субъективным восприятием героя, близкая скорее кинематографическому панорамированию из подвижного центра: «Он шел по тротуару как пьяный (...) и опомнился уже в следующей улице. Оглядевшись, он заметил, что стоит подле расписной» (6, 10); или: «Стол и стена передо мною вдруг задвигались и заколыхались» (25, 109).

Линейное, статичное построение: рампа—герой—декорация, есть, в сущности, монологическая схема с доминированием внешней (всеохватной) точки зрения, условно говоря, — «из зала». Более адекватной миру Достоевского представляется модель «объемного» пространства, концентрически построенного из «внутренней» точки героя и события. Такое пространство увидено не со стороны, а из динамичного центра персонажа. Интересно, что встречающиеся в «Преступлении и наказании» театральные образы часто вызваны не сценической структурой среды, а внутренней характеристикой героя или ситуации. Так, первое появление Лужина в «тесной и низкой „морской каюте“» Раскольникова пронизано театральностью героя с его «аффектацией», «осанкой» и «отчеканиванием каждого слога» (6, 111). После того как стало понятно, что «преувеличенно-строгой осанкой здесь, в этой „морской каюте“, ровно ничего не возьмешь», происходит «маленькая перемена декорации» — изменение прежнего тона. «Декорация» здесь прямо отнесена к манере героя, а не к специфике пространства. Более того, именно «тесное и низкое» пространство каморки «разрушает» театральность Лужина, «ломает» его сценический жест и пафос: «Там тесно (...) Пролезайте же! (...) высвободил немного пространства между столом и своими коленями (...) гость „пролез“ в эту щелочку (...) полез через узкое пространство, торопясь и спотыкаясь» (6, 112). Театральность героя разбивается о «плотное», дробное пространство. Кроме того, декорации в такой среде принципиально негде развернуться — малое пространство, в сущности, не имеет «заднего плана», — оно как бы «обволакивает» героя.

Пространство активно обступает персонаж не только в виде стен, но и как светотень, туман, дождь; оно разворачивается вокруг, как сквозящая за бытовыми пределами вселенная или как пространственность каморки, активно обращенная к герою из любой точки обступающего пространства. Восприятие среды как ме-

¹¹ Деление на «декорацию» (авторское пространство) и пространство героя проведено, в частности, в упомянутой работе Ж. Катто (С. 48). О пространстве, «сосредоточенном до размеров сценической площадки», — см. также: *Роднянская И. Б.* Художественное время и художественное пространство. КЛЭ. М., 1978. Т. 9. С. 777.

ханически отделенного от героя фона, косной «декорации» обеднило бы понимание художественной структуры Достоевского. В действительности следует видеть, как герой и пространство динамично развернуты друг в друга, взаимно отражены и активизированы. «Пространство и время, — подчеркивает в этой связи В. Н. Топоров, — не просто рамка (или пассивный фон), внутри которого развивается действие; они активны (...) определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы с сюжетом».¹²

Другой важной особенностью является пространственная неограниченность события в мире писателя. Автор активен в почти ничем не стесненной пространственности героя, пределы которой могут быть развернуты в сон, в планетарную и вселенскую реальность, в подземную и посмертную сферу («Бобок», «окраина бытия» и могила в «Сне смешного человека»). Особое смысловое значение приобретает для ряда героев запредельно-удаленное (часто символическое) пространство: «Америка» и «банька с пауками» Свидригайлова, «южное полушарие» и «другая планета» (в черновом варианте) Раскольников, Кантон Ури Ставрогина, луна, Марс — как возможность нравственного инобытия для целого ряда героев, посмертная пространственность в «Бобке» и т. д. Важная нравственная проблематика в данном случае помыслена Достоевским конкретно-пространственно, требует особой, внебытовой среды.

Автор, — как, пожалуй, лишь, Гоголь до него, — способен неограниченно «манипулировать» пространством, оставаясь формально связанным возможностями героя: нигде не отделяясь от его «оптической позиции».¹³ Вместе с тем, как справедливо отмечалось, «духовные координаты пространства и времени обнимают (...) всю человеческую вселенную», что побуждает «сопоставлять мир Достоевского с миром „Божественной комедии“ и „Фауста“».¹⁴

Обратимся теперь более предметно к формам сложной пространственности ряда произведений писателя.

Особый интерес представляет феномен «плотного», интенсивного пространства с его специфической архитектоникой и сложной структурной задачей. Действительно, художественное пространство Достоевского как бы «сгущено» вокруг героя, составляет «плотную», провокативно обращенную к нему среду. Особая концентрация, «вязкость» такой среды (прежде всего городской) с ее дробностью, «исключительно сильной дискретизацией»,¹⁵ замкнутостью, «диктатом» малых пространств, обилием пределов, порогов, углов, лестничных подъемов и спусков, сама эта плотность выступает в трюйственной роли: как средство драматизации события, когда дробное пространство организует ситуации столкновения и «вдруг» (оно

¹² Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 96.

¹³ Термин А. П. Чудакова.

¹⁴ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство. С. 777.

¹⁵ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 95

здесь — поле подготовки и реализации кризиса); во-вторых, как развертывание сложного героя «вовне», как пространственный эквивалент его духовности, отражение противоречивой (расколотой — в «Преступлении и наказании») сущности героя. Пространство здесь адекватно или полемически «откликается» на внутреннее бытие героя, становится его пластическим комментарием. В-третьих, автор также говорит о герое «плотным» пространством, которое является динамичной сферой авторской обращенности к персонажу, «полем» сюжетного вопрошания героя и авторского говорения о нем. В диалогической структуре произведения «плотное» пространство особенно актуально как комментарий, как авторская форма непрямого высказывания «поверх» диалога.

К сфере «оплотненного» пространства — помимо уже названного — следует отнести и многообразие локальных сред форм: дождь, туман, фокусирующий свет фонаря или свечи, затемнение части комнаты, — все это, как и дробное городское пространство, есть способ интенсивной организации среды «вокруг» персонажа. В связи с этим важно видеть как по-разному «оплотняется» пространство разнородных персонажей. Каждый значительный герой требует особой пластической среды, существует «внутри» своего собственного пространственного комментария. Так, среда Раскольникова и Свидригайлова во многом отличается от пространства Сони. Последнее имеет тенденцию к «разомкнутости в мироздании»,¹⁶ оно развернуто в мир. В отличие от гнетуще-плотного пространства Раскольникова сквозь бытовые пределы в сфере героини «сквозят (просвечивают) полюсы(...) координаты мира».¹⁷ При этом «действие и жест, совершаясь в комнате, совершаются одновременно в топографически понятой вселенной».¹⁸ Разомкнутость Сониного пространства подчеркнута, в частности, особенностями ее комнаты: «Это была большая комната», «во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели», она «походила как будто на сарай». Пространство распахнуто вширь: «...комод, как бы затерявшийся в пустоте», «...стена с тремя окнами (...) на канаву» (6, 241), две двери в смежные помещения; все это акцентирует устремленность пространства вовне, его распахнутость. Вспомним и проходную комнату Мармеладовых, скандально открытую пошлому миру. Эта разомкнутость дополнена разуплотнением, «ослаблением» реального бытового пространства, данным в романе через затемнение. Темнота у Достоевского обычно «размывает» бытовую среду, становится знаком вторжения в нее иной, символически-значимой пространственности. «Ужасно острый» угол, который «убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении,

¹⁶ Поддубная Р. Н. «Космическое чувство» в художественной прозе «Дневника писателя» // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «старорусских чтениях». Новгород, 1988. С. 85.

¹⁷ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 146.

¹⁸ Наблюдение исследователя над пространственностью Шекспира приложимо в данном случае к структуре пространства Достоевского. Там же. С. 143.

даже и разглядеть нельзя было хорошенько» (6, 241) — распахивает бытовое пространство «вовне». Примечательна одна из функций этой разомкнутости. На комод, затерявшемся «в пустоте», «поблизости от острого угла» «лежала какая-то книга...» (6, 248). Очевидно, что Евангелие в комнате Сони расположено в особом контексте — распаханной в беспредельность среде. Так автор пространственно акцентирует ключевой предмет, подчеркивая его принципиальное значение («вне пространства и времени»).

В целом духовное пространство героини «размыкает» бытовую среду, делает ее «прозрачной» и не принципиальной. О Соне нельзя сказать, что в ее духовном бытии «квартира много способствовала» чему-либо, или: «...низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят», обретая роковое значение, что так актуально для Раскольникова. Площадь, широкий перекресток, на который просит героя пойти с раскаянием Соня, — также распаханное всем, открытое христианскому миру пространство, глубинно ей родственное; это то сквозное место спасительного «воздуха», о котором говорят Порфирий и Свидригайлов. Для Раскольникова же, в сфере его тотальной отъединенности от мира, даже открытое пространство перекрестка так же замкнуто и «мертво», как и пространство его каморки: герой остановился «посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничто не отозвалось ниоткуда; всё было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6, 135). «Мертвая» замкнутость пространства отчетливо исходит из субъективности самого героя, не являясь абсолютной характеристикой среды. Открытое пространство «релятивно» оплотняется здесь «вокруг» героя в соответствии с модусом его состояния. И наоборот: мироощущение Сони субъективно «размыкает» узкие пределы бытовой пространственности. Герой таким образом сам во многом «организует» вокруг себя адекватное себе пространство, активно видит его.

Трагически замкнутое, «сгустившееся» пространство Раскольникова не имеет спасительного выхода «вовне», в разомкнутую вселенную «вечной Сонечки». По своей структуре это сугубо бытовое, «глухое» и плотное пространство, не знающее никакой сквозящей в нем перспективы. Вместе с тем оно неоднородно и развивается в романе определенным, достаточно интересным образом. «Сюжет» пространства Раскольникова строится как емкая метафора пространственного развертывания притчи о воскрешении Лазаря. Помимо известных смысловых параллелей существует и соответствие пространственного рисунка. Сфера библейского и романного героев — это драматически преодолеваемое «мертвое» пространство, распаханное в итоге в спасительное (Христово) бытие. Происходит прорыв из «дурной» замкнутости в широкие пределы истинного мира. Библейская могила («То была пещера и камень лежал на ней» — Иоан., гл. 11, ст. 38) внятно соответствует не только каморке Раскольникова, которая не раз упомянута как «гроб», «морская каюта», «конура», «шкаф», но и в целом «сгущенному» городскому

пространству героя, давящей картине рационально понятого мира. Это «герметичное» пространство распахнуто в эпилоге в широкую картину степи и берега Иртыша, знаменуя прорыв к новому миропониманию. «Отняли камень от пещеры... И вышел умерший» (Иоан., гл. 11, ст. 14). «Комната Раскольниковова, — отмечает М. М. Бахтин, — такая типичная петербургская комната в таком типичнейшем петербургском доме, — это — гроб, в котором Раскольников проходит через фазу смерти, чтобы возродиться обновленным».¹⁹

Мотив подлинного воскрешения, данный как пространственное развертывание из предельной замкнутости (могила, подполье, каморка, аршин пространства) — в предельно широкое, разомкнутое в мир и вселенную пространство, — один из чрезвычайно емких у Достоевского мотивов. В наиболее яркой форме он присутствует, скажем, в «Сне смешного человека» (могила — «окраина бытия»), в «Мальчике у Христа на елке» (щель за поленицей — Христова елка), менее отчетливо — в исповеди Мармеладова (трактир — сцена страшного суда), в ряде других эпизодов. Процесс нравственного воскрешения героя сопровождается разрушением «оплотненного» пространства Раскольниковова, постепенным вторжением в его сферу «окон» разреженного пространства. Так, после исповеди Соне среда на мгновение разомкнута: «Как бы после бури выброшенные на пустой берег одни» (6, 324) герои ощущают предвесье того широкого мира (берег Иртыша), в который выйдет Раскольников из своей «могилы». Плотное пространство внезапно распахнуто («пустой берег»), а пределы комнаты неограниченно раздвинуты. Важное нравственное событие экстраполировано здесь в пространство; точно так же среда разомкнута перед признанием Раскольниковова: герой становится «на колени среди площади» (6, 405).

Взаимодействие разнородных пространственных сфер героев, их взаимовторжение создает сложную пространственную структуру. Обычно «плотное» пространство романа чрезвычайно тонко пропущено как через авторское истолкование героя, так и через особенности взгляда самого персонажа на мир, из того, как он сам видит и, по выражению Ж. Катто, «переживает» пространство. В то же время пространство Достоевского осложнено диалогической стихией. Можно сказать, что диалогическое начало привносит много существенного в структуру пространства. При этом нарушается некоторая целостность авторской среды монологического типа, проявляется тенденция «сдвинутости» пространства к мирам героев. В диалогической структуре пространственность как бы «устремлена» к нескольким полифоническим центрам; так, в мире Сони, Раскольниковова, Свидригайлова она по-разному «оплотняется» вокруг конкретной ментальности персонажа.

Можно предположить, что пространство Достоевского — учитывая особый статус самосознания в мире писателя — строится по сходству с обратной перспективой в живописи, когда среда всецело вы-

¹⁹ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 146.

страивается «от героя», как от структурного центра произведения; линии пространства при этом сходятся к центру героя, а не к «точке» авторского горизонта. Увиденный героем мир концентрически громоздится «вокруг» персонажа, как бы рассеиваясь и разуплотняясь к горизонту. Пространственное построение при этом не «эмансипировано» от изображаемого лица — как при прямой перспективе, — но «заинтересованно» разворачивается относительно ситуации героя. Пространственность иного типа, — например, в «Войне и мире» Толстого, — ориентирована на «горизонт» исторического события: герой вписан в исторический процесс с его широкой пространственностью. Толстой обращен к эпическому пространству, «безразличному» к субъективному миру каждого отдельного бытующего в нем лица. Иначе говоря, эпическое пространство Толстого широко развернуто как бы помимо героя, предстает как объективная, независимая от него данность (точно так же, как «роевая жизнь» общества или довлеющие человеку скрытые силы исторического движения).

По сравнению со статичным пространством дворянского дома, усадьбы в мире Толстого, где событие в принципе возможно в любой точке широкой пространственности, где кризис не требует особой, специфической среды для своего бытования, — пространство Достоевского всегда тесно связано с кризисным событием, оно — его непосредственный катализатор. Кризис у Достоевского не может развернуться в любом пространстве, он требует специфической «плотной» среды, где герои «толпятся» (Г. Волошин), критической массы насыщенности пространством, которая позволила бы, оплотнив мир героя, спровоцировать кризисные ситуации столкновения и «вдруг».

Избыток малых, дробных, ломаных пространств, деформированная и расчлененная (порогом, дверью, ширмами) среда — драматизирует контакт с миром, делает его непредсказуемым для героя, провоцирует кризис. Так, скрытые за дверью — подслушивающий Свидригайлов и мещанин у Порфирия, прячущийся за дверью в пустой квартире Раскольников, дверь, дергаемая Кохом, а также огромное число ситуаций, когда герой «взялся за дверь и отворил ее настежь (...) и стал на пороге как вкопанный» (6, 150), — все говорит о кризисном потенциале дробного пространства, чреватого непредсказуемым развитием. «Плотное» пространство, таким образом, — это сюжетообразующая среда, насыщенная сюжетной вариативностью. Герой при этом, по принципу обратной перспективы, становится центром концентрации пространства.

Столь динамичную связь героя и среды трудно встретить у Толстого, Тургенева, в мире монологической организации. Пожалуй, лишь в мире Гоголя обнаруживаются интересные соответствия. Однако гоголевское предметное разворачивание характера «вовне» («каждый предмет (...) казалось, говорил: „И я тоже Собакевич!“»), яркая обозначенность иных героев в среде (Плюшкин, Ноздрев, Коробочка и т. д.) — явление качественно иного порядка. Прежде всего это изолированные миры, «нанизанные» на авторский стержень

дороги, нигде не взаимообращенные, диалогически не проникающие друг в друга. По замечанию Г. М. Фридендера, — «главных героев (Гоголя) окружает как бы своеобразный „микромир“. Они (...) живут — каждый — в своем особом мирке, наглухо замкнутом и отгороженном от мира других героев».²⁰ Сближение героя и пространства здесь — всецело авторское, оно дано из внешней «точки» создателя и никак не переживается героем. Динамичное, пластически богатое пространство Гоголя строится в пределах широкого авторского взгляда, трансформация среды здесь — объективно-авторская (как, скажем, в финальном фантастическом видении в «Невском проспекте»). Пространство «вылеплено» автором для героя «извне»; при этом точка наблюдения повествователя может располагаться в любом месте пространства, автор повсеместно разлит в нем. Например, он «неожиданно выносит точку зрения наблюдателя — вверх — вертикально над» героями.²¹ По наблюдению Ю. М. Лотмана, «герои (...) и автор включены в разные типы (...) пространства» (например, герой — на земле, читатель же «видит широко вокруг»)²².

Пространство Достоевского строится с точки зрения персонажа, оно требует героя как специфической формы (призмы) своего структурирования. Это опосредованная героем среда. «Процесс (...) слияния (автора-повествователя — А. Х.) с (...) полем зрения ведущих персонажей», при котором, как отмечает И. Б. Роднянская, «пространство (...) все чаще организуется с „наблюдательной позиции“ одного из героев (или каждого из них поочередно)»,²³ получает у Достоевского свое логическое завершение, становясь принципиальным требованием поэтики. При этом диалогический герой кладет на видимое им и переживаемое пространство печать собственного восприятия. Диалогизированное пространство — в отличие от гоголевского — во многом существует как представление героя, дано в его сильной интерпретации. В этом — бахтинском — смысле пространство Достоевского — есть всегда чье-то пространство, оно несет сильный отпечаток взгляда героя, становится расширением его самосознания «вовне». В то же время такая пространственность заряжена изнутри не только логикой субъективного взгляда, но и энергетикой авторского комментария.

2

В диалогическом мире Достоевского обнаруживаются чрезвычайно емкие и значимые по смыслу вертикальные и горизонтальные акценты, подчеркивающие индивидуальность пространства того или иного героя. Так, активным по вертикали можно назвать

²⁰ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 131.

²¹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1968. Вып. 209. С. 34.

²² Там же. С. 49

²³ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство. С. 776.

пространство Мармеладова и Сони. Оно отчетливо включено в иерархический контекст божественного мира, разомкнуто в мироздание. По наблюдению Д. С. Лихачева, «вертикаль характерна (...) для всего мировидения Достоевского (...) бездна и небо в душе героев — все это располагается по вертикали».²⁴ Однако при этом видна функциональная избирательность вертикального пространства, — оно значимо явлено лишь в мире отдельных героев. Так, в монологе Мармеладова вертикаль (подвал дома, трактир — «небесный судия») при очевидной полярности содержит указание на особый, даже «фамильярный» смысл вертикальной связи. В общности неформального языка подчеркнуты особое отсутствие дистанции и живая непосредственность этой вертикали: «„Выходите, скажет, и вы! Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!“ (...) И скажет: „Свиньи вы! образа звериного и печати его“» (6, 21). Такое обыденно-неформальное вынесение себя в контекст мироздания, восприятие этого пространства как непосредственно-близкого, — глубоко присуще и Соне. Герои иного плана — Раскольников, Свидригайлов, Лужин — в целом бытуют в романе как бы в «горизонтальной» пространственности, вне иерархической упорядоченности, в сфере городского хаоса, бессмыслицы, на огромном и лишённом вертикали пространстве. И если Раскольников в финале выбивается из этой «ущербной» среды, то Свидригайлов почти до конца остается в ее контексте. Даже смерть соотнесена им не с вертикалью, а с горизонталью: «...еду в чужие края (...) в Америку» (6, 394), «...в Америку или в Швейцарию» (6, 215), «В Америку уеду (...)» (6, 384); для него не существует категорий бесконечного, целостного мироздания — даже вечность не представима им вне дробности и дурной замкнутости («банька с пауками»). Все это — Америка, банька — своего рода материалистические заместители инобытия, итог освоения предельных категорий позитивистским сознанием.

С вертикалью, — но лишь в ее ущербной ипостаси, — сталкиваемся и в мире Раскольникова. Многочисленные подъемы и спуски по лестницам являют собой пространственный комментарий внутренних метаний героя — между идеей наполеоновской вершины и осознанием собственного падения. Постоянное колебание духовного «уровня» Раскольникова овнешняется в навязчивости его вертикальных перемещений в романе. В сцене созерцания «великолепной панорамы» Невы, перед тем, как «будто ножницами» отрезать себя «от всех и всего» (6, 90), герой также устремляется в воображении ввысь: «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое (...) и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его...» (6, 90). Эту вертикаль невозможно понять вне сложного контекста невской панорамы, о которой до-

²⁴ Лихачев Д. С. «Готические окна» Достоевского // Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 105.

статочно подробно писалось в литературе.²⁵ В данном случае для автора значима не сама — обращенная в пустоту — вертикаль, а момент отрыва героя от мира и земных корней. Вертикаль не «размыкает» героя в мироздание, но выталкивает его в пустоту. Полет «куда-то вверх» — это образный уход в иллюзорность бытования «своевольного» «я» вне плотной среды человеческих отношений. (Не случайно именно после «полета» выбрасывается в воду двугривенный, поданный пожилой купчихой с дочерью, — как бы явившимися во плоти в последний момент разрыва с миром матерью и сестрой). В герое торжествует тот «дух немой и глухой», который разлит в панораме. Раскольников устремлен «куда-то вверх» как органическая часть фантастического «нового города, складывающегося в воздухе» из столбов дыма в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе»: «Казалось, — читаем здесь, (...) весь этот мир со всеми жильцами его исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (19, 69). Устремленный в иллюзорное пространство герой с его фантастическими идеями, которые, в свою очередь, также «носятся в воздухе», как бы вписан Достоевским в пространство другого, раннего произведения. Раскольников соотнесен с таким неподлинным, миражным и в то же время родственным ему пространством, которое само является плодом отрыва от «почвы», готовое «искуриться и исчезнуть». Одно и то же невское пространство в двух произведениях оказывается взаимодополненным, обретая новое смысловое качество и особую стереоскопичность.

Примечательна и упомянутая в черновиках романа в связи с этой сценой «другая планета», образ которой усугубляет пространственный разрыв с земным миром: «... и все эти прежние ощущения, интересы и люди — всё это так далеко от меня, как будто бы на другой планете»; или: «Отлетел на другую планету», «...что я на другой планете, что ли?» (7, 40). Здесь же и другой вариант удаленного пространства (уже по горизонтали): «Точно прошло тридцать пять лет, и я приехал откуда-то... с Южного полушария». Удаленное пространство у Достоевского (южное полушарие, другая планета, Луна, Марс и т. д.) становится своеобразным развитием темы двойничества. Нравственное двоение того или иного героя оформляется в его самосознании в образе пространственного инобытия. Отчасти это присуще Смешному человеку с его духовно-пространственным «двоением»; вообще всякий сон о себе есть у Достоевского редуцированная реализация темы двойничества. Раскольников также символически раздвоен в своем фантастическом полете: «...где-то (...) под ногами (...) вся эта панорама, и он с а м».

К вертикальному типу пространства²⁶ относится у Достоевского

²⁵ В числе последних работ см.: *Альми И. Л.* О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» // *Достоевский: Материалы и исследования.* Л., 1991. Т. 9. С. 66—69.

²⁶ О вертикальной и горизонтальной пространственности у Гоголя и Толстого см.: *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 7, 11.

и лестница; на структурных особенностях и особой роли этого образа следует остановиться более внимательно. Из форм «плотной» городской среды именно лестница и малое (дробное) пространство содержат ряд принципиально важных для поэтики писателя особенностей. Как и вообще у Достоевского, лестница в «Преступлении и наказании» является неким ключевым пространством — переходным, промежуточным, пространством пути, соответствующим пограничному, переходному состоянию героя. Как отмечено Т. В. Цивьян в связи с «Подростком», «...лестница — особый элемент пространства дома, принадлежащий как внешнему, так и внутреннему. Лестница всегда связана с движением (...) обычно с движением быстрым...».²⁷ Это пространство восхождения, властного стремления вверх, рокового удаления от «почвы», и одновременно — пространство выхода из «гроба», «герметичного» мира каморки и возвращения из неподлинного мира на землю, которую целует на площади Раскольников. Пространственным символом властного, «наполеоновского» восхождения героя и его мучительного восхождения к истине (Голгофа), эквивалентом переходности и разноразмерности духовного бытия становится в романе лестница, образами которой насыщен текст произведения.

Лестница Раскольникова отчетливо содержит в скрытом виде «память» об отрепьевской лестнице в пушкинском «Борисе Годунове». Мотив самозванства, развенчанного на вершине лестницы на виду у площади, разоблачение неправедно поднявшегося к вершине — через пространственный образ находит соответствие в романе. И одновременно в нравственно-психологической реальности героя лестница значимо «совпадает» с моментами наивысших страданий, потрясений Раскольникова, изживающего здесь — на лестницах Петербурга — «лестничную» философию власти; она становится «полем» кризисной концентрации, предельных страхов и прозрений героя. По замечанию М. М. Бахтина, «у Достоевского (...) порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях...».²⁸ Показательно, что в первой части романа на 66 страницах лестница упомянута более 40 раз; во второй части на 81 странице — 38 таких упоминаний. Причем обычно в контексте кризисной ситуации: при первом вызове в контору лестница упомянута 6 раз, в сцене об «убийстве» старухи (на двух страницах) 6 раз, в сцене кризиса после смерти Мармеладова 4 раза, в рассказе Разумихина о Митрии 5 раз, и так далее. Образ властной лестницы, стояние над «толпой», «муравейником» обозначает некую ложную вертикаль «горизонтального» героя, в высшей точке которой — отрепьевское развенчание самозванства, неизменные падение и крах.

²⁷ Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian literature. Amsterdam, 1979. IV=3. July. С. 238.

²⁸ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 397.

Особого внимания заслуживает пластическое содержание образа лестницы. Структура лестничного пространства наилучшим образом отвечает требованиям поэтики писателя. Это разомкнутое, открытое для всех, связующее проходное пространство, активно направленное в мир, и в то же время — «закрытая» для взгляда ломаная среда, потенциально насыщенная всевозможными «вдруг» и кризисными столкновениями. Лестница — катастрофическое пространство, богатое непредсказуемостью, где «все сейчас разрешится» (Мышкин — 8, 194). Аналогичную роль играют перекресток и пространство порога, глубоко проанализированные М. М. Бахтиным. В этом — сводящем героев — качестве лестница — авторское сюжетобразующее пространство, зона повышенной активности, чреватая любыми поворотами действия. Так, ломаная среда лестницы для Раскольникова после убийства — пространственная форма катастрофического испытания героя, такое специфическое пространство, в котором страх получает мучительную протяженность, усугублен пространственно. Такое пространство сочетает предельность ожидания («Куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться» — 6, 69), фактор «вдруг» («...между ними оставалась одна только лестница — и вдруг спасение!») и пространственно высеченное самосознание героя («...в полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет»). Лестница, упомянутая здесь на двух с половиной листах 14 раз, является промежуточным пространством вхождения и выхода из кризисного события, — средством развернуть в сложном пространстве оттенки катастрофических переживаний героя. Протяженность лестницы становится у Достоевского «полем» внимательного всматривания в героя в его кризисные моменты. Вообще лестница обычно «совпадает» с героем в его активном бытовании (ожидание, намерение, устремление) и связана с началом или концом поступка, события. Это протяженная среда авторского всматривания в героя в момент принятия им решения: «...он увидел направо лестницу {...} и {...} стал подниматься вверх наугад {...} „Войду, стану на колена и всё расскажу...“ — подумал он, входя в четвертый этаж» (6, 74—75).

Кроме того, лестница — это энергично направленное, устремленное пространство, ставящее героя в контекст переходности, энергичного движения к новому; это «эсхатологически» ориентированное пространство, провоцирующее устремленность персонажа к конечному пункту, к разрешению кризиса. Лестница организует ускоренное движение к катастрофе, является зоной предкризисного ускорения, местом вхождения в кризис. «С замиранием сердца и нервной дрожью» Раскольников входит для пробы в дом старухи: «Лестница была темная и узкая, „черная“» (6, 7), «...нащупав и оправив еще раз топор, он стал осторожно и тихо подниматься на лестницу» (6, 61), «Отыскав {...} на дворе вход на узкую и темную лестницу» (6, 241), герой поднимается к Соне для первого полупризнания; или: «...уже с половины лестницы можно было различить шум и оживленный говор большого собрания. Дверь на лестницу была открыта настежь; слышались крики и

споры» (6, 148), «...поддержи меня... сейчас ведь и лестница... — Что с тобой (...)» — спрашивал встревоженный Разумихин» перед первым свиданием героя с родными и обмороком. «Они стали взбираться на лестницу (...) Раскольников первый взялся за дверь и отворил ее настежь (...) и стал на пороге как вкопанный» (6, 150). Наконец, по «винтообразной лестнице» медленно («„покамест еще подымусь“ — подумал он») герой поднимается в контору перед роковой минутой признания. Лестница здесь непосредственно граничит с кризисным событием, предшествует ему или же сама становится пространством его развертывания «„Да так ли, так ли всё это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя еще остановиться и (...) не ходить?“» (6, 404) — решает Раскольников по пути в контору.

В снах, грезах героя лестница подчеркивает болезненную деформированность, нагроможденность пространства: «...в какой-то (...) лавочке (...) черная лестница, совсем темная, вся залитая помоями и засыпанная яичными скорлупами (...) Предметы сменялись и крутились как вихрь (...) Легкий озноб не проходил» (6, 210). В сне о хохочущей старухе лестница не случайно упомянута 6 раз — в мучительной грезе активизируется именно таинственно закрытое для взгляда пространство, чреватое «вдруг», зона рокового приближения к неведомому. Здесь пространство, предшествующее событию, более «напряженно» и катастрофично, чем пространство самого события. Это закрытое, «предварительное» пространство как бы активизировано ожиданием, содержит в себе для героя любую устрашающую возможность. Сон Раскольникова насыщен этой закрытостью: «...дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и (...) там тоже как будто засмеялись и шепчутся»; «...двумя лестницами выше слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги»; «...лестница была как будто знакомая (...) Боже, как темно! Мещанин, верно, тут где-нибудь притаился в углу»; «...двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — всё люди (...) все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» (6, 212—213).

Как промежуточное, связующее пространство, лестница — своеобразный эквивалент диалога, она становится предметным атрибутом общения героя, подчеркивая в ряде случаев переходность, незавершенность диалогического бытования. При этом лестничное пространство часто «совпадает» с внутренними изменениями, ломкой героя, с переходом его на иной духовный уровень. Так, уходя от Мармеладовых, Раскольников «пошел вниз по лестнице (...) полный (...) нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни» (6, 145—146). Лестница в этом думе становится для героя местом диалогической близости миру, минутного единения с ним: «На половине лестницы нагнал его (...) священник»; «...сходя последние ступени, он услышал вдруг (...) Кто-то догонял его. Это была Поленька», она «сбежала последнюю лестницу и остановилась вплоть перед ним, ступенькой выше его» (6, 146). Лестница здесь — не эсхатологически устремленное к кризису, а диалогически свя-

зующее пространство, оно не устремлено вверх. Кстати, движение вверх или вниз по лестнице обычно имеет особое значение — придает пространству характеристики, изменяющие его «энергетику». Катастрофичность, значение предкризисного пространства чаще связаны с устремленностью вверх; пространство при этом драматически, с усилием преодолевается, катастрофически «сгущается»: «Лестница чем дальше, тем становилась уж е, грязнее, темнее» (7, 115; разрядка моя. — А. Х.). Интересно, что слово «уже» в окончательном тексте отсутствует, видимо, как нарушающее бытовое правдоподобие; однако с художественной точки зрения понятно первоначальное стремление автора усилить «энергетику» лестничного пространства, подчеркнуть в нем мотив преодоления, усилить эсхатологическую устремленность к кризисной точке. Примечательно, что в «Подростке», как утверждает Т. В. Цивьян, «подъем связан с надеждами, началом, — спуск с катастрофой, концом».²⁹ В «Преступлении и наказании», по наблюдению В. Н. Топорова, ситуация обратная: «моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома».³⁰ Действительно, «совершенно уже ободрившийся» Раскольников сходит с лестницы, разговаривая с Порфирием после признания Николая (6, 272), испытывает ощущение «прихлынувшей жизни» после разговора с Полей и т. д. Затрудненность же движения вверх предшествует, например, первому свиданию с матерью: «...я очень слаб, поддержи меня... сейчас ведь и лестница» (6, 150), и, конечно же, перед признанием в конторе. Затрудненное восхождение по «винтообразной лестнице», происходящее в финале дважды, является своеобразным перифразом пути на Голгофу, мучительного восхождения героя на казнь: «Соня идет за ним на Голгофу, в 40 шагах», — помечено в черновике; или: «Взбирается на лестницу доносить Пороху (...) (Голгофа)» (7, 198). Не случаен возникающий в связи с лестницей-Голгофой неразвернутый параллелизм мотивов: «Пить, так пить все разом», «Если уж надо выпить эту чашу, то не все ли уж равно?» (6, 406) — (моление о чаше); «Ноги его немели и подгибались, но шли. Он остановился на мгновение, чтобы перевести дух (...) чтобы войти человеком» (курсив Достоевского) — («И сказал им Пилат: се, Человек!» — Иоан., гл. 19, ст. 5); «...оборотась (...) он увидел Соню. Она пряталась от него за одним из (...) барачков (...) стало быть она сопровождала все его скорбное шествие» (6, 406) — («И шло за ним (...) множество женщин, которые плакали и рыдали о нем» — Лука, гл. 23, ст. 27; «Были тут и женщины, которые смотрели издали; между ними была и Мария Магдалина» — Марк, гл. 15, ст. 40). В черновых записях Достоевского: «Дуня зашла к Соне. Обе за ним идут» (7, 198). «Выпейте воды. Раскольников отвел рукой

²⁹ Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 238.

³⁰ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 98.

воду и тихо (...) но внятно проговорил (...)» (6, 410) — («И давали ему пить (...) но Он не принял» — Марк, гл. 15, ст. 23).³¹

Вместе с тем лестница у Достоевского часто — пространственная «заминка», перебив действия, знак его перевода на иной качественный уровень. Это своего рода пространственные «кавычки» важного эпизода, акцентировка сцены автором. Так, в «Бесах» лестницей «закавычена» принципиальная встреча Ставрогина с Шатовым. («Ставрогин очутился в совершенном мраке и стал искать рукой лестницу в мезонин...» — 10, 190—203). В «Идиоте» — разговор Мышкина и Рогожина (8, 170—182); «каменная, темная, узкая» и выходящая «около толстого каменного столба» лестница — место катастрофического столкновения Рогожина с князем (8, 194—195), и т. д. В ранний период творчества особую роль мотив лестницы играет в «Двойнике». Прежде всего, это образ того иерархического пространства, которое тщетно пытается преодолеть герой, сфера драматического столкновения амбиции Голядкина-старшего и иерархически-устоявшегося мира. Лестница отражает устремленность героя вверх, и в то же время — это место его изгнания, падения, конфуза. Особое значение приобретают здесь верх и низ лестницы.

Так, Голядкин-младший «по свойственной ему подлости, глядел с высоты лестницы...» (1, 218). Как иерархическая раздавившая героя пирамида, лестница явлена в финале повести: «...вся лестница была унижена народом... сам Олсуфий Иванович председал на самой верхней площадке лестницы, в своих покойных креслах». Фiasco героя пластически выражено в катастрофичности лестничного падения («...ему казалось, что он падает в бездну». — 1, 137). «Черная», загроможденная лестница, на которой три часа прячется Голядкин перед появлением на балу, — дана как своеобразное «подполье» героя, это то предкатастрофическое пространство, в котором развертывается сущностный двоящийся смысл его личности. Обособленность борется здесь с амбицией, претензией на особое место в иерархии. «На черной лестнице (...) в уголку, забившись в местечко (...) потемнее (...) между всяким дрызгом, хламом и рухлядью» — герой комментирующе помещен на границе двух смысловых пространств: собственного «подполья» и замкнуто-иерархического мира.

Вместе с тем лестница — это и психологически насыщенное пространство героя, образ его нестабильного, «пограничного» состояния, пространственный эквивалент двойничества с противоположной устремленностью как вверх (Голядкин-младший), так и вниз (терпящий поражение герой). Лестница — пространство, разводящее героев, сфера их двоения. Так, первое проясняющее столкновение с двойником («Все, чего опасался (...) и что предугадывал» Голядкин) происходит на лестнице: «...спутник господина Голядкина

³¹ В числе библейских реминисценций и реалии притчи о Лазаре: «Сестра умершего Марфа» (Иоан, гл. 11, ст. 39) соотнесена с двумя героинями: сестрой «умершего» Дуней и с Марфой Петровной — женой другого «умершего» — Свидригайлова.

взбегал легко (...) и с совершенным знанием местности» (1, 143). Двойко устремленное пространство лестницы становится принципиальным пластическим образом, средством активного развёртывания Достоевским основного замысла повести.

3

До сих пор речь шла о близком герою пространстве; однако соотношение близкой и удаленной среды у Достоевского представляет особый интерес. Писатель часто бывает безразличен к горизонту, панорамному³² пространству; его среда обычно громоздится, «оплотняется» вблизи, а не вдали от героя, концентрически³³ организована вокруг персонажа. Это «концентрическая структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру» (В. Н. Топоров). Следует отметить, что панорамное пространство (горизонт, ландшафт, пейзаж) по самой своей природе структурно не обращено к герою, развёртывается вширь как «безразличное» к нему; оно включает в себя героя как частность, как «одного из...». Панорама принципиально не способна акцентировать персонаж, она строится не «вокруг», а «помимо» героя, как бы параллельно к нему, — и поэтому мало интересует Достоевского. Кроме того, панорама — это преимущественно пространство авторского взгляда, стремящегося эпически охватить среду из спокойной, статической точки вне напряженного действия, вне героя. Это пространство, отражающее структуру спокойного взгляда, несовместимо с «разорванностью» динамичного видения героя изнутри события. Этот тип пространства не соответствует дискретной структуре взгляда диалогизирующего героя, в «рамках» зрения которого и строится писателем пространственность. Авторское панорамное видение присуще скорее монологически ориентированным мирам, но в сфере Достоевского, где взгляд героя (хроникера) развёртывается и з н у т р и события, панорамное пространство представлено минимально.

В редких случаях, когда оно все же дано, широкое пространство деформируется, дробится в соответствии с ритмом и структурой субъективного взгляда. Так, намеченная в черновике «Преступления и наказания» «панорама» бытует лишь в интерпретации героя и в связи с его состоянием: «У моста обморок: стал на мосту. Голова его начала кружиться; огненные колеса, закат, панорама» (7, 205). В тексте романа так: «Раскольников (...) стал на середине, у перил (...) и принялся глядеть вдоль (...) смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках (...) Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — все это завертелось и заплясало кругом» (6, 131). Традиционное («горизонталь-

³² О тяготении к «плотному» пространству в «Преступлении и наказании» см., в частности: *Гачев Г. Д. Космос Достоевского*. С. 111—112.

³³ О смысловой роли концентрической структуры см.: *Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления*. С. 98.

ное») пространство оказывается динамически организованным «в о к р у г» точки героя («завертелось кругом»). То же самое происходит с «великолепной панорамой» Невы: «...в какой-то глубине (...) под ногами (!) вся эта панорама...» (6, 90). Широкое пространство деформировано здесь из точки героя, структурно соотносено с ней, как с пространственным центром. Вместе с тем в «Преступлении и наказании» широкое пространство имеет и особое комментирующее значение. Панорама Иртыша (единственная в романе близкая к традиционной форме) нарочито развернута «п о м и м о» героя, игнорирует его «центральность». Она читается как метафора того открытого мира, который уже не переживается героем индивидуально, с гипертрофированным «я» в его центре. Панорамное пространство здесь как бы противится индивидуалистическому мироощущению героя, «вытесняя» его «я» из концентрического пространства в широкие пределы открытого бытия.

Панорамное видение появляется в романе и там, где необходимо извне «подтвердить» внутреннюю «разрядку» героя; разомкнутая среда комментирует изменение состояния персонажа. Так, в черновых записях внутренняя «разрядка» Раскольниковова после эпизода у камня не случайно соотносена с открытым пространством площади: «...я вышел из ворот и направился по Марьинской площади (...) Глубокая радость овладела мною. — Довольно! Все концы схоронены (...) Право, мне помнится, что я как будто и засмеялся. Да, я помню, что я смеялся, проходя по площади. Всею грудью дохнул я свежего воздуха» (7, 33—34).

Открытой панорамной среде, как бы «растворяющей» в себе героя, функционально противоположно малое (дробное) пространство, столь значимое в поэтике писателя. Это пространство акцентировано персонажем, герой не затерян в нем, а выделен, «обрамлен» пространственными пределами. Такая сжатая среда энергетически насыщена и активно обращена к герою своей энергетикой. Малое пространство вступает с героем в особые активные отношения, невозможные с удаленной средой. Именно малое пространство находится в зоне раздражающего контакта с героем, становится важным фактором влияния на его самосознание. («Квартира много способствовала...»). В этом случае мы имеем дело с провоцирующей, сюжетообразующей ипостасью пространства. Вместе с тем малое пространство, обращенное к герою, — есть пространственный контекст его самосознания: оно начинает вне героя то концентрирующее движение «внутри», которое логически завершается самоконцентрацией и актом самосознания. Акцентированным малым пространством герой логически обращен к самосознанию. Такое пространство — есть авторская среда, извне организующая, стимулирующая самосознание личности.

Каморка Раскольниковова — двойное пространство провоцирования и комментария героя. Это и сильный раздражитель: «...с ненавистью посмотрел на свою каморку» (6, 25); «...душно и тесно в каморке, похожей на шкаф или сундук» (6, 35). Но она же и прибежище в конфликтном мире, отвечающее потребности в одиночестве: «0

как ненавидел эту конуру, но выходить не хотел» (6, 320); «...лицо служанки (заглянувшей в комнату. — А. Х.) возбуждало желчь и конвульсии» (6, 26). Каморка здесь — авторский комментарий личности («...ушел как черепаха в свою скорлупу» — 6, 25); это пространство неполноценно, соответствует ущербному в герое. В тексте она наполняется то авторским комментирующим смыслом («гроб», «сундук»), то ущербным смыслом героя (убежище); это поле борьбы двух тенденций — устремленности в мир и болезненной отъединенности. По отношению к хозяйке, к враждебному миру, каморка — убежище, но по отношению к миру людей, матери (после прочтения ее письма) — «гроб» («...стало душно и тесно»).

Малое пространство, таким образом, обособляет человека в мире, но оно же провоцирует его устремленность вовне. Граница человека и мира подлежит здесь болезненному пересмотру и выяснению. Иначе говоря, малое пространство — это неустойчивая, «пограничная» сфера, отталкиваясь от которой, напряженно устанавливаются в сознании подлинные (или чаемые) границы личности в мире. (Каморка Раскольникова и его теория). Драматические отношения с малым пространством — это почти всегда прояснение героем границ своей значимости в бытии: «Тварь я дрожащая» («я» в границах коморки) — «или право имею» («я» в границах наполеоновской экспансии в мир). Ту же провоцирующе-проясняющую роль малого пространства видим в момент «воззвания к властителю» Смешного человека из гроба, в ряде других эпизодов.

Однако интереснее все же взглянуть на такое пространство не со стороны активного автора, а с точки зрения «развернутого» в мир героя, его «внутреннего» видения среды. Малое пространство — как давящее «оплотнение» мира вокруг безбожного героя — становится необходимым продолжением его мировосприятия, структурно соответствует ущербной ипостаси его личности. Иначе говоря, «диктат» малого пространства в романе вытекает из специфики самого главного героя, «запершего» себя в эмпирической пространственности и неспособности увидеть сквозь бытовые границы широкие пределы мира. Такое «оплотнение» до драматически малого пространства наиболее активно в сфере Раскольникова и Свидригайлова. Особенно это показательно для последнего; почти во всех ключевых эпизодах герой дан в контексте уродливо «оплотненного» мира: «Он нашел его в очень маленькой задней комнате, в одно окно...» (6, 354). Интересно, что нарастающее к финалу «оплотнение» сферы героя, достигающее своего предела в образе своеобразного «подполья» — «клетушки» под лестницей, — по-своему, как и у Раскольникова, разомкнуто, временно распахануто в широкий мир, в некое нравственное инобытие. В сне-раскалании о девочке-самоубийце неожиданно возникает широкое умиротворяющее пространство: «Ему вообразился прелестный пейзаж {...} он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу {...} окна были отворены...» (6, 391). Разомнутость сна значимо повторяется и в реальности: «Ветер хлынул неистово в его тесную каморку {...} с деревьев и кустов летели в окно

брызги, было темно, как в погребѣ» (6, 392). Разомкнутость в мир, однако, оказывается иллюзорной: распахнутое окно «замыкающе» соотносено с погребом, а покаянное видение девочки в гробу перебивается ужасом бреда о пятилетней «камелии» и возвращением к болезненной замкнутости: «Он долго ходил по (...) коридору (...) вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел (...) что-то будто бы живое» (6, 392).

Особый смысл у Достоевского имеет «аршин пространства», не раз упомянутый в «Преступлении и наказании»: «...если бы пришлось ему жить (...) на такой узенькой площадке (...) а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства (...) вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать!» (6, 123). Малое пространство здесь катастрофично, это жизненное пространство человека, вмещающее все его бытие, оно становится «точечным» средоточием жизни. В этом случае «аршин пространства» в романе — символ жизни как таковой, взятой как бы в ее отдельности от мира. Лишенная широкого бытования, жизнь все равно «внутри себя» представляет огромную ценность. Утверждая идею божественной сущности всякой жизни, Достоевский строит такое экспериментально малое пространство, в котором жизнь — как на конце иглы — предстает в ее «чистом» виде. Вместе с тем «аршин пространства» многозначно имеет для Раскольникова и Свидригайлова и эсхатологическое значение, связанное с «исходом», концом: банька-вечность (Свидригайлов), «аршин пространства будет-хе! Неужели конец?» (Раскольников). Образ читается здесь как предел «о плотнения» «дурной» среды в сфере безбожных героев (как библейский гроб, лазарева «пещера»). Малое пространство парадоксально становится или «точечным» воплощением небытия (Свидригайлов), или же — средоточием всей полноты жизни героя (Раскольников). При том, что смысловое наполнение может быть весьма различным, важно отметить роль концентрированной среды у Достоевского, указать на тяготение писателя к предельным значениям художественного пространства.

Одной из производных «плотной» среды можно считать качественное увеличение ее кризисного потенциала. Ограничение угла зрения героя в «плотном» пространстве, закрытость для взгляда большого массива пространства неизбежно активизирует ситуацию непредсказуемости и «вдруг». Традиционно «вдруг» анализируется как чисто временной феномен, как «характеристика времени», «момент авантюрного времени» (М. М. Бахтин)³⁴, способ создания «особого темпа (...) романа» (В. Я. Кирпотин)³⁵, результат «эмансипации времени», когда «автор не успевает за ним угнаться»

³⁴ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 242—245.

³⁵ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1986. С. 338.

(Д. С. Лихачев),³⁶ как «вторжение неконтролируемых сил в ритм времени, толчок (...) времени» (Н. К. Гей)³⁷ и т. д. Однако наряду с этим важно оценить «вдруг» и как специфический результат бытования героя в дробном пространстве. В сцене убийства и последующего бегства Раскольникова «вдруг» упомянуто более двадцати раз (б, 63—69). В одиннадцати случаях это «вдруг» обусловлено тем, что герой не видит происходящего, а лишь слышит его. Событие скрыто от глаз и потому свершается для героя внезапно: «...вдруг этажом ниже с шумом растворилась дверь» (б, 66) и т. д. В дробном пространстве Достоевского слышимое часто опережает видимое, что резко усугубляет ситуацию внезапности, гадательности, испуга. Напряженное «поле» разрыва между опережающе слышимым и видимым — одна из устойчивых черт многих кризисных событий в дробной среде. «Плотное» пространство образует при этом зону сильного напряжения между догадкой (слышимым) и реальностью, создает мучительную для героя протяженность развертывания события между «полюсами» слышимого и зримого: «Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих как мертвый. Но все было тихо (...) Вдруг явственно послышался легкий крик (...) Он сидел (...) и ждал, едва переводя дух, но вдруг вскочил, схватил топор и выбежал из спальни» (б, 64—65). «Разрыв» между слышимым и зримым позволяет автору напряженнее развернуть внутренний процесс героя и в то же время — увеличить силу «вдруг»: «В это время у самых дверей (...) послышался как бы шум. — А, идут! — вскричал Раскольников, — ты за ними послал! (...) Ну, подавай сюда всех (...) Послышавшийся за дверью шум вдруг быстро увеличился» (б, 270).

В данном случае «вдруг» организовано пространственно, «развивается» из дробной среды как следствие ограниченного ракурса зрения персонажа. Вместе с тем в «закрытой» среде бытует и частое у Достоевского подслушивание, которое становится пространственной формой регулирования отношений героев, а также — средством организации кризиса.³⁸ Подслушивание — есть пространственный способ «искусственного» сближения таких персонажей, естественный диалог и открытость между которыми невозможны. Эта форма «принудительного» включения «закрытого» героя в диалог. Так, глубинный диалог Раскольникова и Свидригайлова был бы сюжетно немыслим без косвенного раскрытия одного героя другому в подслушивании. Последнее становится «организатором» диалога: тайна

³⁶ Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского // Литература — реальность — литература. С. 83.

³⁷ Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-74. М., 1975. С. 216.

³⁸ О преобладании в «Преступлении и наказании» подслушивания над подсматриванием см.: Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 102.

одного входит в самосознание другого, что отражает авторскую потребность свести в целое одного самосознания глубинные смыслы большинства (в том числе и «закрытых») героев.

4

Формами «оплотнения» среды — наряду с дробным пространством — являются также контрастное освещение и туман. Остановимся сначала на последнем, отметив его двоякую роль. Устраняя или притушевывая приметы времени и места, туман выносит событие в особый пространственный контекст, создает условный, вневременной фон, отсылая к надбытовому сущностному аспекту данного события. Это своего рода опущенные кулисы, обособляющие событие или героя в общем событийном потоке. Как концентрирующее пространство, помещающее героя в центр, «оплотненное» вокруг него, туман — своеобразный аналог малого пространства, «отсекающего» от героя большой мир во всем его объеме: «Для Раскольникова наступило странное время: точно туман упал перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение» (6, 335). Вместе с тем это и неопределенно распахнутое в мир пространство, аналог вселенной с ее размытыми границами. (Герой здесь как бы «вне пространства и времени», говоря словами Ставрогина). Таким образом, туман — одновременно обладает признаками как закрытого пространства, ставящего преграду между героем и миром, чреватого — как и всякая закрытая среда — ситуацией «вдруг»; так и открытого пространства, выносящего героя в контекст вселенной (туман как метафора беспредельности).

Говоря о хронотопе дороги, М. М. Бахтин отмечает, что «встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет „Капитанской дочки“»; дорога «особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью». ³⁹ Можно прибавить, что именно метель — как «закрытая», «оплотненная» среда — усиливает момент непредсказуемости «вдруг». Метель ставит событие встречи в надбытовой контекст, обеспечивает его «курсивное» прочтение. Ту же роль играет туман при первой встрече князя с Рогожиным в поезде: «Было так сыро и туманно, что насилиу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона (...) В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира» (8, 5). К этой встрече вполне относимы слова одного из героев писателя: «Мы два существа и сошлись в беспредельности (...) в последний раз в мире» (10, 195). Туман, как бы помещающий вагон в минус-пространство, ⁴⁰ и является земным аналогом беспредельности, в которой событие встречи обретает особое философское звучание. В «Бесах» туман сопутствует обнаружению самоубийства Кириллова:

³⁹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа* в романе. С. 392—393.

⁴⁰ О роли минус-приема у Пушкина см.: Гей Н. К. *Проза Пушкина. Поэтика повествования*. М., 1989. С. 90.

«Утро было сырое, стоял туман» (10, 508). В «Преступлении и наказании» туман значимо «обрамляет» самоубийство Свидригайлова: «На дворе совершенно густой туман и ничего разглядеть нельзя (...) Молочный, густой туман лежал над городом» (6, 393—394). «Подполье» героя, его уродливо «оплотненная» среда через ряд пространственных акцентов разомкнута в самый канун смерти в широкий мир. «Чужие края», «Америка», вертикальный акцент «высокой каланчи» («У (...) больших ворот дома стоял большой дом с каланчой»), распаханное пространство дома в покаянном сне о девочке-самоубийце, наконец, густой туман как аналог беспредельности, — все это подчеркивает в смысловой сфере героя моменты широкой пространственности, ставит Свидригайлова в контекст новой — непривычной для него — картины мира, косвенно свидетельствует о важном внутреннем переломе. Во всех этих случаях туман выносит героев во вселенский контекст, ставя бытование личности в принципиально иную, предельную, систему координат. Туман здесь — одно из средств «художественной изоляции»⁴¹ героя в обыденном мире, перенесения его в координаты подлинного существования, наконец, — способ пространственно «замкнуть» героя на самом себе.

В ряде других случаев туман легко становится «полем» пространственных фантазий героя, зоной субъективно-фамильярного контакта со средой. Размытая туманом среда — предмет произвольных трансформаций в воображении героя. Так, в «Подростке» петербургское утро предстает «чуть ли не самым фантастическим в мире»; туман здесь мистифицирует реальное пространство («...может быть, все это чей-нибудь сон» — 13, 113); оно как бы «фамильярно» приближено к герою, переживается им как «солипсическое» пространство, истекающее из его собственного или чужого сознания. «Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет» (13, 113).

Попутно отметим, что довольно частое у Достоевского «солипсическое» видение пространства (панорама Невы в «Слабом сердце», «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», картина мира в «Сне смешного человека») является лишь крайним выражением принципа «увиденности» среды героем. Воспринимаемая персонажем и не дублируемая авторским взглядом пространственность всегда в той или иной мере несет в себе «градус» субъективности, насыщена элементами деформированного восприятия (кажимость, странность, фантастичность, болезненные деформации: «...все (...) завертелось и заплясало кругом» — 6, 131; сумеречное, «разорванное» видение: «...порой, вдруг находя себя где-нибудь в (...) уединенной части города (...) и едва помня, как он попал сюда» — 6, 336; и как крайняя форма субъективного «диктата» —

⁴¹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 60.

мир как греза). Кажимость мира — как крайнее проявление индивидуалистического мировосприятия — может предельно обостриться мыслью о самоубийстве, когда мир атеистически соотнесен не с божественным (вне человека) центром, а исключительно с «я» как средоточием видимого мира. В «Сне смешного человека» герой полагает, что «жизнь и мир теперь как бы от меня зависят (...) я-то сам один и есть» (25, 108). Очевидно, что ни у кого из современных Достоевскому писателей пространственность так не субъективирована, не осложнена «перцептивным зрением»⁴² героя, как у Достоевского. В мире писателя увеличена соотнесенность героя с пространством, которое строится в ракурсе преломления в сознании персонажа.

Другой, уже упомянутой формой кризисного «оплотнения» среды становится у Достоевского контрастное освещение. Для прояснения его специфики уместно вспомнить наблюдение М. М. Бахтина о преимущественном сосредоточении действия «только на двух „точках“: на пороге (...) где совершается кризис и перелом, или на площади (...) где происходит катастрофа и скандал (...) Такова (...) художественная концепция (...) пространства».⁴³ Увеличивая дробность среды, осложняя ее новыми границами светотени, контрастное освещение как бы «извне» создает в аморфном пространстве кризисную ситуацию «у порога». Если трудно привести героя на реальный порог, ситуация «порога» может «оперативно» возникнуть в любой среде, где герою сопутствует светотень. Так, в «Братьях Карамазовых» линейное пространство улицы концентрически организовано, акцентировано светом фонаря, становится «пороговым» пространством рокового объяснения Алеши с Иваном («Не ты убил отца, не ты!»); «Они как раз подошли к фонарю» (15, 38); Иван «как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря» (15, 40); «Алеша стоял на перекрестке у фонаря, пока Иван не скрылся совсем во мраке» (15, 41). Световое пространство концентрически организовано «вокруг» катастрофического события, помещает его в смысловой центр. «Точечное» освещение у Достоевского — есть способ структуры и роvania аморфного пространства или же средство усилить концентрическую организацию сцены. В этом заключено принципиальное сходство контрастно освещенной среды с малым пространством. Фонарь, свеча, лампа — важное средство «художественной изоляции» происходящего; локализованное светом пространство активно обращено к «точке» события. Сцены «у фонаря» встречаются во многих романах писателя. В «Преступлении и наказании» фонарь не раз упомянут даже в конспективных набросках, что говорит о важности для автора этой структурирующей детали: «Вечер у Разумихина. Разговор у фонаря» (7, 80); «Разговор ночью у столба» (7, 82); «После (...) загадочных слов у фонаря

⁴² О природе перцептивного (субъективного) зрения в искусстве см., в частности: Раушенбах Б. В. Восприятие и перспективные изображения пространства // Искусство и точные науки. М., 1979. С. 142—184.

⁴³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 174.

встреча матери в квартире» (7, 94); «*Окончательная тема разговора у фонаря*» (выделено авторским курсивом. — А. Х.); «Оставь меня...» (7, 89) и т. д. В окончательном тексте фонарь заменен лампой: «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча (...) Разумихин всю жизнь помнил эту минуту» (6, 240). Как и многие ключевые события романа, сцена полупризнания Разумихину, следующий за ней разговор с Соней и чтение Евангелия «сфокусированы» освещенной пространственностью: «...вошла со свечой (...) Соня, поставила свечку и стала сама перед ним» (6, 241); «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6, 251—252).

Как уже не раз отмечалось, «рембрандтовское» освещение у Достоевского предельно драматизирует происходящее, обнажает его глубинную суть. «Яркая и мгновенная вспышка, — замечает, в частности, А. П. Чудаков, — выхватив предмет и сделав резкими грани и тени, не покажет его полный облик. Однако она может враз обнаружить нечто, до того в предмете скрытое». ⁴⁴ «Рембрандтовское» освещение, подчеркивает Г. М. Фридлендер, акцентирует предметы, «резко выделяя одни из них и заставляя другие отступать во тьму, где они расплываются, приобретает (...) загадочные очертания». ⁴⁵ Важно отметить, что структура «фокусного» освещения позволяет автору не только акцентировать пространство в «точке» драматического события, но и разомкнуть периферийное пространство, дематериализовать его бытовые границы; иначе говоря, вынести акцентированное светом событие в разомкнутый мировой контекст, помыслить его во вселенских координатах. Затемнение периферийного пространства означает катастрофическое расширение пространственного контекста. В затемнении — космос сквозит в бытовых пределах. И, видимо, не случайно слабое освещение (свеча горит тускло, на исходе) часто сопутствует таким «последним» решениям, которые ставят героев перед лицом небытия. Так, перед самоубийством Свидригайлова (на трех листах) свеча упомянута 12 раз («...свеча горела тускло», «...зачем я свечу не затушу», «...вышел со свечой в коридор» — 6, 388—390). В эпизоде самоубийства Кириллова (на полутора листах) свеча упоминается 10 раз («...вот и свечка на исходе», «...он вдруг отпер дверь и приподнял свечу», «...подсвечник полетел (...) на пол, и свеча потухла» — 10, 474—476). В «Сне смешного человека» попытка самоубийства героя предпринимается при свече. В «Бесах» сцену убийства Шатова освещают фонари: «Три фонаря освещали сцену», «...поставили фонарь, раскочали труп и бросили в воду» (10, 462). Смерть Мармеладова в «маленькой комнате» также происходит при свече: «Один только огарок освещал всю сцену» (6, 143). В каждом из

⁴⁴ Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского. С. 98.

⁴⁵ Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. С. 200.

этих случаев периферийная — тонущая во тьме — среда разомкнута для героя в инобытие. Событие смерти как бы требует здесь особой, предельно разомкнутой пространственности. Необходимую дематериализацию бытовых границ и фокусирование взгляда на «точке» последнего бытования жизни — и дает горящая свеча. Точечное освещение — через затемнение — максимально устраняет, скрадывает для героя весь «средний» между ним и космосом мир, вплотную «сталкивая» его с пространством вселенной. (Аналогичную роль играет в ряде случаев и туман). Контрастное освещение означает обращение художника к предельным значениям пространства, к «полюсам» героя и беспредельности. При этом интересно, что герой чаще всего парадоксально развернут в беспредельность именно из малого пространства. (Комната Смешного человека: «Комната у меня бедная и маленькая (...) окно чердачное» (25, 106); каморка умирающего Мармеладова: «Огарок освещал крошечную беднейшую комнату» (7, 115); в углу, «образованном стеною и шкафом», (10, 475) стоит перед смертью Кириллов, и т. д.). Опозиции света и темноты, малого и бесконечного пространства часто совпадают в мире писателя, накладываясь и осложняя друг друга. Темнота — освещенность имеет при этом выраженное пространственное значение, дематериализуя среду, распахивая ее «вовне», или же пространственно «оплотняя» высвеченную сферу героя. Горящая свеча у Достоевского — это и метафора хрупкой жизни, ее непрочного бытования в мире. «С выстрелом (...) все вокруг потухло, и стало кругом меня ужасно черно» (25, 109) — таков воплощенный образ жизни-свечи в «Сне смешного человека».

5

Названный «фантастический рассказ» позволяет подробно рассмотреть «анатомию» бесконечного пространства в прозе Достоевского. Бесконечность в координатах позитивистского сознания «русского прогрессиста» представляется катастрофичным, разрушающим личность понятием: вне божественной картины мира беспредельное пространство как бы уничтожает, сводит к нулю реальное значение человека. Вне божественной иерархии природы личность оказывается трагически «заброшенной» в беспредельность, затерянной в ней. Именно таким — мертвым — предстает сначала космос Смешного человека; для героя «понятие о сущности космоса и природы в конечном счете сводится к колоссальному механизму смерти»: ⁴⁶ «Я (...) взглянул на небо. Небо было ужасно темное (...) можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна» (25, 105); «какое мне тогда дело до стыда, и до всего на свете. Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный» (25, 108). «С о л п с и ч ё с к о е» видение мира в критический момент решения героя о самоубийстве («...жизнь и мир теперь как бы от меня зависят») — становится попыткой своеобразного бунта личности

⁴⁶ Накамура К. Две концепции жизни в романе «Преступление и наказание» // *Acta Slavica Japonica*. 1985. Т. 3. С. 57.

против довлеющей, сводящей к нулю мертвой беспредельности. «Солипсически» помещая «я» в центр мира («...застрелюсь я, и мира не будет»), герой подсознательно пытается отстоять ценность собственной личности, полемически утвердить значимость своего «я» в «дурной» беспредельности мира. «Солипсическое» видение пространства — есть парадоксальная форма «обживания» героем «дурной» беспредельности, единственный способ ее соотнесения с ценностью собственной личности. В безбожном мире «современного русского прогрессиста и гнусного петербуржца» центр вселенной не «размывается», не утрачивается вместе с богом, но вновь организуется в «точке» амбициозного «я» героя. Бесконечное пространство рассказа постоянно подразумевает и несет в себе идею некоего центра, точнее — одного из двух центров — божественного или же «солипсического», своевольного, между которыми «дрейфует» мировосприятие героя. Скрытым вопрошанием персонажа о таком центре создается постоянное внутреннее напряжение беспредельного пространства у Достоевского. При этом весь сюжет «Сна смешного человека» развивается как глубокое движение от одного центра к другому — от «солипсической» пространственности к божественной, от «я» в центре мертвой вселенной — к «я», включенному в этическую иерархию мира.

Пиком «мертвой» пространственности в рассказе становится могила, откуда герой отчаянно обращен к мирозданию из точки максимальной замкнутости, «совершенного небытия». Однако смерть героя оказывается распахнутой не в «небытие» («Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил»), а в бытие иного порядка, в «звездные миры». Это совершенно другая — не мертвая — беспредельность, пронизанная мощным этическим волеием. Бесконечность, разделяющая две планеты, парадоксально подчеркивает «этическое единство Вселенной»,⁴⁷ обозначает масштаб диалогического отклика на воззвание героя, указывает на тотальную протяженность этического «поля» не только в пространстве, но и в посмертном бытии человека. Отсюда — абсолютизация в рассказе нравственного значения поступка в любой точке пространства — на Марсе, луне, на далекой планете Смешного человека или даже в посмертном бытии. Этическая сфера «прогрессиста» сначала малая настолько, что ее «поля» легко избегали луна и Марс (бесчестный поступок на «другой планете»), — катастрофически расширяется до пределов «окраины бытия»; происходит «взрывное» расширение нравственной сферы героя, составляющее суть пространственной коллизии рассказа.

Единое нравственное бытие по своей природе оказывается абсолютно безразличным к какой бы то ни было протяженности, к бесконечному пространству; оно одинаково активно в любой точке мира. Пространственная бесконечность в итоге как бы постепенно устраняется, «развенчивается», теряет какое-либо довлеющее и

⁴⁷ Поддубная Р. Н. «Космическое чувство» в художественной прозе «Дневника писателя». С. 87.

принципиальное значение в свете тотальности этической сферы. Происходит своеобразное преодоление пространственности героем, обретающим высшее единство с миром. Такое преодоление реализуется не только как восстание героя из гроба («...разверзлась могила моя»), как его полет «в темных и неведомых пространствах», минуя «знакомые глазу созвездия» к «окраине бытия» (25, 234), но и более глубоким образом — как «живое (...) единение с Целым вселенной» (25, 114).

«Сюжет» пространства в «Сне смешного человека» значимо повторяет развитие пространственности в «Преступлении и наказании»: в обоих случаях предельно «оплотненная», довлеющая герою среда, символически соотнесенная с гробом Лазаря (а в «Сне смешного человека» это уже не метафора — комната/гроб, — но гроб реальный), — распахнута в итоге в широкие пределы христианского мира. («Лазарь, гряди вон! И вышел умерший». — Иоан., гл. 11, ст. 43. Ср.: «И вот вдруг разверзлась могила моя»). Смешной человек и Раскольников как бы сбрасывают бремя замкнутой, индивидуалистически ощущаемой пространственности, чувствуя «соприкосновение с Целым вселенной», попадая в пределы этического «поля» этого Целого. И там и здесь происходит преодоление «дурной» пространственности героем. Можно даже сказать, что этический космос как бы «отменяет» пространство, игнорирует его, делает непринципиальным. Это характерно для многих героев писателя: «И как бы вся вселенная сказала в сердце Алеши» (15, 258), — говорится о младшем Карамазове. — «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным» (14, 328). Не случайно моменту внутреннего единения Алеши с «Целым вселенной» сопутствует в романе предельно разомкнутое пространство: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд» (14, 328). Люди планеты в «Сне смешного человека» «как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мысляю только, а каким-то живым путем» (25, 113). Во всех этих случаях беспредельное физическое пространство дано Достоевским для того, чтобы в итоге быть «отмененным», преодоленным духовной реальностью.

Вообще в сфере христианского сознания категория пространства никогда не является самодовлеющей и авторитетно-достаточной. Пространственность в нем идеально преодолевается; истинное бытие при этом мыслится «вне пространства и времени». Для поэтики Достоевского также характерна тенденция к идеальному преодолению пространства, когда сознание активно размывает любые пространственные границы. Практически же, на уровне «обыденного» действия это происходит на каждом шагу в акте преломления среды в самосознании героя. Пространственность дана у Достоевского в зыбких границах идеального отражения, становится фактором самосознания и часто развертывается по законам этого самосознания — как пространство сна, когда, по словам героя, «перескакиваешь, как бы не замечая вовсе (...) через пространство и время».

Такая пространственность не исчерпана видимой физической средой, предполагая активные «выходы» в некое идеальное инобытие — сферу снов, воображения, грез, в этический космос человека и т. д.

В этой связи отметим, что в мире Достоевского пространственность строится двояко: физическое бытовое пространство обычно тяготеет к замкнутому, «свернутому» бытованию; но в «точках» его соприкосновения с духовной реальностью «невещественного мира» «плотное» бытовое пространство чаще всего катастрофически распахнуто в бесконечность, имеет тенденцию к предельному развертыванию. «Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен», — отмечает Достоевский в одной из тетрадей 1880 г. (27, 43). Идея бога связана с бесконечным, распахнутым пространством и «пластически» входит в мир произведения через такую среду: «А если есть бесконечность, — читаем здесь же, — то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир». Бесконечность для писателя — божественный атрибут; и «освоение», идеальное преодоление героем такого пространства возможно лишь из глубины подлинно христианского сознания. Атеистический же герой, как правило, «заперт» в физической, обыденной пространственности. Следует, правда, уточнить, что, скажем, космос чёрта и Ивана Карамазова — есть в действительности ложно-беспредельная, замкнутая среда. Это плотная материальная сфера с подчеркнутыми физическими характеристиками (не случайно упоминание чертом химической молекулы и протоплазмы): «...в пространствах-то этих, в эфире-то, в воде-то этой, я же бе над твердью, — ведь это такой мороз (...) сто пятьдесят градусов ниже нуля!» (15, 75). Полет черта («...предстояло (...) перелететь пространство») — это физическое перемещение в плотной среде, сопоставленное с физикой света: «...но ведь и луч света от солнца идет целых восемь минут». «Земля, может, сама-то миллиард раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, (...) разлагалась на составные начала (...) ведь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки» (15, 79). Космос Ивана «заперт» в бесконечной повторяемости «в одном и том же виде», это не развернутое в беспредельность, а беспредельно «буксующее» в самом себе пространство. «Оплотненный» космос Ивана дан в границах материальной реальности, и этот «реальный мир — по Достоевскому — конечен».

В итоге можно сказать, что характерное тяготение писателя к предельным значениям пространства, в частности, к бесконечной среде — двояко обусловлено как необходимостью поставить «конечный» мир героя в глубокий контекст «невещественного» (божественного) бытия, так и второй причиной — особой активностью самосознания, в сфере которого пространственность в принципе может развертываться и преодолеваться неограниченно, как пространство сна. Однако примечательно, что даже и в воображаемой или сновидческой пространственности подлинное, нравственное сознание обычно тяготеет к распахнутой, бесконечной среде (космос обновленного Смешного человека, звездное небо Алеши Карамазова,

картина страшного суда Мармеладова и т. д.); сознание же неподлинное «заперто» в непреодоленном, плотном пространстве (вечность как «аршин пространства», «банька с пауками» Свидригайлова, могильное бытование в «Бобке», могила «русского прогрессиста» в «Сне смешного человека» или даже крокодил «Пассажа в пассаже»).

Устремленное к крайним пределам пространство Достоевского имеет выраженную тенденцию к поляризации. Последнее реализуется не только как бесконечное — малое, любое локальное, «срединное» (В. Н. Топоров) пространство также обычно стремится к поляризации и дроблению, к размежеванию внутри самого себя, — что диктуется диалогической доминантой произведения, самим типом художественного мышления Достоевского. Размежевываясь, пространство создает внутри себя «поле» драматического напряжения, как бы «намагничивается» собственными полюсами. Наиболее ярко поляризованное пространство явлено в пороге (на линии столкновения двух смысловых пространств), в контрастной светотеневой моделировке среды, предстает как верх и низ лестницы, как раздробленное перегородками помещение, как его деформированность («безобразно» острый и тупой углы в комнате Сони) и т. д. Драматизм пространства, его внутренняя напряженность реализованы в поляризации. Очевидно, что последняя является пространственным эквивалентом диалогизма; среда как бы стремится структурно соответствовать диалогическому бытованию героев, подчеркивает, усиливает, а то и организует диалогическую (биполярную) ситуацию.

Наряду с подробно описанным М. М. Бахтиным пространством порога, поляризованная среда Достоевского представляется столь же принципиально значимой для всей поэтики писателя.

Обращенность героев к полюсам самосознания и бога находит пространственное соответствие в авторской активизации «оплотненной» и бесконечной среды. При этом «оплотненное» малое пространство напряженно бытует у Достоевского в явном или редуцированном контексте бесконечности. Сложное «развертывание» духовности героя в пространственных пределах «плотного» и бесконечного миров, драматический прорыв от первого ко второму — одна из определяющих особенностей многих героев писателя.

Первопринцип контрастного со-поставления, со-бытования, глубоко лежащий в поэтике Достоевского, организует и структуру художественного пространства, создавая бесконечное «поле» значений в сфере напряженного взаимодействия пространственных полюсов в прозе писателя.

Т. А. КАСАТКИНА

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ВОСПРИЯТИИ ЛИЧНОСТИ ТРАГИЧЕСКОЙ МИРООРИЕНТАЦИИ (РАСКОЛЬНИКОВ)

Сущность трагического неоднократно определялась эстетиками и литературоведами; акцент в этих определениях справедливо делался на неразрешимости конфликта между высшими и одинаково дорогими, но объективно несовместимыми ценностями.¹ Трагический тип отношения к миру возникает на стыке двух типов отношения, двух систем ценностей, воспринимаемых личностью. Он утверждает абсолютность каждой ценностной системы, обеих ценностных ориентаций, двух оснований ценностей. Таким образом, трагизм утверждает абсолютность, неразрешимость самого противоречия, поскольку ценностные системы не могут существовать, а выбор связан с утратой² той или другой ценности, жизненно важной для субъекта. Поскольку существенной разницы в самом наборе ценностей внутри ценностных систем нет и быть не может (если бы она была, противостояние было бы невозможно, исчезло бы общее основание, необходимое для противоположения), то различаются эти системы иерархией ценностей, «ценой», которую в каждой системе «дают» за определенную ценность. Поскольку каждая система притязает на универсальность, а верховная ценность каждой системы — на абсолютную «цену», личность, попавшая в такую ситуацию, оказывается поистине в трагическом положении. В общем случае противостоящими системами являются эпическая и героическая ценностные ориентации, представленные в романе «Преступление и наказание» как вера в Бога и теория Родиона Раскольникова.

Традиционно пытаются отыскать истоки теории в бедственном положении героя, в ужасе окружающей обстановки, в свойственных юности притязаниях на величие и стремлении сделать счастливыми всех и немедленно, а главное, устроить мир по справедливости. Все это, конечно, присутствует. Но чтобы побудить личность к

¹ См., в частности, разработку этого вопроса у Ф. Шеллинга, опиравшегося на рассуждения Аристотеля: *Шеллинг Ф. Философия искусства*. М., 1966. С. 398—406.

² Точнее было бы сказать — с понижением «цены», с подчинением одной абсолютной ценности другой — что переводит ее в план относительный, предполагает жертвование ею при столкновении с абсолютной ценностью данной системы.

действию теоретическому и практическому, нужна еще и уверенность, что кроме тебя это сделать некому. То есть надо увериться в небытии Божиим. Эта мысль — одна из самых глубоко выстраданных Достоевским. Чаще цитируются те места из его писем и записных книжек, где она выражена более общо и более расплывчато: «Отвергнув Бога, человечество может дойти до удивительных результатов...». Но Достоевский знал, что именно герою, человеку, решившему переделать мир по справедливости, переустроить все для всеобщего счастья, необходимо отвергнуть Бога — в противном случае его притязания смешны и неприличны. В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский пишет о своем знакомстве с Белинским: «В первые дни знакомства привязавшись ко мне всем сердцем, он тот час бросился, с самою простодушною торопливостью, обращать меня в свою веру (...). Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма. В этом много для меня знаменательного, — именно удивительное чутье его и необыкновенная способность глубочайшим образом проникаться идеей. Интернационалка в одном из своих воззваний (...) начала прямо с знаменитого заявления: „мы прежде всего общество атеистическое“, т. е. начала с самой сути дела; тем же начал и Белинский (...) Как социалисту, ему следовало прежде всего изложить христианство; он знал, что революция непременно должна начаться с атеизма» (21, 10). В сущности любая попытка устройства мира своими силами и по своему разумению — даже на религиозной основе — есть попытка устройства без Бога. (Это утверждение требовало бы доказательства, если бы не было доказано Ф. М. Достоевским в поэме «Великий инквизитор»). Именно отсутствие Бога, т. е. высшего и всеобъемлющего закона, дает человечеству возможность попытаться устроиться самому, на основании какого-либо им отысканного закона. Достоевский горько сознавал и то, что вся история человечества — более или менее такая попытка устроиться без Бога. Именно это и говорится на самом деле в его знаменитом и широко цитируемом, но всегда не вовремя (или слишком вовремя!) обрываемом пассаже о книге Сервантеса: «Эту самую грустную из книг не забудет взять с собой человек на последний суд Божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и роковую тайну человека и человечества. Укажет на то, что величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — все это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим благороднейшим и благостнейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, недоставало одного только последнего дара — именно: *гения*, чтоб управить всем богатством этих даров и всем могуществом их; управить и направить все это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!» (26, 25; выделено автором). Гений для Достоевского — качество всеотзывчивости и универсальности, целостности видения;

способность воспринимать мир в его полноте и нерасчлененности, в его подчиненности всеобъемлющему закону (Ср. речь о Пушкине).

Итак, чтобы решиться на героическое действие, чтобы взять на себя ответственность за судьбу мира (а значит — и право решать «кому жить, кому умирать»), необходимо увериться в небытии Божиим. Раскольников является *трагическим* героем именно потому, что он в этом *не уверен*. Единственный раз, когда Раскольников заявляет свое неверие (Сонечке), он оговаривается: «Да я в Бога-то, *может*, и не верую». Отвечая же на вопрос Порфирия, он твердо и уверенно заявляет: «Верую». Мало того, он периодически пытается вести себя, как верующий. Например, бросается молиться, когда после совершения убийства приходит повестка с требованием его «в контору».

В сущности, Раскольников разуверился не в бытии Божиим, он только убедился, что Бог не в состоянии установить *справедливый* порядок на земле. Справедливость же для него основана на «мере», «весе» и «арифметике», на идее воздаяния — *точного* воздаяния — отсюда и его вопрос Соне: «А тебе Бог что *за это* делает?» (6, 248; подчеркнуто мной. — Т. К.). Бог, *может*, и есть, но он или «несправедлив», или «бессилен» — это звучит в его ответе на вопль Сони: «Бог, Бог такого ужаса не допустит!... — Других допускает же» (6, 246).

Раскольников, как и эмоциональный двойник его — Катерина Ивановна, хочет справедливости немедленно и во что бы то ни стало. Ее жажда справедливости и вера в нее таковы, что если даже дети плачут от голода, она все равно их бить принимается, или, как будет сказано в другом месте, она до того возжелала всеобщего счастья, что стала требовать, чтобы все не смели быть несчастными. Не желая надеяться на Бога, Раскольников начинает действовать сам. Это в символической форме дано в сне Раскольникова перед преступлением. Видя общий грех людей, избивающих лошадку, он сначала кидается за помощью к отцу, затем к мудрому старику, но поняв, что они ничего не могут или не хотят сделать, бросается защищать лошадку и наказывать обидчика сам. Но лошадка уже мертва, а обидчик даже не замечает его кулачков, и, наконец, отец ловит его и вытаскивает из ада и содома, в который он вверг себя своей ненасытной жаждой справедливости. В этот момент он теряет веру в могущество отца и его способность устроить так, чтобы страдания не было. В этот момент он теряет веру в могущество Бога. Эта идентичность отца с Богом заметна во многих местах романа. (Аналогичное наблюдение было сделано Г. Украинским в его докладе на XIV Достоевских чтениях в Ленинграде. Доклад назывался «Кто отец Раскольникова». Украинский, правда, считает, что отец Раскольникова — отец всех верующих Авраам, но эти два положения на самом деле друг другу не противоречат). Смерть отца делает Раскольникова «единственным упованием и надеждой» его сестры и матери, он теперь «их всё» — т. е. вершитель их судеб, тот, для кого всем жертвуют, но лишь потому, что на него только и надеются. Написав ему об этом,

Пульхерия Александровна беспокоится в конце письма, не посетило ли его модное безверие, и просит вспомнить, как они молились вместе, *когда был жив отец Раскольникова*. Вера, благодать напрямую соотносятся здесь с жизнью отца — Бога. Во время романного действия отец мертв, «мертв» и Бог в сердце Раскольникова.

Для Раскольникова как для личности трагической мироориентации весь мир, пространство мира поделено на части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство церкви и пространство кабака. В том же сне, раскрывающем истоки его мирозерцания, они наиболее четко противопоставлены. «Местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: даже в памяти его она гораздо больше изгладилась, чем представлялась теперь во сне. Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак, большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом. Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали, ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи ... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал. Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда черная. Идет она, извиваясь, далее и шагах в трехстах огибает вправо городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он два раза в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служили панихиды по его бабушке (...) Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частью без окладов, и старого священника с дрожащею головой» (6, 46). Ребенок любит церковь и ненавидит кабак и боится его, его пугают «пьяные и страшные рожи», спасения от которых пытается он искать у отца (Бога), но дорога к церкви лежит мимо кабака, и именно перед ним — пыльная и черная дорога — место покаяния. (Потом, в сцене раскаяния: «Он поцеловал эту грязную землю» — 6, 405). Раскольников должен выбирать, ибо не знает, что оба эти ряда ценностей включены в целое мира, а не противопоставлены друг другу. Он любит храм, но его отец, ведущий его в церковь, его Бог, бессилен перед бушующей толпой, бессилен остановить убийство лошадки, которую решил прикончить Миколка по той странной причине, что она сердце ему надрывает. Видя бессилие своего Бога, Раскольников присоединяется к кабаку. Он пытается войти в грязный кабак своего сна, ища там подкрепления сил для намеренного, он думает, что кабак, так же как и в его сне, противопоставлен церкви, он хочет объединиться с убивавшими. После «пробы» Раскольников, никогда до того не посещавший пивных, входит в распивочную, и здесь впервые в романе — впрочем, на первых же его страницах — начинает срабатывать эффект совмещения пространства, «освящения кабака» — кабак на глазах становится церковью. «Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый

стакан. Тотчас же все отлегло, и мысли его прояснили. „Все это вздор, — сказал он с надеждой, — и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря — и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое все это ничтожество!..“ Но, несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени, и дружелюбно окинул глазами присутствующих» (6, 10—11). Л. В. Левшун заметила, что кусок сухаря и стакан пива напоминают о причастии. И действительно, хотя Раскольников «нарушает благочиние», «несмотря на плевки» — причастие подействовало, освободило Раскольникова от тяжести и тоски. Раскольников, искавший в выпитом пиве поддержки своим страшным намерениям и, казалось бы, обретающий ее, на самом деле незаметно для себя подвергается иному воздействию — святого причастия, соединяющего его с людьми и изгоняющего злобу и презрение из его сердца («дружелюбно окинул глазами присутствующих»).

За причастием следует и проповедь — из уст Мармеладова, бесполезного и заедающего жизнь Сонечки и Катерины Ивановны с детьми, слышит Раскольников о важности каждого, самого малого и пропащего человека. Не только здесь пьяница оказывается «служителем Божиим», характерно, например, оброненное Дунечкой: «Нам сам Бог послал этого господина, хоть он и прямо с какой-то попойки» (6, 156).

Таким образом, в «действительности романа» (если позволительно так выразиться) кабак и церковь оказываются не противостоящими друг другу, а одним, пространство церкви преобразуется в пространство кабака (в «Эпilogue», когда в церкви каторжные бросаются на Раскольникова), а кабак становится церковью — и в описании жилища Сони, и в сцене смерти Мармеладова. Мало того, те самые воры и убийцы, к которым Раскольников шел «объединиться», отринув Бога, бросаясь убить его как безбожника. Его не примут за своего, он чужой, и чужой именно потому, что безбожник, потому, что слишком всерьез принял поверхностное разделение, обличье принял за лик, случайную одежду — за униформу. Раскольникова на протяжении романа постоянно принимают за пьяного, но всегда высказывается сомнение, действительно ли он пьян. Раскольников и действительно «пьян», но он «пьян», если можно так выразиться, серьезно, субстанциально, это для него не временное состояние, а форма существования на протяжении всего романа, исключая Эпilogue. Дело в том, что героическая мироориентация, ставя во главу угла идею и отсекая все лишнее, стараясь таким способом гармонизировать мир, представляющийся героическому сознанию разорванным и противоречивым, превращает жизнь в больное, эфемерное, полубредовое существование. Недаром центральное противоположение в романе (да, пожалуй, и во всем творчестве Ф. М. Достоевского): идея — жизнь.

Кроме разделения (в восприятии Раскольникова) пространства на «церковное» и «кабацкое» — людское и потому подлежащее пере-

делке (совмещенность их высвечивает иную сущность людского пространства, святость его, неподвластность грубому механическому вмешательству — его нельзя рассечь, оно погибает целиком — как непременно погибает Лизавета вслед за старухой-процентщицей; эта гибель ее вполне объясняется реакцией Сони на искушающий вопрос Раскольникова: «Катерина Ивановна ведь вас чуть не била, у отца-то? — Господи, била! А хоть бы и била, так что ж!... Мы одно, заодно живем...» (6, 243—244), — пространство разделяется героем и на «обычное» и «необычное» — в то время как в «действительности» романа существует только нормальное, правильное для вещи положение и ненормальное, неправильное, странное, нарушающее порядок. Лучше всего это можно проиллюстрировать следующим эпизодом. «На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться вследствие одного весьма неприятного для него случая. Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то, что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер раза три или четыре ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (неизвестно почему он шел по самой середине моста, где ездят, а не ходят), злобно заскрежетал и зашелкал зубами. Кругом, разумеется, раздавался смех. — И за дело! — Выжига какая-нибудь. — Известно, пьяным представится да нарочно и лезет под колеса; а ты за него отвечай. — Тем промышляют, почтенный, тем промышляют ... Но в эту минуту, как он стоял у перил и все еще бессмысленно и злобно смотрел вслед удалявшейся коляске, потирая спину, вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха (...) и с нею девушка (...) вероятно дочь. „Прими, батюшка, ради Христа!“» (6, 89). В этом эпизоде все символично, как и во многих подобных эпизодах романа. Раскольников, задумавшийся, погруженный в себя, идет не там, где ходят все люди и где принято ходить, идет, сосредоточившись на своих переживаниях и мыслях и не думая об идущей вокруг него жизни. Но жизнь заставляет его себя заметить, и удар кнута возвращает его на его настоящее место с того, которое он занял потому, что ему так заблагорассудилось, а смех закрепляет его положение, делая его «одним из» (в высказываниях насмешников ситуация приобретает обобщенное значение, а в последней реплике уже и вовсе говорится о *таких, как он* (не о нем), и даже во множественном числе). Но ему тут же дается и милостыня (милость) и прощение — как только он «низведен» со своего «особого» места — и даже благодаря этому: «...подаче целого двугривенного он, наверно, обязан был удару кнута, который их разжалобил» (6, 89).

Однако Раскольников не принимает милостыню, как не признает себя «одним из», как не принимает и не выносит «их» смеха. Между тем смех оказывается чрезвычайно значимым в системе романа и звучит в нем, как это ни странно на первый взгляд, почти непрерывно. Роман «Преступление и наказание», такой мрачный и тяжелый, оказывается буквально наполнен смехом. И пока Раскольников не сможет выносить смеха, он не сможет вернуться к

людям, вернуться к жизни. Смех начинает преследовать героя с первой же страницы романа, с восклицания пьяного, едущего на телеге из сна Раскольникова: «Эй, ты, немецкий шляпник». Затем над ним смеется Настасья, когда он заявляет, что «делает работу — думает». Над ним смеются на улице, когда он не замечает прохожих и экипажей, над ним смеются, когда он пытается всенародно покаяться, но не выдерживает не только осуждения, но даже осмеяния. Ю. Ф. Карякин неправ, говоря, что Раскольникова осмеивают на площади, потому что народ чувствует его неправоту, неистинность его идеи. Народ чувствует неистинность всего «возвышенного», всего, что претендует на *особое* место, что позволяет себе с презрением или брезгливостью отворачиваться от того, что «ниже», и всегда соответственно на это реагирует. Но осмеяние — это и единственно возможное «прощение», включение обратно в народное тело частицы, которая вырвалась из него и нечестиво вознеслась над ним. Недаром во сне смех толпы достигает до Раскольникова снизу. Это, по определению М. М. Бахтина, «развенчание карнавального короля» и есть прощение, но «король» (а переряженность Раскольникова показана еще в первом восклицании — про «немецкого шляпника» — он тогда подумает, что надо шляпу непременно переменить, но так и пойдет к старухе «ряженым») не принимает такого прощения до тех пор, пока сам не развенчает себя. Смех над героем — над тем, кто, как лядащая кобыленка из сна Раскольникова, начинает лягаться, — постоянно звучит в романе. Но этот смех прощения кажется герою (да и читателю героической мироориентации) издевательством, надругательством над «возвышенной» идеей.

В силу владеющего нами почтения к «возвышенному» столь однозначную трактовку получает обычно третий сон Раскольникова. Он представляется как сон-глумление, сон-издевательство «старой ведьмы» и толпы над героем, как сон-наказание. И, однако, этот сон, приснившийся ему после того, как он признал себя «тварью дрожащей» и вспомнил и пожалел Лизавету, более уместно истолковать как сон-прощение. В этом сне Раскольникову дается возможность *не* совершить преступление. Он бьет и бьет по голове старушонку, но от ударов его столько же вреда, как от брыкания и лягания кобыленки в его первом сне. Он думает, что может убить и что его бояться, но оказывается, что он бессилён совершить преступление, и над ним смеются. «Он постоял над ней: „боится!“ — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шелохнулась от его ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с

каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» (6, 213). Раскольников обнаруживает, что старуха живая, когда заглядывает ей *снизу* в лицо — пока он смотрел сверху вниз, она для него и живая была — мертвая («деревянная»). Смех прощает его и уравнивает с людьми, которые ждут, что он спустится к ним, смешается с ними, тоже будет «голова с головой».

Таким образом, смех, юмор гармонизирует разорванную трагическим сознанием действительность, требуя от каждой ценности принять свою относительную «цену» в ряду других и не претендовать на абсолютную «цену» и значение.

О ВИЗУАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Уже в течение длительного времени критика обсуждает, в чем произведения Достоевского отходят от господствовавших в его эпоху обычаев и традиций реализма. В этом смысле важнейшую роль играют такие моменты, как ослабление четкой хронологической последовательности повествования, размывание иллюзии достоверности описания, ослабление авторского воздействия на героев и предоставление им внутренней свободы. Центральным в этом общем движении является новое решение вопросов повествовательного времени. Вместо романа со строго хронологическим развитием событий Достоевский создает сплав различных сценических моментов, связи между которыми остаются как бы за рамками восприятия читателем реальности времени и причинно-следственных отношений, не совпадают с ними. В результате образуется композиция, в которой пространственные формы и образы — объекты, цвета, отдельные архитектурные детали — приобретают особую акцентировку и повышенную значимость. Пространственные образы становятся первичными точками для проникновения в психологию главных действующих лиц. Действие романа воспринимается не в последовательном протекании движущегося времени, а через сопоставление действующих лиц и их непредсказуемых реакций на физические явления, совершающиеся в окружающем их пространстве. Благодаря этому пространственная образность получает первостепенную организующую самоценность; она позволяет читателю проникнуть на уровень подсознательного в психологии персонажей. И совокупность этих психологически обогащенных визуальных форм имеет композиционную значимость, воздействуя на процесс чтения и восприятия романа.

Значение субъективизированного ощущения пространства становится особенно велико, когда мы видим, что для главных персонажей характерно ощущение разорванности процесса течения времени. По ходу действия романа они не вспоминают прошлые события, определяя свои нынешние модели поведения и планируя будущее. Они склонны скорее объединять действие и ощущение его значимости в отдельно взятой «временной точке», где они неожиданно «находят себя». В пределах этих сжатых моментов

широкий спектр физических объектов, деталей, красок, обстановки жилья, архитектурных форм может сыграть неожиданно первостепенную роль.

В «Преступлении и наказании» примечательно, что гипертрофированные реакции Раскольникова на пространственные объекты и формы внешнего мира особенно остры, когда он чувствует, что вынужден отвергнуть общепринятые традиции и моральные нормы. Свойственный ему эгоцентризм усиливает его внимание к непосредственному физическому окружению. В такие моменты особое внимание Раскольникова может привлечь выпуклость под обоими, шарманка, как и такие традиционные символы, как распятие, пятно крови или деньги. Выдвижение на передний план подобных визуальных деталей — нечто большее, чем простое обращение к знакомым в культурном отношении религиозным символам. Моментальная одержимость каким-то непредсказуемым объектом открывает читателю прямой доступ к уровню подсознательной умственной деятельности, в этот момент более дезорганизованной и широкой, чем это возможно при схематичной маркировке персонажей из пьес в традиционном жанре «моралите». Например, в той сцене, где Раскольников засыпает, сжимая окровавленные лохмотья своей собственной одежды (6, 71, 73), мы обнаруживаем весьма примечательный визуальный порядок, точнее, даже два контрастирующих визуальных порядка. Когда Настасья входит в его комнату, мы прежде всего видим сцену ее глазами. Она смотрит на знакомого ей чудаковатого Раскольникова, изможденного, держащего в руках обрывки одежды или еще что-то. Она добродушно смеется при виде полусонного человека, прижимающего какие-то тряпки, который «спит с ними, ровно с кладом». Однако, когда Раскольников окончательно пробуждается, его трепет по поводу того, что его увидели с доказательствами его вины, кардинально изменяет нашу точку зрения. Мы как бы впиваемся взглядом в объект, на котором сосредоточен он сам, — лохмотья одежды, являющиеся возможным доказательством для обвинения, которого он страшно боится. Виденье Настасьи синоптично, оно воспринимает комнату как объективное целое, как обычную часть той предсказуемой реальности, которую она видела ранее. Порядок виденья Родиона, однако, в противоположность этому искажен, вывернут — глаза его скрадывают дистанции между вещами, не замечают посторонних предметов, отодвигая их на периферию его сознания. Его субъективность освещает комнату как свет лампы, концентрируясь на лохмотьях в его руках — гипертрофированном визуальном центре сцены, принимая важность всего того, что не имеет потенциала, способного выявить секрет его преступления. Контрастирующая психология этих двух персонажей раскрывается через сопоставление коренного различия их визуальных восприятий. То, что мы воспринимаем как сгущение напряжения атмосферы, вытекающее из различия того, что эти два персонажа знают о прошлом героя, во многом определяется столкновением в нашем уме обоих визуальных рядов в один и тот же момент. Облик пространства

становится неотделимым от двух контрастирующих психологических ритмов.

В этом отношении интересно напомнить, что когда С. М. Эйзенштейн собирался экранизировать Достоевского, он был намерен использовать визуальный эффект выпуклого изображения с помощью специальных линз и угла камеры в таких ключевых для понимания всего романа сценах как эта.¹ Избирательное выделение специфичных зрительных деталей (таких, как лохмотья в руках Раскольникова), которые занимают визуальный центр сцены, радикальным образом меняет облик окружающей действительности с целью помочь читателю (или зрителю) в наиболее важные моменты взглянуть на мир глазами Раскольникова.

Накопление символически значимых, важных в смысловом отношении пространственных форм усиливается от сцены к сцене. В «Преступлении и наказании» такая связь между пространственными формами реальности и субъективностью Раскольникова не зависит ни от авторской интерпретации, ни от реального времени. Зачастую именно невысказанное (или не признаваемое героем) ощущение повторяемости тех или других пространственных форм и предметов, высвечивает контуры подсознательного в мотивах и решениях Раскольникова на протяжении всего романа.

Потенциал соотношения, расширения и уплотнения пространственных форм внутри и между сценами «Преступления и наказания» очень высок, хотя подобное их соотношение часто так же «фантастично», как действия самого героя. Например, отметим намеки на визуальное сходство между полицейским участком, где Раскольников одновременно испытывает страх и постоянно жаждет разоблачения, и домом ростовщицы, в котором в момент совершения убийства также боится разоблачения и в то же время подсознательно желает его. Я бы предположил, что одной из причин обморока Раскольникова, которым он привлекает внимание письмоводителя Ильи Петровича, впервые придя в полицейский участок, было подсознательное идентифицирование этого визуального совпадения и его психологической нагрузки. Здание полицейского участка некоторыми деталями очень напоминает жилище Алены Ивановны. Участок, как и квартира ростовщицы, расположен на четвертом этаже неряшливого, большого и шумного здания. Желтый цвет, который преобладает в сцене убийства, и «золотые вещи» (6, 64), которые Раскольников уносит с собой, повторяются в виде отражения в желтоватом цвете воды, которую ему дают в участке, в стакане, который тоже желтоват, и в золотой цепи на жилете, перстнях и кольцах Ильи Петровича, и в «брошке (...) величиной с чайное блюдечко» на груди хозяйки «заведения» Луизы Ивановны (6, 75).

Комнату, в которой герой романа скрывается от Коха и других, белят, только что отремонтированы и пахнут краской комнаты,

¹ См.: Lary N. M. Dostoevsky and Soviet film: visions of demonic realism. Ithaca (N. Y.), 1986. P. 99.

через которые он вступает в участок (6, 75). Когда капли краски попадают на его обувь, перед нами деталь, которая как бы «перечеркивает» несовпадение событий во времени, совмещая их в некое психологическое единство. Такое визуальное уравнивание предметов несходной окружающей обстановки имеет целью погружение героя (и соответственно читателя) в своего рода дуалистическое ощущение переживаний Раскольникова, которого не покидает чувство возможного разоблачения и возмездия. Это придает важную идеологическую значимость визуальной образности. Автор как бы отсутствует при этом — он не комментирует для читателя обе сцены. Но за совпадением внешних деталей стоит что-то большее, что перекрывает, перечеркивает значение разделяющего две разные сцены времени. Переключка пространственных конфигураций делает возможным особый вид прочтения, который требует от нас, читателей, способности самим ориентироваться в пространстве, окружающем героя, и ощутить загадочность и сложность мотивов убийства и поведения героя после него. Какими бы ни были эти мотивы и поведение, мы не можем не заметить тот факт, что повторяющиеся элементы архитектурного пространства, размеры, краски, их свежесть и т. д. переплетаются с желанием «поскорее покончить с этим». То моральное давление, которое Раскольников испытывает, есть в значительной мере следствие окружающей его пространственной обстановки. Неожиданное повторение пространственных форм и внешних впечатлений перескакивает через время и расстояние.

Необходимость соотносить визуальные образы через временные разрывы — один из способов организации композиции. В определенные сценические моменты широкая гамма мыслей и эмоций, конфликтующих в Раскольникове, сосредоточена вокруг или внутри определенных визуальных деталей. Мы видим, например, Раскольникова при «розовом отблеске заката» стоящим и машинально размышляющим на мосту, где рядом с ним женщина бросается в воду (6, 131). В другой раз «пожилая купчиха» подает ему милостыню «ради Христа» (6, 89). Раскольников необъяснимо поражается двугривенным, которые держит в руке. Он впивается глазами в эти деньги так пристально, что время для него останавливается и целый набор конфликтующих подсознательных устремлений моментально сплавляется в нечто общее с этими монетами.

Физически осязаемый предмет — горстка монет, — таким образом, приобретает психологическую самоценную значимость, которую автор оставляет без комментариев. Раскольников совершает убийство и уносит часть закладов, которые попадают ему под руку, и в то же время он пытается доказать свое право на совершенное им убийство, держа в секрете драгоценности, которые он захватил с собой (положив их под камень). Одновременно он отчаянно ищет эмоциональную связь с другими людьми. Доброта женщин, подавших милостыню Раскольникову, перекликается с его добрым поступком, когда он дает те же двадцать копеек городовому на улице, чтобы

тот защитил молодую пьяную девушку от преследующего ее «жирного франта» (6, 40).

В «захоронении» (под поверхностью воды) денежного подарка, так же как и украденных им вещей, потребность Раскольникова в самоутверждении и общении с другими сливаются в единое целое. Невозможно объяснить этот феномен лучше, чем это делает сам герой, и автор не вносит поэтому никаких поясняющих комментариев. Необходимо прочесть весь роман, затем восстановить несколько сцен, в которых ярко демонстрируется отношение Раскольникова к деньгам, для того чтобы оценить спрессованность значения поданных ему в виде милостыни монет в этой сцене. Сцена на мосту, таким образом, важна не по месту ее в хронологической последовательности событий, но тем, что в ней совершается слияние недавнего происшествия, пророчества и воспоминания, как бы воплощенное в визуальном объекте. Я особенно подчеркиваю здесь, что это слияние совершается непосредственно, потому что не существует дистанции между автором и героем. И в самом деле, как отмечает Джон Джоунс,² в романе язык автора настолько сливается со стилистическими особенностями языка Раскольникова, что происходит как бы слияние между первым и третьим лицом в повествовании. В результате наблюдается то, что Джоунс называет «преломленный поток сознания», который связывает наше восприятие не с последовательно развивающимся, а с теми зримыми физическим формами, которые притягивают в данное время Раскольникова.

Можно привести доводы в пользу того, что Достоевский в духе позднейших писателей-модернистов уходит от связи времени и исторических происшествий к отдельным сценам, в которых пространственные формы как бы вступают между собой в диалог. Для автора «Преступления и наказания» более важно субъективное виденье Раскольниковым мира в определенные моменты его крестного пути, а не то, как и почему он оказался в тех или других обстоятельствах. Для него не существует жестко обуславливающих психологию и поведение героя предпосылок и предсказуемых результатов. Скорее он проводит своего героя через ряд блестяще написанных сцен, которые имеют «длительность» в смысле Бергса как своего рода «пятна времени».

Тем самым текст Достоевского подтверждает точку зрения Э. М. Фостера на то, что в конце XIX в. история перестала быть для литературы моделью общественной мысли и художественного построения,³ а также суждение Хосе Ортеги-и-Гассета о том, что в современном мире знание — это всегда знание с определенной точки зрения.⁴ Здесь Достоевский скорее близок Прусту и Джойсу, чем поколению Бальзака, Диккенса или Гончарова. Он — часть того зарождающегося течения в прозе, которое Роджер Шаттук описывает

² См.: Jones J. Dostoevsky. Oxford, 1983. P. 213.

³ См.: Forster E. M. Aspects of the novel. New York, 1927. P. 86.

⁴ См.: Ortega y Gasset J. The modern theme. New York, 1933. P. 90.

как изображающее мир «изнутри», без ясной причинной связи.⁵ Думается, что поэтому не нужно далеко ходить, чтобы обнаружить истоки отмеченного Бахтиным дополнительного значения «незаконченности» в творчестве Достоевского, наличие отдельных диалогов как бы вне авторского контроля и рассредоточение повествования вокруг «голосов» отдельных героев.

Джозеф Франк дает наилучшее объяснение этому предмодернистскому сдвигу от времени к пространству в организации текста. Он использует для этого термин «пространственная логика»,⁶ характеризуя описанные выше «диалоги» между зрительными образами в прозе постреализма. Подобно Раскольникову, многие персонажи современных писателей пребывают не в движении времени, а скорее в неожиданно узнаваемых пространствах. Смысл готов вырваться наружу и быть понятым мгновенно, а не постепенно накапливаясь во времени. Чтобы читать современную прозу, читатель должен хранить в памяти многочисленные бегло намеченные зрительные детали и образы до конца романа. Как утверждает Франк, «для правильного понимания подобные группы слов необходимо сопоставлять и постигать одновременно. Только тогда их можно адекватно усвоить; ибо хотя они и следуют друг за другом во времени, значение их не зависит от их временных соотношений».⁷

Позднее Малькольм Джоунс также изучал модернистский или, более точно, пост-модернистский потенциал прозы Достоевского. По Джоунсу, читатель теряет «все (или почти все) определяющие ориентиры»,⁸ погружаясь в мир различных познавательных возможностей, который создает романист. Даже взаимосвязанные события не способствуют разгадке. Неопределенность событий, разрывы между символами и их обозначением, коммуникативные провалы, которые отмечает Джоунс, — все это часть ухода Достоевского от построения композиции в виде единой связной истории к ряду эпизодов, связанных между собой межтекстуальными, пространственными формами, которые свободно возникают в разных сценах.

Мир прозы Достоевского предлагает ускользающее, предполагаемое ощущение возможности фантастического в современной жизни. Как бы герой ни пытался сосредоточиться на своих мотивах и действиях, пытаясь дать им однозначное объяснение, Раскольников живет вне традиционной логики времени. Структура «Преступления и наказания» кажется читателю порою неясной потому, что методы композиции Достоевского предполагают отсутствие четкой связи между временной последовательностью событий и временем автора. Если же отбросить традиционный причинно-следственный подход,

⁵ См.: *Shattuck R. The banquet years: The origins of the avant-garde in France 1885 to world war I.* New York, 1968. P. 347.

⁶ См.: *Frank J. Spatial form in modern literature // The Widening gyre.* New Brunswick. (N. J.), 1963. P. 13.

⁷ *Ibid.* P. 12—13.

⁸ См.: *Jones M. Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's fantastic realism.* Cambridge; New York, 1990. P. 137.

мы непосредственно столкнемся с физическим потенциалом Достоевского, присущим ему методом построения повествования как психологического процесса путем обращения к повторяющимся зрительным ощущениям героя. Мы можем воспринимать «Преступление и наказание» как обращенное к нашему зрению художественное полотно, как «мозаику», воспринимаемую нами в виде единого целого.

Чтобы читать роман с начала до конца, не упуская из виду те сценические моменты, спаянные воедино зрительными образами — «подсказками», а не движением времени, лучше всего рассмотреть городской пейзаж, который одновременно и обыден, и фантастичен. Его реальность в высшей степени относительна и метафорична. Это не стабильная реальность, так как смысл ее зависит от бесконечного взаимодействия визуальных и других чувственных образов и деталей. Есть здесь и образы, непосредственно связанные с субъективным миром героя, который не понимает до конца того, что он делает и почему. Чтобы читать так построенный роман, необходимо признать визуальное и психологическое погружение в непредсказуемую смену сильных сцен, в виденье мира как бы «изнутри». В процессе такого чтения мы в основном проводим время, как бы оглядываясь вокруг себя, разбираясь в тонкой и необъяснимой организации души, пребывающей в пространстве. И притом мы всегда оказываемся в центре события, в котором у нас нет права не принимать участия.

ТОЁФУСА КИНОСИТА

ПОНЯТИЕ «КРАСОТЫ» В СВЕТЕ ИДЕЙ ЭСТЕТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

«„Красота спасет мир“. Изречение это за последнее время стало расхожим, так сказать, достоянием массовой культуры», — так начинается свою газетную статью одна исследовательница, иронически критикуя расхожее употребление этой фразы в журналистике, кинематографе, театре и даже в статьях и заметках о многочисленных «конкурсах красоты». Сама же она сформулировала признаки красоты по Достоевскому так: «Любовь к людям, доброта, перенесенное страдание и от этого способность сострадать. Это признаки красоты, далекой от чисто физического ее понимания, духовной, той самой, которая „может спасти мир“» (Г. Л. Боград).¹

Когда я читал ее статью, я испытывал сознание того, что ее утверждение переключилось с тревожившим меня вопросом. Вопрос этот состоял в том, почему Мышкин не ответил прямо на вопрос Ипполита в подтверждение слов: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет „красота“»? Думается, что этот вопрос важен не только для персонажей романа, но и для читателя. Изречение Мышкина в тексте романа пересказано было Колей. В известной сцене романа Ипполит далее вторично задает Мышкину вопрос: «Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин?» На этот второй вопрос Ипполита реакция Мышкина была сложной; «князь рассматривал его внимательно и не ответил ему» (8, 317).

Что же означает подобная реакция Мышкина на будто бы высказанные им, пересказанные Колей слова? Можно полагать, что князь не высказал свою формулировку безусловно. Князь даже опасался, возможно, что его комментарии к этой формуле будут поняты собеседником неправильно.

Посмотрим, какую мысль о сущности красоты Мышкин высказал прямо. В гостиной Епанчиных перед дочерьми генерала он сказал: «Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка» (8, 66). Здесь речь шла по поводу свойства женской красоты Настасьи Филипповны и Аглаи. Кстати, обратим внимание на то, что Аделаида

¹ После написания данной статьи на аналогичную тему появилась ценная работа Л. М. Розенблюм «Красота спасет мир» (О «символе веры» Ф. М. Достоевского) // Вопросы литературы. 1991. № 11—12.

в той же сцене беседы, всматриваясь в портрет Настасьи Филипповны, комментирует ее красоту так: «Такая красота — сила (. . .) с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69). Таковы были ситуации, касающиеся понятия «красоты» в романе «Идиот».

Вернемся к рассмотрению проблемы, почему автор не дал Мышкину прямо высказать фразу: «Мир спасет „красота“» и даже не дал ему ответить утвердительно на вопрос Ипполита. Достоевскому, вероятно, как и Гоголю, красота представлялась не однозначной, по крайней мере двузначной. Когда Достоевский сообщил в известном письме племяннице Соне из Женевы намерение изобразить «положительно прекрасного человека», в его представлении, вероятно, существовало противоположное понятие, так сказать, об «отрицательно красивом человеке». Как ни странно звучит это словосочетание, нам нетрудно увидеть в мире Гоголя и Достоевского образы отрицательной красоты.

Гоголю красота (в частности, женская красота) часто представлялась ведьмовской или адской, способной погубить человека. Вспомним персонажей повести «Вий». Хома был погублен в борьбе с ведьмой-красавицей. Микитка, герой эпизода той же повести, был околдован красотой панночки и исчез. Когда же он вернулся, то вернулся едва живой, иссохнув и сгорев сам собой. В повести «Тарас Бульба» второй сын Тараса Андрий, плененный красотой польки, изменил отцу и родине. В повести «Невский проспект» молодой художник Пискарев, столкнувшись с действительностью, узнал, что в образе проститутки красота сосуществует с развратом, и от шока покончил жизнь самоубийством. В повести «Портрет» демоническая сила, подкрепленная силой денежной, исказила талант художника и лишила его способности восприятия духовной красоты.

Таким образом, у Гоголя нередко встречается понятие об «отрицательной красоте». По словам В. В. Гиппиуса — «вторжение демонического в прекрасное».² Поэтому я бы сказал, что и по пониманию красоты Достоевский вышел из гоголевского мира. Но Достоевский и в этом плане, можно сказать, пытался совершить переворот, представить другое понятие красоты. В этом смысле не случайно, что у Достоевского встречаются красавцы, лица которых напоминают маску и которые олицетворяют демоническую, отрицательную красоту. Достаточно вспомнить образы Валковского, Свидригайлова и Ставрогина: общим в красоте их лиц является впечатление маски.

По словам В. Виноградова, «„характеры“, „типы“ Гоголя — это маски (. . .) с этими „типами“ Гоголя, превратившимися в маски, вступает в борьбу Достоевский».³ Достоевский как автор, проникнув во внутренность этих типов, обнаруживает их сущность: под масками поверхностной красоты они скрывают бессилие, корыстолюбие, тщеславие, ветренность, внутреннюю пустоту.

² Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 49.

³ Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 460.

В отличие от Гоголя, который верил в действие сверхъестественных сил на человека, Достоевский нашел в глубине самой души человека источник добра и зла — свободу склониться и на то, и на другое. В этом смысле очень значительны слова Дмитрия Карамазова, обращенные к Алеше: «...широк человек, слишком даже широк, я бы сузил (. . .) Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, знал ты эту тайну или нет?» (14, 100). Здесь ясно высказано устами Дмитрия понятие «отрицательной красоты».

Когда речь идет о женской красоте, Достоевский особенно наблюдает многозначное ее осмысление. Посмотрим на галерею красавиц из романов: Авдотья Раскольникова, Настасья Филипповна, Аглая Епанчина, Грушенька, Катерина Ивановна. Значение их красоты проявляется амбивалентно, в зависимости от отношения партнера к ним. Физическая красота Настасьи Филипповны и Грушеньки возбуждает у некоторых партнеров-мужчин нечистые, злые чувства: сладострастие у Тоцкого, Епанчина, Федора Павловича Карамазова; чувственную страсть у Рогожина, Дмитрия Карамазова. И Авдотья Раскольникова возбуждает у Свидригайлова чувственную страсть. Гордая и по-детски капризная Аглая издевается над Мышкиным, гордая и властная Катерина Ивановна внушает Алеше неизъяснимый страх. Губительная сила их красоты напоминает губительную силу гоголевских красавиц. Но это, с авторской точки зрения Достоевского, лишь видимость. В мире, где господствуют маски, функционирует колдовская прелесть. Вышедший из гоголевского мира Достоевский трансформирует освещение красоты его героев и героинь: однозначное впечатление кажимости ее он заменяет многозначным впечатлением, которое отражает внутренний конфликт психики.

В этом смысле очень многозначительно звучат слова Мышкина о красоте Настасьи Филипповны при рассмотрении ее фотографии: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то *сострадание* при взгляде на эти черты» (8, 68; курсив мой. — Т. К.).

Мышкин пронизательно ощущает психологическую раздвоенность Настасьи Филипповны, контрастность несогласных черт ее лица внушает ему сострадание к ней. Именно здесь, по-моему, представлена Мышкиным основа того его ощущения, согласно которому красота может иметь положительный характер и функционировать как сила, спасающая мир. Эта основа — ощущение «сострадания» (иногда оно заменяется словами «симпатия» или «жалость»). При этом я хотел бы подчеркнуть, что надо придать большее значение этим словам как выражению интуитивного взаимопонимания, т. е. буквальный смысл слов «вместе страдать», а не осмыслять их как рационалистическое понятие этического,

морального сострадания, которое легко превращается в своего рода «милость».

Меня интересует именно первое значение, соответствующее диалогическому характеру поэтики Достоевского. Не случайно в известном письме племяннице Соне Ивановой Достоевский отметил как атрибут положительно прекрасного человека, на примере Дон-Кихота, способность возбуждать сострадание. «Но он (Дон-Кихот) прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон (. . .) Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (28₂, 251). Момент, возбуждающий сострадание, не ограничивается только юмором: им может быть и жалость (судя по упомянутому в письме примеру Жана Вальжана — ср. здесь слова: «он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества»). Во всяком случае для писателя важна не столько красота сама по себе, но тот или иной ее атрибут. Гордость не позволяющая принимающим красоту соучаствовать в наслаждении ею. А юмор или жалость вводят эмоцию наслаждающихся красотой в русло положительно прекрасного.

Мне кажется уместным познакомить читателя с одним из классиков японской литературы начала этого века, Сосэки Нацумэ (1867—1916), который подсказал мне постановку темы этой статьи. Японский писатель, на мой взгляд, во многом перекликается с Достоевским и по предметам изображения, и по доминанте построения образов своих героев, и по авторскому отношению к ним, и по свойственной Нацумэ интерпретации функции рассказчика. У Сосэки Нацумэ есть повесть, которая называется «Кусамакура» («Странствование»). Герой ее — художник. Избегая беспокойного, суетливого общества, он останавливается в захолустной деревне с горячими источниками. В гостинице герой встречает красавицу — дочь хозяина. Она разведенная жена и живет у родителей. Художник решает изобразить ее красоту на картине; испробовал, это не получилось. Чего-то не хватало. Он, поразмыслив о причине, спохватывается, что выражение лица красавицы полно гордости, насмешки. Не чувствуется элемента, возбуждающего сострадание. И он говорит: «Забыл, что среди слов, выражающих многообразные эмоции, есть слово „сострадание“. Сострадание есть эмоция, которую не знает Бог, но это эмоция человека, наиболее близкого к Богу».

Художник в конце повести случайно видит сцену, где разведенная жена-красавица на станции случайно замечает прежнего мужа в военном вагоне, среди отправляющихся на фронт. В этот момент на ее потерянном лице проясняется сострадание. Когда художник смог увидеть это неожиданное выражение ее лица, в его представлении возникла картина.

Как мы видели, для японского писателя, так же как и для Достоевского, не красота объекта сама по себе, а элемент, позволяющий сочувствовать и сострадать ему, решает дело. Слово «со-

страдание» означает при этом элемент, отвечающий взаимному диалогическому отношению личностей на уровне ощущения и эмоции. Таким образом, красота, соединенная с «состраданием», — так можно понять и Достоевского, и Сосэки Нацумэ — «спасет мир».

Мышкин, размышляя о любви-страсти Рогожина к Настасье Филипповне, произносит монолог: «Он (Рогожин) говорит, что любит ее не так, что в нем нет сострадания, нет „никакой такой жалости“» (8, 191). «Нет, Рогожин на себя клеветает; у него огромное сердце, которое может и страдать и сострадать. Когда он узнает всю истину и когда убедится, какое жалкое существо эта поврежденная, половумная, — разве не простит он ей тогда всё прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8, 191—192).

Здесь в сопоставлении любви-страсти с любовью-состраданием недвусмысленно выражена мысль, что только посредством ощущения сострадания будет преодолена содомская сторона красоты и этим человеку будет уготовано спасение. В этом смысле очень значительны слова рассказчика в романе «Братья Карамазовы» об отношении Мити к Грушеньке: «Могу заметить лишь то, что прошлое Грушеньки представлялось Мите уже окончательно прошедшим. Он глядел на это прошлое с бесконечным состраданием и решил со всем пламенем своей страсти, что раз Грушенька выговорит ему, что его любит и за него идет, то тотчас же и начнется совсем новая Грушенька, а вместе с нею и совсем новый Дмитрий Федорович, безо всяких уже пороков, а лишь с одними добродетелями» (14, 332).

Слова эти, предсказывающие возрождение Дмитрия, перекликаются с цитированными словами размышления Мышкина о Рогожине («сострадание осмыслит и научит самого Рогожина»). Обретя любовь Грушеньки, Митя признается Алеше: «Прежде меня только изгибы inferнальные томили, а теперь я всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал!» (15, 33). Это прекрасное провозглашение перехода человека от состояния пленения inferнальной красотой к возрождению той высшей духовной красоты, которая спасет человека, причем ключевую роль здесь играет признание силы «сострадания».

Напомню еще раз слова Аделаиды и Мышкина. Когда Аделаида говорит про красоту Настасьи Филипповны: «Такая красота — сила, с такой красотой можно мир перевернуть!» — она, вероятно, признает красоту лишь в inferнальном смысле. Мышкин же в той же сцене, сказав: «Красоту трудно судить. Красота — загадка», — вероятно, имел в виду трудность однозначного определения красоты. Вероятность подобной интерпретации подтверждают слова в записной тетради с черновыми материалами к «Идиоту». В ней там же, где записаны слова: «Мир красотой спасется», рядом находятся слова: «Два образчика красоты» (9, 222). Не случайно Мышкин, олицетворяющий сострадание к людям, со своей стороны возбуждает

в людях сострадание, иначе говоря, симпатию к нему. В записной тетради к «Идиоту» и письме Достоевского к С. А. Ивановой элементом, вызывающим у читателя симпатию, у Мышкина отмечена невинность (тогда как у Дон-Кихота и Пиквика это их комизм).

Заметим еще одну фразу, приписываемую Мышкину: «Смирение есть страшная сила» — ее цитирует Ипполит в своей исповеди (8, 329). Кстати, и в записной тетради мы неоднократно встречаемся с нею. Профессор Ричард Пис полагает, что слова «Смирение есть страшная сила» указывают на Смирение как на атрибут Красоты. С этим взглядом Р. Писа согласен и я. Далее английский ученый обращает внимание на парадоксальное сочетание элементов второй фразы («смирение» и «страшная сила»), связывая его с символическим смыслом имени и фамилии Мышкина (лев и мышь).⁴ Этот анализ и объяснение профессора Писа, по-моему, тоже интересны и убедительны.

Но я бы хотел соотнести понятие «смирение» с категорией «сострадание». По словарям «смирение» означает «отсутствие гордости, высокомерия; сознание своего ничтожества, своей слабости».⁵ Это — определенная позиция по отношению к окружающему. И я полагаю, что Мышкин не просто герой романа. Он представляет также важную черту авторского подхода к людям, без его смирения, без его сострадания к людям никто из персонажей романа не открыл бы в себе «человека в человеке».

В этом смысле «смирение» и «сострадание» для Достоевского не отвлеченные моралистические категории, а категории поэтические, связанные с главной художественной идеей автора. Только силы смирения и сострадания, олицетворенные в Христе и в его человеческом подобии — Мышкине, позволили автору осветить положительную духовную сторону красоты его героинь, колебания же в оценке им понятия красоты зависят всякий раз от дифференцированного подхода к ней. «Смирение есть страшная сила». Она преодолевает обманную, колдовскую прелесть «отрицательной красоты», замучившей Гоголя. В русле же раскрытия понятия «положительной красоты» важную ключевую роль играют черты «сострадания» и «смирения», без которых нет той положительной красоты, которая способна спасти мир.

⁴ *Peace R. Dostoevsky: An examination of the major novels.* London, 1971. P. 65.

⁵ См., например: *Словарь русского языка: В 4 т. М., 1957—1961* и др.

Б. Н. ТИХОМИРОВ

О «ХРИСТОЛОГИИ» ДОСТОЕВСКОГО

1. «Христос» и «истина» в мировоззрении Достоевского

Достоевский глубоко понимал Христа, своеобразно интерпретировал его «синтетическую натуру» (20, 174), много и напряженно размышлял над «огромным фактом появления на земле Иисуса» (27, 85). Размышлял заинтересованно и страстно, давая самобытные, редкие по глубине решения сложнейших религиозных проблем, но тут же опять ставя еще более острые и «больные» вопросы, — самозабвенно отдаваясь вере и вновь и вновь испытывая сомнение. Одно из самых ранних развернутых высказываний писателя о Христе находим в его известном письме 1854 г. к Н. Д. Фонвизинной: «Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен (. . .) и в такие-то минуты я сложил себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть» (28₁, 176).¹ Сразу заметим, что в так сформулированном *sensu* Достоевского еще отсутствует специфический религиозный момент: в «Дневнике писателя» 1873 г. сам писатель назовет «полной безверия книгой» «Жизнь Иисуса» Э. Ренана, в которой, тем не менее, по словам Достоевского, ее автор провозгласил, «что Христос все-таки есть идеал красоты человеческой, тип недостижимый, которому уже нельзя больше повториться даже и в будущем» (21, 10—11). Так что одно (представление об Иисусе как воплощенном идеале) для Достоевского не исключает другого (безверия). Для уяснения своеобразия отношения писателя к Христу, для понимания перспективы развития его религиозных представлений не менее важным оказывается продолжение письма к Фонвизинной: «Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше

¹ Текст письма исправлен в соответствии с перечнем «Опечатки, исправления и дополнения к томам 1—30₁» (см.: 30₂, 423).

хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28₁, 176; подчеркнуто Достоевским).²

Вопреки распространенному мнению, высказанному впервые, кажется, А. С. Долининым,³ эти слова (второй процитированный фрагмент из письма к Фонвизиной) не есть развитие «символа веры» писателя, тем более не есть его квинтэссенция; и уж во всяком случае нельзя сказать, что здесь «всё (. . .) ясно и свято». Обратим внимание в этой связи на один смысловой нюанс. Многократно указывалось, что антитеза «Христос и истина» почти дословно повторяется в беседе Шатова и Ставрогина — героев романа «Бесы»: «Не вы ли говорили мне, — спрашивает один из них другого, — что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?» (10, 198). Различие касается буквально двух-трех слов, и тем не менее рискуем утверждать, что в «Бесах» речь идет существенно об ином. «Вера и математические доказательства — две вещи несовместимые»; «в мистических идеях даже самые математические доказательства — ровно ничего не значат», — скажет Достоевский в «Дневнике писателя» 1876 г. (22, 101; 100). А позднее, познакомившись с идеями неевклидовой геометрии, писатель в кризисе традиционных математических представлений будет искать дополнительное подтверждение принципиальной невозможности рационального постижения «запредельной», не вмещающейся в «земной закон» божественной истины. Так что формулировка «Бесов» оказывается формулировкой с «лазейкой»: «математическое доказательство» того, что «истина вне Христа», у Достоевского в принципе не способно получить окончательного, завершающего значения. Поэтому героями романа утверждается именно принцип веры — веры, превышающей умопостигаемые истины нашего «земного», «эвклидова» бытия.

Иначе в письме к Фонвизиной, где Достоевский не только допускает возможность существования «доказательств», «что Христос вне истины», но также допускает и реальное положение вещей, при котором «действительно было бы, что истина вне Христа». Тут «гвоздь» в слове «действительно» (подчеркнутом самим писателем), которое выражает, что разрыв «Христа» и «истины» в отличие от варианта «Бесов» приобретает универсальный, абсолютный смысл. Если вдуматься, то, пожалуй, вариант 1854 г. по своей безнадежности превосходит даже такое крайнее и резко означенное признание, которое Достоевский сделает четверть века спустя, в самом конце жизни (в черновой записи 1880 г. «для себя»): «Подставить ланиту, любить больше себя — не потому, что полезно, а

² Здесь и в дальнейшем отмечаются выделения в тексте, принадлежащие Достоевскому и другим цитируемым авторам. Курсив и разрядка в цитатах, принадлежащие автору статьи, не оговариваются.

³ «Символ веры, сложенный здесь Достоевским как антитеза: „Христос и истина“, является в высшей степени характерным для его идеологии во второй период его творчества» (П., I, 513, примечания).

потому, что нравится, до жгучего чувства, до страсти. Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» (27, 57).

При таком понимании скорее приходится говорить о неожиданно прорвавшемся в письме к Н. Д. Фонвизиной отчаянии, нежели видеть в отвержении писателем истины, поскольку она «вне Христа», и в решимости оставаться с Христом, пусть и «вне истины», — его «символ веры». И как характерно для Достоевского это так ярко выразившееся здесь соприкосновение веры и отчаяния, едва уловимый переход одного в другое! В целом же это раннее религиозное признание писателя (равно как и позднее 1880 г.) блестяще подтверждает справедливость глубокого замечания С. Н. Булгакова о том, что «любовь ко Христу в Достоевском (...) тверже и несомненнее даже, чем сама вера в него».⁴

Готовность исследователей видеть в стремлении писателя «лучше (...) оставаться со Христом, нежели с истиной» предельное выражение его веры («совсем по Тертуллиану») ⁵ неизбежно приводит к выводу, сформулированному (правда, по другому поводу) Б. И. Бурсовым: у Достоевского «вера (...) возникает большей частью как отрицание анализа».⁶ Формула эта чрезвычайно соблазнительна. И, казалось бы, ее подтверждают собственные слова писателя, которыми он в письме 1854 г. предваряет приведенное выше признание Н. Д. Фонвизиной: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28₁, 176). Однако Достоевский говорит все-таки о другом, о том, что его вера (точнее, «жажда верить») рождается в нем как реакция на анализ: она «тем сильнее», «чем более... доводов противных». Вера Достоевского (которую недопустимо ограничивать одной «ревнивой любовью» писателя к Христу) стремится не к «отрицанию», а к преодолению, «снятию» анализа — через включение его в себя. «Проза жизни и страстная вера, непрерывно ее побеждающая» — находим собственную формулу писателя на этот счет среди набросков к «Житию великого грешника» (9, 126).

Вовсе не «по Тертуллиану» утверждается вера Достоевского, но как поиск и нахождение принципа связи, сопряжения Христа и истины, идеала и действительности. И вот это, действительно, стоило писателю «страшных мучений». Сомнение, что «Христос вне истины» — Христос, как он его любил и утверждал в своей вере, — сопровождало Достоевского на протяжении всей его творческой жизни, было его болью и мукой. «Христос» и «истина» — одна из

⁴ Булгаков С. Н. Русская трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 195.

⁵ Кирпотин В. Я. Достоевский-художник: Этюды и исследования. М., 1972. С. 39.

⁶ Бурсов Б. И. Достоевский и модернизм // Звезда. 1965. № 6. С. 192.

важнейших антиномий мировоззрения писателя в целом. Простое разведение Христа и истины (как в письме 1854 г.), чтобы «оставаться со Христом», никогда не могло удовлетворить его окончательно. Уже в конце жизни, в наброске ответа своим оппонентам, Достоевский записывает: «. . . не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла» (27, 86; подчеркнуто Достоевским).

В чем же существо веры Достоевского? И в чем вечный источник его сомнений?

Вернемся к сделанному выше наблюдению: чем в принципе различаются позиции Достоевского и Ренана, которые, действительно, крайне близки в оценке Христа как «идеала красоты человеческой»? Прежде всего тем, что для Ренана Христос — историческое лицо, великая личность, а для Достоевского — «чудо»: «. . . явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, — пишет он в письме 1868 г., — уж конечно есть бесконечное чудо. Всё Евангелие Иоанна в этом смысле» (28₂, 251). Полемизируя с Ренаном в черновых набросках к «Бесам», Достоевский записывает: «Христос-человек (имеется в виду: *только* человек. — *Б. Т.*) не есть спаситель мира и источник жизни» (11, 179). Эти слова — один из важнейших моментов веры писателя (и к ним мы еще вернемся), но тем не менее одной божественностью Христа «бесконечное чудо» его явления на земле для Достоевского не исчерпывается.

Обратимся к известной дневниковой записи от 16 апреля 1864 г., сделанной у гроба жены: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» — развернутому изложению религиозных представлений писателя. Начинает Достоевский капитальным утверждением: «Возлюбите человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности связывает, *Я* препятствует» (20, 172; подчеркнуто Достоевским). «Невозможно» — вот «истина», данная как результат анализа, опыта, не ограниченная, частная, а претендующая на универсальность; истина, с позиций которой не только оказывается неисполнимой евангельская заповедь: «как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Иоанн, гл. 13, ст. 34), но невозможным должно представляться и само появление на земле Христа (в ренановском смысле). Христос Достоевского здесь противопоставлен «истине» («земному закону» — как скажет писатель в другом месте), превышает ее: «Один Христос мог (возлюбить. — *Б. Т.*)» (20, 173). И в этом смысле, действительно, «Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» (14, 216).

Последние слова принадлежат Ивану Карамазову; но в этом пункте герой и автор солидарны. Однако затем их позиции расходятся. Иван продолжает: «Правда, Он (Христос. — *Б. Т.*) был Бог. Но мы-то не боги» (Там же). Герой Достоевского склонен абсолютизировать разрыв между «нами» и Богом; религиозное миропонимание (вера) самого творца «Братьев Карамазовых» основывается на идее Христа как Богочеловека, то есть в равной степени и Бога и человека — воплощенного единства Божественной и чело-

веческой природ. «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть», — записывает Достоевский в рабочей тетради 1876—1877 гг. (25, 228).

Представление о Христе как о Богочеловеке, совмещающем в единстве своей личности две природы — Божественную и человеческую, является общехристианским. В целом в своих суждениях о «синтетической натуре Христа» (20, 174) Достоевский исходит из ортодоксального церковного учения о вочеловечении, то есть о соединении Божества с «психофизической» природой человека во всей ее полноте — не только с телом, но также — душой, волей и разумом. Однако в собственных суждениях писателя по этому вопросу своеобразно расставлены смысловые акценты. Наиболее выразительно христологические представления Достоевского сформулированы им в наброске среди подготовительных материалов к «Дневнику писателя» 1876 г.: «Христос есть Бог, *насколько земля могла Бога явить*» (24, 244). Писатель говорит даже не о соединении, но о единстве двух природ: сотворение на земле и «землею», по законам «трехмерного», «эвклидова» мира и во власти этих земных законов человека Иисуса (ср. «Который родился от жены, подчинился закону» — Гал., гл. 4, ст. 4) оказывается актом явления в мир Бога — Христа. Но именно в силу этого личность Иисуса интерпретируется здесь Достоевским не только как откровение Бога, но в равной степени — как откровение человека. По существу Христос здесь понят как своеобразная «мера» человека, демонстрация степени доступности «земной», «подзаконной» человеческой природе стать «причастницей Божьего естества» (как выражается апостол Петр). Религиозному миропониманию Достоевского, видимо, оставались вполне чужды богословские идеи о мистическом «уврачевании» и восстановлении в акте вочеловечения (и особенно — искупления) поврежденной первородным грехом человеческой природы (идея Христа как «Второго Адама»). Слова Григория Богослова: «Нам надо было, чтобы Бог воплотился и умер, дабы мы *могли жить*» — в системе представлений писателя способны иметь только метафорический смысл. Сам писатель, свидетельствуя в той же тетради с набросками к «Дневнику писателя», что для него православие определяется «не мистическими верованиями, а человеколюбием», заявляет, обращаясь к своим оппонентам: «Я вам ни одного мистического верования еще не дал» (24, 254). В антропологических построениях Достоевского мы не встречаем суждений о качественных различиях в человеческом естестве до и после акта искупления (хотя о крестной жертве Христа он пишет многократно). «Пропасть» между «нами» и Богом, человеческой и Божественной природами, по Достоевскому, преодолевается не мистически, а исторически: «Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру. . .» (20, 173).

При таком понимании Христос оказывается для писателя *прежде всего* уникальным свидетельством о человеке, предельным во-

площением заложенных в его природе возможностей и, следовательно, свидетельством о всемирной истории — являя собой перспективу развития человечества. «Да Христос и приходил затем, — находим развитие этой идеи в черновых набросках к «Бесам», — чтоб человечество узнало, что (. . .) природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной мечте и в идеале, что это и естественно и возможно. Этим и земля оправдана». «Тут именно все дело, что Слово в самом деле плоть бысть. *В этом вся вера и все утешение человечества*» (11, 112, 113). В черновиках «Бесов» это заготовки реплик для одного из персонажей (Шатова), но в сходном ключе излагается вопрос и в дневниковой записи 1864 г., где Христос назван «великим и конечным идеалом развития всего человечества, — представшим нам, по закону нашей истории, во плоти» (20, 173).

Итак, вне представления о Христе как о Богочеловеке фигура евангельского «Сына Божия» лишь контрастно оттеняет, что «мы-то не Боги» (Иван Карамзев). «...все зависит от того: принимается ли Христос за окончательный идеал *на земле*, то есть от веры христианской», — записывает Достоевский (20, 174). И тут будет уместно повторить наш тезис: «Христос вне истины» не есть «символ веры» писателя. Именно в «появлении Христа как *идеала человека во плоти*» (20, 172; подчеркнуто Достоевским), что истолковывается Достоевским как «непосредственное вмешательство Бога в жизнь человеческую» (11, 182), и состоит, по его мысли, «бесконечное чудо».

«После появления Христа (. . .) стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить свое я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» (20, 172). В записной тетради 1864 г. это суждение идет почти непосредственно за словами: «Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно», — словами, которые выражают выношенное убеждение Достоевского и которые мы выше квалифицировали как «истину». Не может не броситься в глаза, что пафос утверждения принципиальной возможности человека «как бы уничтожить свое я, отдать его всем и каждому», вступает с этой истиной в решительное противоречие. Основанная на Христе вера Достоевского, действительно, отрицает эту «истину», преодолевая ее абсолютность и окончательность; но одновременно она утверждает и новую истину, можно сказать — истину второго порядка, ту, о которой евангельский Христос сказал: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Иоанн, гл. 14, ст. 6). Таким образом, само представление об истине оказывается у писателя сложным, внутренне противоречивым.

Казалось бы, правомочно сделать вывод, что для Достоевского существует «истина» и «истина»: истина, постигаемая в анализе, и

Истина, открывающаяся в вере. Две истины, не имеющие точек пересечения. Но такая жесткая формулировка также смазывает своеобразие позиции писателя, не позволяет далеко уйти от «Тертуллиана», допускает инкриминировать самому Достоевскому то, в чем обвиняют человечество герои его произведений: «Человек только и делал, что *выдумывал Бога*, чтоб жить не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор» (10, 471). Действительно, как провести различие между «верить» и «выдумывать Бога»?

В том же наброске от 16 апреля, говоря о невозможности «возлюбить человека, как самого себя», поскольку «закон личности связывает», и о том, что только «один Христос мог», Достоевский продолжает: «... но Христос был вековечный от века идеал, к которому *стремится и по закону природы* должен стремиться человек» (20, 172). И в конце: «Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному его натуре*» (20, 175; подчеркнуто Достоевским). Здесь уже постигаемая в анализе истина, истина «первого порядка», оказывается далеко не однозначной, открывается в своих про и contra. Анализ писателя обнаруживает в человеке действие двух разнонаправленных законов — «закона личности» и «закона стремления к идеалу»; причем исключительно важно, что, по мысли Достоевского, только первый закон есть закон «натуры», второй же, напротив, — ей «противуположен», выводит за ее пределы, несет в себе отрицание всевластности требований «натуры», их абсолютности или единственности. В переживаемую современным человечеством эпоху «цивилизации» (20, 192, 194) преобладающим и определяющим является «закон личности», но в превращенном виде действует и закон ему противоположный: «Когда человек не исполнил закон стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям (...) он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» (20, 175; подчеркнуто Достоевским). Иначе говоря, «возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно», но человек страдает от сознания недоступности ему Христовой любви, переживает это как личный грех и тем самым — страданием своим — свидетельствует, что его «я, — как сказано у Достоевского в одном письме 1878 г., — не подчиняется (полностью. — Б. Т.) земной аксиоме, земному закону, но и выходит из них, выше их имеет закон»; «в земной порядок оно не укладывается, а ищет еще чего-то другого, кроме земли, чему тоже принадлежит оно» (30₁, 11). Этот пассаж из письма к Н. Л. Озмидову по-своему замечателен: он наглядно воспроизводит ситуацию, когда у Достоевского, наоборот, именно анализ (правда, в этом письме данный очень общо и схематично) выводит к вере — «чему-то другому, кроме земли, чему тоже принадлежит оно» — человеческое я.

Особое место в этом отношении занимает в анализе писателя то, что обычно называют «ощущением священного», а он сам определял как «соприкосновение мирам иным»: «Убеждение (...) человечества о соприкосновении мирам иным, упорное и постоянное, тоже ведь весьма значительно», — записывает Достоевский за две

недели до смерти (27, 85). Об этом ощущении говорят многие герои его романов. Для нашей темы принципиальное значение имеет следующее суждение старца Зосимы: «. . . многое из самых сильных чувств и движений природы нашей мы пока на земле не можем постичь, не соблазняйся и сим и не думай, что сие в чем-либо может тебе служить оправданием, ибо спросит с тебя Судия Вечный *то, что ты мог постичь, а не то, чего не мог* (. . .) Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высоким. . .» (14, 290).

Примеры можно приводить еще и еще. Но и сделанные наблюдения позволяют вернуться к утверждению о том, что вера писателя рождается как реакция на анализ, но не отрицание, а преодоление его. Преодоление, в том числе и через дальнейшее углубление анализа. Нельзя согласиться с исследователем, когда он пишет, что у Достоевского «знания о мире как бы сами по себе, а вера, оставаясь верой, — сама по себе». ⁷ Нет, и в знании о мире, там, где углубленное постижение человека обнаруживало, что его я «не укладывается» в «земной закон», то есть и в анализ, искала вера писателя одну из своих опор. Кстати, в том числе и этим определяется природа «фантастического реализма» Достоевского. «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), — писал он вскоре по завершении «Идиота», — и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» (29₁, 19). Пример «князя-Христа» (как он назван в черновиках) Льва Николаевича Мышкина, в котором в силу болезни ослаблено действие «земного закона» и обнажено выступает «божественный потенциал» человека, здесь особенно показателен. «Действительность выше всего, — записывает Достоевский на страницах черновика романа. — Правда, может быть, у нас другой взгляд на действительность (. . .) пророчества — фантасти(ческая) действит(ельность). Может быть, в Идиоте человек-то более действит(елен)» (9, 276). Другими словами, именно «сотрудничеством» анализа и веры обусловлена специфика «фантастического реализма» великого писателя.

Любопытно, что характеристики позиции Достоевского, подобные суждению Б. И. Бурсова, давались и с прямо противоположных, религиозных, позиций. Так, например, Лев Шестов писал: «Достоевский, вдохновляемый Писанием, напрягает все свои силы, чтобы вырваться из власти знания». ⁸ В этой связи повторим еще раз: нет, между верой и знанием, верой и анализом в мировоззрении, в творчестве писателя существовали сложные, напряженные отношения, но в целом — отношения взаимодействия. Используя результаты анализа, втягивая их в свою «орбиту», вера не только искала

⁷ Бурсов Б. И. Избранные работы: В 2 т. Л., 1982. Т. 2. Личность Достоевского: Роман-исследование.

⁸ Шестов Лев. Киррегард и экзистенциальная философия: (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. 21.

в них опору, но в свою очередь придавала иной вес, иную значимость самим этим результатам анализа, освещая их не как абсурдное противоречие человеческой жизни (человек стремится к недостижимому «идеалу, противоположному его натуре»), а как моменты всемирного религиозно-нравственного развития человечества. Таким образом, у Достоевского два свидетельства о человеке и мире — явленное в Христе и добытое в анализе — как бы шли навстречу друг другу. Шли навстречу, так как в равной степени нуждались друг в друге, потому что «Христос вне истины» неизбежно превращался «в одну только мечту», лишая достоверности явленное в нем свидетельство о человеке и истории, а «истина вне Христа» — в «глупую насмешку» и «дьяволов водевилъ» (10, 471). Шли навстречу друг другу, но так никогда и не встречались. И все творчество Достоевского (по крайней мере творчество последних двух десятилетий) было напряженным и мучительным поиском такой встречи.

Вера «сама по себе» (Бурсов), построенная на отрицании анализа, пренебрежении его показаниями, вполне способна достичь устойчивости, самоуспокоенности. Но апелляция к анализу оказывается «палкой о двух концах»: Достоевский стремился найти в анализе абсолютные аргументы, обосновывающие веру, но на любом уровне постижения истины анализ вскрывал в ней противоречия, борьбу pro и contra. И в конечном счете именно это питало вечные сомнения писателя, этим определялись его колебания между верой и неверием.

При всей важности для понимания существа христологических представлений Достоевского его интерпретации Христа как свидетельства о человеке — свидетельства о возможностях человеческой природы, о цели человеческого существования на земле — ограничиться только этим значит серьезно исказить смысл веры писателя. Повторим, Христос для Достоевского — *Богочеловек*, и первый член этого определения (Божественное начало в Христе) в структуре религиозных убеждений писателя не менее важен, чем второй. Именно здесь христология Достоевского непосредственно соприкасается с ключевым для его «символа веры» вопросом о бессмертии.

В этом отношении интересно вернуться к полемике писателя с Э. Ренаном и на ее фоне рассмотреть «промежуточную», не сводимую ни к первой (Достоевский), ни ко второй (Ренан) точке зрения интерпретацию Христа, принадлежащую герою романа «Бесы» Кириллову. И для Кириллова Христос — бесспорный «идеал красоты человеческой», причем подобно своему автору и в отличие от Ренана Кириллов также настаивает, что появление Иисуса на земле — это «чудо»: «Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого никогда» (10, 471; подчеркнуто Достоевским). И для Кириллова Он — предельное проявление возможностей человеческой природы и тем самым, казалось бы, указание на цель и смысл человеческого существования: «Этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить» (там же). Но — и уже в отличие от Досто-

евского, в прямом соответствии с точкой зрения Ренана — Иисус Кириллова — не Богочеловек; он хотя и «высший на всей земле», но только человек — человек, уверовавший, что он «Сын Божий». Только человек — и значит, конечен, смертен — окончательно смертен: «Слушай большую идею, — говорит Кириллов Верховенскому, — был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: „Будешь сегодня со мною в раю“. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения»⁹ (там же). В итоге герой Достоевского так формулирует свой вывод: «А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи (. . .) Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (Там же; подчеркнуто Достоевским).

Христос Кириллова — это «чудо просиявшей плоти», это данное людям откровение, «что природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске» (11, 112); но если Он — не Бог и, следовательно, нет «ни рая, ни воскресения», если эта «просиявшая плоть» смертна, то пусть достигим на земле идеал, в котором «все Христы» (11, 106), то есть все станут подобными Христу, — «достигать такой великой цели, — как формулирует Достоевский в уже неоднократно цитированной дневниковой записи 1864 г., — по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели всё угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели» (20, 173). — Вот сокровенная мысль писателя, лежащая в основе рассуждений Кириллова. И в этом отношении «большая идея» героя Достоевского является точным «негативом» веры его автора.

Именно поэтому в «символ веры» Достоевского с необходимостью входит идея бессмертия. «Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация, — читаем в «Дневнике писателя» 1876 г. — А высшая идея на земле лишь одна и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные „высшие“ идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из нее одной вытекают*» (24, 48; подчеркнуто Достоевским).¹⁰ Поэтому же Богочеловек Христос, понятый как «путь и истина и жизнь» (Иоанн, гл. 14, ст. 6), не только воплощает для Достоевского «великий и конечный идеал развития человечества» на земле, но — через воскресение и вознесение также прообразует и «будущую райскую жизнь» человечества «в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога» (20, 173). Из

⁹ Попутно укажем не отмеченную в комментариях к роману связь этого мотива в творчестве Достоевского с «Речью мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет» — «цветочной вставкой» в романе Жан-Поля Рихтера «Зибенкез».

¹⁰ О значении идеи бессмертия в системе христианского вероучения хорошо пишет апостол Павел: «. . . если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша (. . .): вы еще во грехах ваших; Поэтому и умершие во Христе погибли. И если мы в *этой* только жизни надеемся на Христа, то мы несчастнее всех человеков» (I Коринф., гл. 15, ст. 14, 17—19).

всего сказанного вытекает, что вопрос о смерти Христа и Его последующем воскресении, в определенном смысле, оказывается центральным пунктом всей системы религиозных воззрений Достоевского.

2. Проблема смерти Христа в романе «Идиот»

Впервые «проблема Христа» именно как проблема, и прежде всего в связи с обстоятельствами крестной смерти Богочеловека Иисуса, в творчестве Достоевского ставится на страницах романа «Идиот», своеобразным религиозно-философским «фокусом» которого является образ «Мертвого Христа» на одноименной картине Ганса Гольбейна Младшего (копия с которой висит в доме Рогожина) — образ, стягивающий к себе все другие образы произведения. С целью конкретизировать христологические представления Достоевского обратимся к той развернутой интерпретации, которую дает образу мертвого Христа один из главных героев романа — умирающий юноша Ипполит Терентьев, — не забывая, однако, последовательно различать позиции персонажа и самого создателя «Идиота».

Приступая к рассмотрению интерпретации Ипполитом Терентьевым картины Г. Гольбейна «Мертвый Христос», сразу подчеркнем один существенный момент. Авторитетный современный искусствовед в работе, посвященной наследию немецкого художника, пишет, что на своем полотне «Гольбейн изобразил труп (. . .) со всеми признаками начавшегося разложения. (. . .) вокруг ран появились синеватые ореолы, а конечности начали чернеть» и т. д.¹¹ Герой Достоевского, напротив, дважды повторяет, что «на картине этой изображен Христос, только что снятый со креста»; «это лицо человека *только что* снятого со креста, то есть сохранившего в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое» (8, 338; подчеркнуто Достоевским). Для Ипполита (как и для самого писателя) крайне важен в изображении этот сохраняющийся еще на лице мертвого Христа след предсмертного страдания как свидетельство о душевном состоянии Иисуса в последние мгновения Его жизни. Такое свидетельство необходимо Достоевскому для развития его собственного замысла, и, видимо, именно этим нужно объяснить отступление писателя в данном пункте от показаний оригинала. В то же время в главном характеристике искусствоведа и писателя совпадают. «Нет здесь ничего одухотворенного», — свидетельствует М. Я. Либман.¹² «Живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице, — развивает свои наблюдения Ипполит, — эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В

¹¹ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 180.

¹² Там же.

картине же Рогожина (речь идет о копии, висящей в доме Рогожина. — Б. Т.) о красоте и слова нет...». И дальше: «это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (. . .) лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук» (8, 338—339).

Ипполит последовательно «разворачивает» картину во времени, и в центре его размышлений оказывается не только смерть Христа, но и его предсмертные мучения. В интерпретации, которую персонаж «Идиота» дает крестным мукам Иисуса, по-видимому, отразилась полемика Достоевского с ренановской версией кульминационного евангельского эпизода. Косвенно об этом свидетельствуют черновые наброски к роману, где рассуждения героев о душевном состоянии Христа перед смертью прямо связываются с впечатлениями от книги Э. Ренана.

Предсмертные муки Христа в книге Ренана выглядят так: «По некоторым рассказам (евангелистов. — Б. Т.) была минута, что сердце его изнемогло, облако скрыло от Него лик Его Отца; наступила агония безнадежности, в тысячу раз более жгучая, чем все мучения. Он не видел ничего, кроме людской неблагодарности, может быть раскаялся в том, что страдает за низкую расу, и воскликнул: „Господи, господи, вскую мя оставил?“ Но Его божественный инстинкт победил еще раз. По мере того как угасала жизнь тела, Его душа прояснялась, постепенно возвращаясь к своему небесному началу. Им снова овладело сознание Его посланничества, и Он увидел в своей смерти спасение мира».¹³

Последние мгновения ренановского Христа озаменованы высшим подъемом духа; и телесные и душевные страдания преодолены — в предсмертном экстазе «душа прояснялась, постепенно возвращаясь к своему небесному началу». Убежденный, что Его смерть — «спасение мира», в свой предсмертный миг Он испытывает восторженное «слитие с самым высшим синтезом жизни». Такой Христос, действительно, будет «и на кресте, и снятый со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице». Но эта красота оказывается оборотной стороной безумной веры Иисуса-человека в свое «посланничество», в свое богосыновство. «Просиявшая плоть» здесь с необходимостью сопряжена с безумием.

В полемике с Ренаном Достоевский апеллирует к новозаветным свидетельствам. Ренан, рисуя в своей книге обстоятельства смерти Иисуса, предпринял попытку соединить, синтезировать показания всех четырех Евангелий; в результате его собственная версия принципиально отличается от вариантов каждого из евангелистов. У Луки и Иоанна Христос на кресте с начала и до самого конца спокоен и уравновешен, с сознанием исполненной миссии Он «пре-

¹³ Ренан Э. Ж. Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 264.

дает дух» в руки Отца Своего (Иоанн, гл. 19, ст. 26—30; Лука, гл. 23, ст. 34—46). У Матфея и Марка, напротив, сщущение бо-гооставленности, то, что Ренан назвал «агонией безнадежности», есть последний итог земного пути Христа. Именно — последний итог, а не «минута» слабости, преодолеваемая затем предсмертным прояснением души: «В девятом часу возопил Иисус громким голосом: „Эloi, Эloi! ламма савахфани?“ что значит: „Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?“ Некоторые из стоявших тут услышавши говорили: вот, Илию зовет. А один побегал, наполнил губку уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить, говоря: „постойте, посмотрим, придет ли Илья снять Его“. Иисус же, возгласив громко, испустил дух» (Марк, гл. 15, ст. 34—37). Э. Ренан создает свой — вполне художественный — вариант, качественно усложняя версии Луки и Иоанна и в решительном противоречии с версией первых двух евангелистов. Интерпретация «Мертвого Христа» Г. Гольбейна в романе «Идиот» разворачивается в соответствии со свидетельствами Матфея и Марка. На лице гольбейновского Христа на картине Ипполит находит следы того страдания, которое выразилось и в предсмертном вопле евангельского Иисуса: «Эloi, Эloi! лама савахфани?».

Подчеркнем еще раз: интерпретация Ипполита Терентьева строится не вопреки, а в соответствии с евангельским рассказом. Его Христос — не ренановский человек, уверовавший в свое бого-сыновство; нет, Он тот, «который воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший» (8, 339). Он — Богочеловек, совмещающий в себе две природы; и именно поэтому Ипполиту Терентьеву в своей интерпретации необходимо специально оговаривать, что «Христос страдал не образно, а действительно». В этом пункте герой Достоевского даже апеллирует к учению церкви: «Я знаю, — говорит он, — что христианская цер-ковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что тело Его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно» (там же). И именно в этих словах завязывается главный узел проблематики, связанной с картиной «Мертвый Христос» в романе «Идиот».

«Но странно, — продолжает Ипполит, — когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любо-пытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его (. . .) то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» (8, 339). Строго говоря, это даже не вопрос, это — удивление Ипполита перед чудом возникновения веры. В центре его размышления здесь сам феномен веры. В логическом плане вопрос не корректен: вера в воскресение с необходимостью предполагает факт смерти. Воскресение без смерти — это *contradictio in adjecto*. Правда, Ипполит делает акцент на слове «такой»: «каким образом могли поверить они, смотря на *такой* труп? . . .». Что здесь имеется в виду? «В картине Рогожина о красоте ни слова (. . .) тут одна природа» (8, 338), — иначе говоря, в мертвом Христе Голь-

бейна — «нет залогов от небес», нет знаков Божества в Христе — нет и намека на превышение естественных законов. Именно это потрясает Ипполита; и именно это принципиально важно для Достоевского, для его понимания существа христианской веры как веры свободной. «Тайна христианской свободы и есть тайна Голгофы, тайна Распятия, — формулирует эту принципиальную позицию писателя Н. А. Бердяев. — Правда, распятая на кресте, никого не насилует, никого не принуждает. Ее можно только свободно обличить (т. е. обнаружить. — Б. Т.) и принять. Распятая правда обращена к свободе человеческого духа (. . .) Божественная правда, поражающая своим могуществом, торжествующая в мире и силой своей берущая души людей, не требовала бы свободы для своего принятия. Поэтому тайна Голгофы и есть тайна свободы».¹⁴ «Страшная тоска и смятение» (8, 339), которые испытывают «главные будущие апостолы» перед трупом Христа, — это, по Достоевскому, единственный путь к обретению свободной веры. Ипполит же Терентьев по всему именно жаждет чуда.

«Тут невольно приходит понятие, — развивает свои впечатления Ипполит, — что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже Тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший?» — вот концентрированное выражение неверия Ипполита. Причем здесь неверие заключается не в сомнении в силах человека последовать за Христом, но в сомнении в силах самого Христа, в Его всемогуществе.

Было бы слишком плоско понимать слова Ипполита о том, что Христос не «одолел», «не победил» «законы природы», как простое указание на факт Его смерти. В конце концов, в добровольном принятии смерти Иисусом и состоит итог, смысл и пафос евангельских событий. Христос, не умерший на кресте, не есть Христос, не есть Спаситель. Это опять *contradictio in adjecto*. Тем более не приходится говорить о смерти, когда вопрос ставится о нашей (а именно так у Ипполита) способности-неспособности «одолеть» законы природы: и для верующего победа над смертью никогда не была в христианстве в личной компетенции человека.

Видимо, здесь речь идет о «законах природы» (конечно же, теснейшим образом связанных со смертью) в более широком смысле, прежде всего об одолении-неодолении Христом своей собственной человеческой природы, законов человеческого естества. Но здесь необходимо выйти за рамки рассматриваемого эпизода.

С первых же страниц в романе «Идиот» глубоко поставлена проблема насильственной смерти. Впервые она возникает в эпизоде беседы Мышкина с камердинером в доме Епанчиных. Князь отстаивает взгляд, что санкционированная законом смертная казнь за уголовное преступление гораздо большее злодеяние, чем

¹⁴ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 205.

«убийство разбойниче»: «Тот, кого убивают разбойники, режут ночью, в лесу, или как-нибудь, непременно еще надеется, что спасется, до самого последнего мгновения, — развивает свою мысль Мышкин. — Примеры бывали, что уж горло перерезано, а он еще надеется, или бежит, или просит. А тут, всю эту последнюю надежду, с которою умирать в десять раз легче, отнимают *наверно*; тут приговор, и в том, что *наверно* не избежешь, вся ужасная мука-то и сидит, и сильнее этой муки нет на свете» (8, 20—21; подчеркнуто Достоевским). В этой же логике князь парадоксально высказывается против «модернизации» процедуры смертной казни.

«— Хорошо еще вот, что муки немного», — замечает собеседник князя в связи с рассказом о гильотине, но князь решительно возражает: «. . . а что, если это даже и хуже? { . . . } Подумайте: если, например, пытка; при этом страдания и раны, мука телесная, и, стало быть, все это от душевного страдания отвлекает, так что одними только ранами и мучаешься, вплоть пока умрешь. А ведь главная, самая сильная боль, может, не в ранах, а вот что знаешь *наверно*, что вот { . . . } сейчас — душа из тела вылетит, и человеком уж больше не будешь, и что это уж *наверно*; главное то, что *наверно*» (8, 20; подчеркнуто Достоевским).

В своей аргументации князь Мышкин строго различает «муку телесную» и «душевное страдание» от сознания неотвратимости конца. «Боль страха смерти» (как назовет это в «Бесах» Кириллов) здесь предстает как «главная, самая сильная боль», несоизмеримо более ужасная, чем любые телесные муки. «Сильнее этой муки нет на свете», — говорит князь.

В аспекте нашей темы особого внимания заслуживает завершение монолога князя Мышкина: «Кто сказал, что человеческая природа может вынести это без сумасшествия?» — спрашивает он и затем прибавляет: «Об этой муке и этом ужасе и Христос говорил» (8, 21). Комментаторы романа указывают, что здесь имеется в виду евангельский эпизод моления о чаше в Гефсиманском саду, когда, в ожидании близкого ареста, Иисус «начал скорбеть и тосковать». «Душа Моя скорбит смертельно», — говорит Он ученикам, а затем обращается с молитвой к Отцу: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Матф., гл. 26, ст. 37—39).

Указанный эпизод не случайно привлек внимание писателя: здесь впервые в Евангелии возникает мотив сопротивления человеческого естества Иисуса Божественному замыслу, то есть приобретает крайнюю остроту уже затронутый нами вопрос о принципе совмещения в Христе двух природ — Божественной и человеческой. В христианской мысли существуют различные традиции интерпретации эпизода в Гефсиманском саду. Скажем, западное, протестантское богословие с большим сомнением относится к положению о том, что Иисуса «мучил страх нежеланной смерти». Подчеркивая, что Христос знает о последующем воскресении и, следовательно, не может переживать предстоящую смерть как абсолютный конец, комментаторы евангельского эпизода склонны интерпретировать мо-

ление о чаше лишь как предвосхищение Иисусом *телесных* мучений крестной казни. Принципиально иную позицию занимают православные богословы. Например, В. Н. Лосский, обобщая учение отцов восточной церкви (Иоанн Дамаскин, Максим Исповедник и др.), пишет: «Гефсиманская молитва была выражением ужаса перед смертью, была реакцией, свойственной всякой человеческой природе».¹⁵

И в монологе князя Мышкина о смертной казни «Христос говорил» об «ужасе» и «муке» именно от сознания неминуемого и близкого конца, об «ужасе» и «муке», от которых страдания плоти как раз, наоборот, способны отвлечь. Христос «говорил» о них — значит, сам испытал их. Для писателя Богочеловек Христос — в полной мере человек, то есть Его человеческая природа отягощена бременем всего того, что препятствует в ней самой осуществлению Христовой любви к людям. Но именно в том, по Достоевскому, и состоит совершенство Христа, что его воля к любви преодолевает, оказывается способной превозмочь все те преграды в самом человеке, которые порождены законами его собственного естества. Христос, освобожденный от этого «груза», — это, по-своему, тоже «Христос вне истины». И лишь Христос в полноте противоречивой человеческой природы будет действительным свидетельством о человеке, о его предельных возможностях; больше того — такой Христос становится не только конечным идеалом человеческого развития, но — благодаря обнаружившемуся в нем (в эпизоде в Гефсиманском саду) «борению» — также и великим символом самого этого развития.

Причем писатель, который посвятил свое творчество исследованию «всех глубин духа человеческого» (27, 65), и здесь остается верен себе, своему методу: он берет сопротивление человеческого естества Иисуса по максимуму (насколько дает ему в этом основания евангельский материал), находит глубочайшее препятствие на путях Христовой любви к людям не столько в немощах плоти, сколько в инстинкте самосохранения, действующем в человеке с неукоснительностью закона природы. Если высшая любовь есть самопожертвование, добровольное принятие смерти «за други своя», то и серьезнейшая противостоящая этой любви сила есть «боль страха смерти» — «главная, самая сильная боль».

Достоевский, сохраняя и даже укрепляя в «Идиоте» свое представление о Христе как о высшем идеале, в то же время колоссально приближает Христа к человеку. Но эта тенденция, проведенная последовательно, неизбежно должна была серьезно проблематизировать образ Христа в сознании писателя, который называл себя «реалистом в высшем смысле» (27, 65). Если Христос как человек не свободен от «боли страха смерти», то все-таки возможно ли даже для него и на кресте, до самого конца, до последнего мгновения сохранить волю к любви? Вспомним, что Иисус Ренана, пусть на «минуту», но испытал на кресте «агонию безнадежности, в тысячу раз более жгучую, чем все мучения. Он не видел ничего, кроме людской неблагодарности, —

¹⁵ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 111.

читаем в книге «Жизнь Иисуса», — может быть, раскаялся в том, что страдает за низкую расу, и воскликнул: „Господи, господи, вскую мя оставил?“» Интерпретация Ренана, в которой эта минута упадка духа преодолевается безумной верой Иисуса-человека в свое богосыновство, как уже говорилось, не могла вызвать сочувствия у Достоевского. Но как знать, не повлияла ли нарисованная французским писателем картина последних минут Христа на характер собственных размышлений автора «Идиота»? Ведь, как помним, рядом с замечанием князя Мышкина о том, что «об этой муке и об этом ужасе» (то есть о «боли страха смерти») «и Христос говорил», стоит вопрос: «Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия?» (8, 21).

О том, что подобные вопросы действительно вставляли в творческом воображении Достоевского в период работы над «Идиотом», прямо свидетельствуют черновые материалы к роману. В одном из набросков читаем:

«— Но что казнь на кресте и рассудок расстраивает. А он и рассудок победил.

— Что ж, это чудо?

— Конечно, чудо, а впрочем. . .

— Что?

— Был, впрочем, ужасный крик.

— Какой?

— Элой! Элой!» (9, 184).

В этом наброске вопрос о том, в состоянии ли человеческая природа «вынести это без сумасшествия», уже непосредственно рассматривается применительно к Христу, то есть Достоевский здесь, действительно, мыслит человеческое начало в Иисусе не только телесно, но и в полноте его психофизической природы. Речь идет о том, «победил» или нет распятый на кресте Христос «рассудок», в смысле — законы рассудка, не вмещающего мысль о близкой, неминуемой смерти, тем более — о смерти добровольной. В центре размышлений героев этого черного наброска «ужасный крик», изданный Иисусом на кресте перед смертью. Комментаторы романа подходят к ситуации достаточно формально, когда пишут, что здесь, «в изложении этого эпизода смерти Христа, Достоевский (следуя Ренану) отступает от Евангелия, где слова „ужасный крик“ отсутствуют» (9, 398). Действительно, выражение «ужасный крик» взято Достоевским, скорее всего, из «Жизни Иисуса» Ренана; действительно, у Луки и особенно у Иоанна, в изложении версий которых Ренан использует это выражение, его на самом деле нет. Но сам-то факт в Евангелии все-таки есть, причем опять у первых двух евангелистов — Матфея и Марка: «В девятом часу возопил Иисус громким голосом: „Элой, Элой!“» (Марк, гл. 15, ст. 34). Кстати, именно в редакции Марка этот «воплъ» Христа отразился и в рассматриваемом наброске Достоевского.¹⁶

¹⁶ Ср. близкие к нашим наблюдения в кн.: Громыко М. М. Сибирские знакомые и друзья Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1985. С. 113.

Первоначально герой этого наброска утверждает, что Христос «рассудок победил», то есть преодолел, превысил тот закон природы, закон человеческого естества, в соответствии с которым «казнь на кресте рассудок расстраивает». Но, отвечая на прямо поставленный вопрос: «Что ж, это чудо?» — он колеблется: «Конечно, чудо, а впрочем. . .». В названном комментарии к этому месту читаем: «В жажде верить» герой хотел бы «убедить себя в том, что на кресте распинали *Бога*, который „и рассудок победил“. Но впечатление от книги Ренана разрушает его надежду (. . .) Был, впрочем, ужасный крик» (9, 398). Нам трудно согласиться с таким истолкованием. И не потому только, что как раз ренановский Иисус «рассудок победил» — преодолел благодаря своей безумной вере разрушительную для человеческого сознания «боль страха смерти»; и не потому даже, что «ужасный крик», как мы уже показали, — это факт смерти евангельского Христа, и как таковой привлекал внимание не только героев писателя, но и самого Достоевского. Строго говоря, разговор в наброске идет не о вере в Бога, а о вере в чудо. Для писателя, как об этом уже говорилось, это вещи не только не тождественные, но в чем-то и противоположные. Если Христос осуществил свою волю к любви, не будучи в полной мере во власти земных законов, если он *чудесным* образом преодолел власть рассудка, не вмещающего мысль о добровольном принятии смерти, то такой Христос, по Достоевскому, перестает быть свидетельством о человеке, и последование Ему, в чем писатель видел главный пункт христианской веры, становится невозможным. «Ужасный крик», о котором пишут первые два евангелиста, в логике веры Достоевского, напротив, должен свидетельствовать, что Христос знал и «боль страха смерти», что его человеческий рассудок не выдержал бремени нестерпимой мысли и что он, следовательно, и через эту муку прошел, а значит, как человек был на кресте в полной мере подвержен действию всех законов природы.

Но Достоевский видел и обратную сторону представлений о Христе, не только плоть, но и сознание которого не выдерживают «бремени креста»; видел таящийся здесь «соблазн». И здесь мы вновь возвращаемся к Ипполиту Терентьеву. В самой своей формулировке проблема, которую обсуждают герои черного наброска («победил» ли Иисус «рассудок» — законы рассудка?), явно перекликается со словами Ипполита (и отчасти поясняет их): «Если (. . .) так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда *не победил* их теперь даже тот, который побеждал природу при жизни своей?» (8, 339). Повторим, речь идет не о смерти как таковой. Речь идет о законах природы в более широком смысле, о победе Христа над законами своего собственного естества. Ипполит — и это глубоко мотивировано его личным «сюжетом» в романе — жаждет чуда, жаждет сверхъестественного, мысля его, видимо, как гордое пренебрежение Христа, по крайней мере его «духа», к законам природы, которым «вполне и совершенно» была подчинена на кресте его человеческая плоть. Но на лице «мертвого Христа» Г. Гольбейна Ипполит находит полноту страдания,

отразившего полноту подчинения человеческого естества Иисуса «законам природы». «Тут невольно приходит понятие, — говорит герой Достоевского о впечатлении от картины, — что если *так ужасна смерть*. . .» (8, 339). То есть, взглядываясь в лицо «мертвого Христа», которое «не пощажено нисколько», он словно находит на нем отпечаток ужаса перед смертью. И дело не только в картине Гольбейна: труп «непременно должен был быть точно такой» — это в равной степени слова и Ипполита и самого Достоевского. Но если теперь опять вернуться к черновому наброску с его вопросом: «победил» ли Иисус «рассудок», к ключевому для его проблематики предсмертному «ужасному крику» распятого, как будто содержащему в себе однозначный ответ на этот вопрос, — то вполне правомочно будет так продолжить характеристику впечатления Ипполита: герой видит перед собой образ Христа, не выдержавшего ужаса перед смертью. В этом смысле отсутствующая в Евангелиях деталь из интерпретации Ипполита — то, что Иисус падает на полпути к месту казни, не вынеся тяжести креста, — становится едва ли не символической.

Только при таком подходе может быть в должной мере понято и истолковано возникающее в сознании героя «при взгляде на эту картину» «понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено», «которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (8, 339). Здесь исключительно важна содержащаяся в последних словах Ипполита мысль о некоем вселенском замысле, суть, цель и итог которого заключается в появлении на земле Христа. Но в представлении героя Достоевского это замысел, потерпевший неудачу! Это поражение Христа перед косными, слепыми материальными силами природы. О смерти Христа у Ипполита нельзя сказать словами пасхального канона: «Смертию смерть поправ!».

Ужас Христа перед смертью, предельная — до разрушения рассудка — полнота его страдания оказывается в то же время и последним свидетельством о полноте проявления человеческого начала в Богочеловеке Иисусе. В этом солидарен со своим героем и сам Достоевский. Но если Ипполитом эта полнота проявления человеческого в Христе интерпретируется как поражение божественного перед «законами природы», то писатель склонен оценивать дело иначе. Его Богочеловек, «тот, который побеждал природу и при жизни своей», добровольно подчиняет себя власти естественных законов. И в этой добровольности слились воля Бога и воля человека.

Но подчинить себя «законам природы», принять их власть — не над телом только, повторим, но и над душой, над всем своим человеческим естеством — значит и принять в себя: то «понятие» «о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено», и стать открытым для «боли страха смерти». Это очень точно почувствовал и выразил Б. Л. Пастернак в своем «Гефсиманском саде»:

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь как смертные, как мы.

Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца.

И архиважно, что все это тем не менее не останавливает Христовой воли к любви, не заставляет отказаться от крестного пути. И тем самым воля к любви, теперь уже всецело человеческая воля, «одолевает» законы природы, обозначает границы их всевластия. При таком понимании свидетельство о власти законов природы над человеческим естеством Христа, так остро почувствованное Достоевским и его героем в картине Гольбейна, одновременно оказывается и свидетельством неодолимости Христовой любви к людям. Итак, добровольность принятия самим Христом власти над собой законов природы; «провидение», которое «само захотело подчинить себя слепым, немым, безжалостным естественным законам», как сказано в «Братьях Карамазовых» (14, 307), — вот главный пункт заявленной здесь веры Достоевского.

Ипполит завершает свою интерпретацию «Мертвого Христа» таким вопросом: «И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (8, 339). В логике героя смысл этого вопроса, видимо, таков: имей Христос «накануне казни» в своем сознании то «понятие», которое «невольно» возникает у всякого видящего его мертвое тело, смог бы он так же пройти свой крестный путь? Вопрос этот — вопрос неверия. В нем содержится допущение, что, принимая решение, когда «Отец все отдал в руки Его» (Иоанн, гл. 13, ст. 3), Христос не отдавал себе в полной мере отчет в том, что его ожидает, не имел «понятия» о всевластности «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы» природы (именно встречу его сознания с этим «понятием» и знаменует — в этой системе представлений — многократно упомянутый евангельский «ужасный крик»).

Для веры Достоевского сама постановка вопроса его героем некорректна. «Понятие», которое формулирует Ипполит, лишь наглядно разворачивает то, что имплицитно и бессознательно содержит в себе уже сама «боль страха смерти». А об этой боли Христос свидетельствует как раз в момент принятия решения в Гефсиманском саду: «Душа Моя скорбит смертельно» (Матф., гл. 26, ст. 38). «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил», — повторим еще раз слова князя Мышкина, прозвучавшие в самом начале романа «Идиот».

Н. ЕФИМОВА

МОТИВ БИБЛЕЙСКОГО ИОВА В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

В русском и иностранном литературоведении гуманизм Ф. М. Достоевского, его отношение к жестокости и страданию невинных, тема «детской слезинки» привлекают внимание многих исследователей. Данная работа рассматривает влияние Книги Иова на литературно-философскую концепцию Достоевского в целом и на его последний роман в частности и предлагает еще один взгляд на то, как автор «Братьев Карамазовых» понимал бытие и причины существования зла на земле.

Книга Иова, входящая в Ветхий завет, представляет собой ценнейший, до сих пор полностью не разгаданный художественный источник, к которому постоянно обращаются философы, ученые и писатели. Написанная неизвестным автором примерно в V—IV в. до н. э., она содержит более поздние вставки, а также фрагменты из более ранних источников. Действие повествования происходит примерно за тысячу лет до времен автора на земле Уц, которая, скорее всего, соответствует Эдому, северному Заорданью или Хаурану, т. е., несмотря на то что автор, по-видимому, иудей, он помещает своих персонажей за пределы Израиля. По литературной форме произведение напоминает греческую трагедию, своего рода параллель к театру Еврипида, где обычно герой идет от успеха к роковой развязке, но в отличие от большей части трагедий Еврипида история Иова в конце концов заканчивается благополучно. В центре событий лежит конфликт Иова с Богом, прямота и честность простого смертного и честность Создателя вселенной. Пролог и эпилог, написанные в прозе, создают обрамление сюжета, переданного в поэтической форме. Начальные строки пролога создают прелюдию, несущую важную информацию. Иов описан как патриарх, праведник с героическим прошлым. Затем действие переносится на небеса, где завязывается конфликт древнееврейского бога Яхве с Сатаной. Яхве хвалится перед падшим ангелом преданностью своего слуги Иова, а Сатана подбивает Творца испытать его, сомневаясь, что тот в несчастье сохранит веру. Таким образом, Иов становится жертвой жестокой проверки, задуманной, чтобы удовлетворить тщеславию Яхве. Бог насылает на Иова бедствия: лишает его богатства, убивает всех его детей и поражает его жестокой болезнью. Пролог

представлен не в виде отдельного рассказа, а как первое действие в развитии сложного сюжета.

Во времена автора древние евреи твердо верили в доктрину возмездия, по которой считалось, что добро приносит хорошие результаты, а зло плохие. Все грехи наказываются, ничто не проходит безнаказанно. Отсюда логически вытекает, что любое страдание посылалось за грехи, страдающий человек обязательно должен быть грешником. Между грехом и страданием устанавливалась прямо пропорциональная зависимость. Если Иов потерял все на свете, значит он согрешил. Верующий Иов задумывается о своей невинности, которая противоречит его вере, постепенно его начинает волновать мысль о невинности остальных страдальцев. Так Иов доходит до сомнения в справедливости Яхве. Его жена, играющая роль пособницы дьявола, подбивает его похулить бога и умереть. Три друга Иова Елифаз, Вилдад и Софар предлагают ему признаться в своих грехах, но Иов отказывается лгать и кривить душой в угоду Богу. Молодой мудрец Элигу пытается убедить Иова, что Бог посылает людям кару, чтобы страданиями заставить человека думать. Вместо того чтобы отречься от Бога, как это предсказывал Сатана, Иов вызывает Бога на открытое объяснение лицом к лицу, не боясь последствий. Интересно, что Яхве принимает приглашение, грозно предстает перед Иовом и говорит о невозможности для человека понять мироздание. Иов кается, и Бог прощает его, наградив долгой жизнью и новыми детьми.

История страдающего праведника Иова на протяжении многих лет волновала Достоевского. Находясь по настоянию докторов на лечении в Германии, 10 июня 1875 г. Достоевский пишет своей жене: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу по комнате, чуть не плача, и если бы только не подлейшие примечания переводчика, то, может быть, я был бы счастлив» (17, 423). Признание Достоевского наводит на интересный вопрос: на каком языке он читал Библию в России.

В IX в. основная часть Библии была переведена Кириллом и Мефодием на южнославянский диалект, на котором в древности говорили болгары и который по традиции называется церковнославянским, так как их миссией было донести ее славянам. Работу Кирилла и Мефодия продолжили их последователи, причем язык славянской Библии был хорошо понятен русским. После крещения Руси князем Владимиром в 988 г. вместе с христианством связанная с ним духовная христианская литература стала распространяться на Руси, и она имела хождение тоже на церковнославянском. Первые два столетия высшее русское духовенство частью состояло из греков-византийцев. До того как они были направлены на Русь, они проходили религиозное обучение на церковнославянском, с тем чтобы могли объясняться с русскими правителями. До татаро-монгольского нашествия в XIII в. отношения с Византией были настолько крепкими, что постепенно церковнославянский язык стал официальным государственным языком: законодательство, договоры, постановления и литературные произведения были написаны на

церковнославянском. Библейские выражения прочно вошли в разговорный язык образованных русских. Перевод Библии на разговорный язык, который продолжал свое закономерное развитие и к XV в. радикально изменился, был долгое время запрещен церковью, и любые попытки в этом направлении считались ересью.

В 1712 г. появился указ Петра I о новом издании славянской Библии. В 1751 г. по распоряжению Елизаветы Петровны Библия на церковнославянском была издана в исправленном виде, для чего «справщиками» были пересмотрены греческие тексты (Септуагинта и Новый завет). С тех пор исправленным ими переводом славянской Библии пользуются до наших дней.

Русские, принадлежавшие к высшему обществу, а также политические и культурные деятели должны были усвоить две лингвистические формы. С одной стороны, они были обязаны в совершенстве понимать церковнославянский язык, чтобы быть признанными соответственно их официальному статусу. С другой стороны, им приходилось общаться на разговорном языке, чтобы быть понятыми нижестоящими по общественному положению. Постепенно русской культурной элитой было создано то, что сегодня называется русским литературным языком, в котором до настоящего момента горячо обсуждаются лингвистические нормы. Литературный русский язык почерпнул из церковнославянского неисчислимое количество понятий, относящихся к религиозной жизни, морали, философии и государственной администрации, большинство из которых пришло из христианской Византии. Синтаксис языка ассимилировал структуру, характерную для церковнославянского. Литературный русский язык стал своего рода мостом между старым церковнославянским и разговорным языками. Человек, свободно владевший русским литературным языком, в IX—X вв. мог понять церковную службу или читать Библию. В большинстве своем неграмотное население России могло участвовать в церковных ритуалах без понимания языка, на котором они велись.

В 1813 г. при Александре I было основано русское Библейское общество, целью которого было распространение Священного писания среди различных народов, проживавших на территории Российской империи. В 1816 г. царь Александр после возвращения из Европы по окончании войны с Наполеоном дал Петербургской духовной академии задание перевести Библию на русский. В 1818 г. вышло первое издание четырех Евангелий по-русски с параллельными текстами на церковнославянском, а в 1822 г. появился первый перевод Нового завета. После 1822 г. выходили и издания переводов книг Ветхого завета (Пятикнижие, Псалтырь, Книги Руфь, Иисуса Навина и Судей). Однако в 1825 г. Александр I, а в 1826 г. Николай I под давлением духовенства запретили употребление Нового завета на русском языке, его распространение и продажу. В 1826 г. русское Библейское общество было распущено, после того как оно выпустило первый том пятитомного издания Библии на двадцати шести языках тиражом, превышающим миллион экземпляров. Часть тиража этого тома была уничтожена. Причиной принятия таких

мер послужил тот факт, что Библия на русском языке облегчила путь проникновению протестантизма в Россию и поэтому превратилась в источник раздора среди мирян.

Полный отредактированный перевод Нового завета стал доступен читателю только в 1862 г. при Александре II. Затем был предпринят перевод Ветхого завета с иврита, которым руководствовались при переводе Септуагинты и Вулгаты. В 1876 г. Библия впервые вышла полностью в переводе на русский язык. Она называется Синодальной Библией, так как обязана своим появлением Священному синоду.¹

Ф. М. Достоевский родился в 1821 г. Его отец, военный врач, был глубоко религиозным человеком, «исполняющим все законы, требуемые православной церковью»,² и широко использовавшим церковнославянские выражения в письмах к жене. Очевидно, Достоевский впервые познакомился с Книгой Иова на церковнославянском языке. В это время ему было восемь лет. Интересно было бы знать, насколько хорошо он владел этим языком в таком возрасте. В любом случае, ссылаясь на Иова в своих работах, он не обращается к церковнославянскому, как это делает Лев Толстой, цитируя Библию.

Книга Иова с так раздражавшими его комментариями скорее всего была французским переводом Леруа, изданным во Франции в 1865 г. С годами привязанность Достоевского к Книге Иова возрастала, по мере того как увеличивались его личные страдания: его мать умерла, когда ему было 16 лет, его отец был убит, когда Достоевскому исполнилось 18, в 29 лет он пережил смертный приговор, прочтенный ему на месте казни за участие в социалистическом кружке Петрашевского. Казнь была заменена пятью годами каторги в Сибири, за которыми последовали 5 лет ссылки. Смерть первой жены пришла через семь лет после их свадьбы, за нею последовала смерть брата, человека, которого писатель любил больше всех на свете и долги которого принял на себя. К злополучному пристрастию к карточной игре присоединились и другие беды: умер его первый ребенок — двухнедельная девочка Соня, а потом в трехлетнем возрасте младший сын Алексей. Константин Мочульский, один из лучших биографов Достоевского, приходит к следующему заключению: «Из всей Библии Достоевский больше всего любил Книгу Иова. Он сам был Иовом, спорящим с Богом о правде и правосудии. И Бог послал ему, как Иову, великое испытание веры. Никто так бесстрашно не боролся с Богом, как автор „Легенды о Великом Инквизиторе“, никто с такой любовью не спрашивал Его о справедливости устройства мира, и никто, наверное, так не любил Его. Но святой из Ветхого завета был утешен, когда у него родились

¹ См.: Жизнь Иисуса Христа и история первой церкви // Slavic Gospel books. Chicago, 1981. P. 255—256. Для справок ср.: Ковалевская Е. Г. История русского литературного языка. М., 1978. С. 26—260; Рижский М. И. История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978.

² Frank J. Dostoevsky: The seeds of revolt. 1821—1849. Princeton; Guilford, 1976. P. 51. Перевод мой.

другие дети, и забыл об умерших. Иов-Достоевский не мог сделать этого».³ Очевидно, Книга Иова стала так близка Достоевскому еще и потому, что поднятые в ней проблемы рассматривались им на фоне событий, которые были похожи на обстоятельства его личной жизни, а вопрос о незаслуженном страдании задавался в близкой ему по духу форме и полностью соответствовал его религиозным взглядам.

Вопрос о страданиях невинных как основной мотив предания о Иове занимает важное место в философии Достоевского. В России и за рубежом хорошо известна точка зрения Достоевского, согласно которой человек очищается от своих грехов только через страдания. Человеческие страдания неисчислимы, а со времен Иова неизмеримо возросли. Никто не станет этого отрицать и, как утверждают Иван Карамазов и старец Зосима, никто в этом не виноват. Однако Иван Карамазов видит только страдания и поэтому не может принять божий мир. Бог молчит и не откликается на плач невинно пострадавших, по словам Иова: «В городе люди стонут, и душа убиваемых вопиет, и Бог не воспрещает того».⁴ Это замечание очень похоже на исповедь Ивана Алеше: «...принимаю бога (...) принимаю и премудрость его (...) в окончательном результате я мира этого божьего — не принимаю (...) Я убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что (...) в момент вечной гармонии случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими их крови (...) но я-то этого не принимаю и не хочу принять!» (14, 214—215).

Для Ивана совершенно неприемлемы страдания детей: «...если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети (...) для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? (...) для кого-то будущую гармонию? (...) И если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне не понятна» (14, 222).

Иван признается, что считает себя рассудительным человеком, который во всем доискивается смысла и следует законам человеческой логики до самого окончательного вытекающего отсюда последствия. «Я клоп и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего всё так устроено (...) О, по-моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что всё течет и уравнивается, — но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!» (Там же). Иван отвергает оправдание зла, принятое героем в конце Книги Иова. Он ослеплен жизненной

³ Mochulsky K. Dostoevsky. Princeton (N. J.), 1967. P. 333. Перевод мой.

⁴ Библия. Ветхий завет. Книга Иова, гл. 24, ст. 12.

правдой о том, что люди должны страдать, и восстает против такой жестокости.

Старец Зосима разделяет точку зрения, диаметрально противоположную той, что у Ивана. На религиозность старца Зосимы уже в детском возрасте в огромной мере повлияло чтение Книги Иова. О значении детских впечатлений, во время которых наступает неожиданная набожность или просветление рассудка, также говорит духовный приверженец старца Зосимы Алеша Карамазов. Такие воспоминания он считает лучшим воспитанием.

Однако мотив Иова лишь косвенно присутствует в трактовке проблем зла Иваном Карамазовым. В ходе разговора с чертом становится ясно, что черт не что иное, как психологическое отражение совести Ивана, его кошмар, как на то указывает название главы. Это дьявольская сторона души Ивана. Черт делает критические замечания по поводу процесса потерь, установленного Богом при выявлении праведников: «... (я) исполняю мое назначение: губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно!» (15, 82).

Детские религиозные переживания наложили неизгладимый отпечаток на веру Зосимы, когда ему было восемь лет. Он на всю жизнь запомнил мгновение, когда вдруг совершенно неожиданно для себя понял смысл Книги Иова, прочитанной в церкви на церковнославянском, хотя позднее он цитирует ее на русском.

Главные идеи, выделенные Зосимой в Книге Иова, довольно близки взглядам самого Достоевского. Прежде всего, Зосима интерпретирует книгу не с точки зрения человеческой психологии (рассматривающей состояние невинно страдающего индивидуума), а как великую тайну: «...и великое, что тут тайна, — что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Перед правдой земною совершается действие вечной правды. Тут Творец (...) смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. А Иов, хваля Господа, служит не только ему, но послужит и всему созданию его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был» (15, 265).

Вера Иова и его страдание искупают, по религиозным убеждениям Достоевского, прегрешения многих людей, и Иов становится образцом праведника. Интересно, что так же воспринимает Книгу Иова американский теолог Юджин Гудхарт: «...окончательная гармония, к которой приводит книга, полностью основана на тайне — то есть ни на чем, что можно было бы объяснить современным рационализмом или психологией».⁵ Еще интереснее литературная критика Гудхарта: интерпретацию Достоевского он приводит как пример неправильной интерпретации Иова. Гудхарт рассматривает «Записки из подполья», которые служат «наглядным примером того,

⁵ Goodheart E. Job and modern world // 20th Century interpretations of the Book of Job. Englewood Cliffs (N. J.), s. a. P. 102. Перевод мой.

что случается с протестом Иова в современном мире (...) к чему приводит протест романтиков: отказ покориться неизбежному, смешанные любопытство и ненависть, неверие в неизбежность (...) Повесть буквально наводнена парадоксами, она показывает, что происходит с человеком, когда он замыкается в самом себе, когда его личность заменяет ему реальный мир».⁶ Гудхарт не упоминает, что для Достоевского Человек из подполья — не решение проблемы, а скорее диагноз болезни.

Иван Карамазов, духовный родственник Человека из подполья, помог бы Гудхарту найти путь к старцу Зосиме, выражающему взгляд Достоевского на Иова. Основная тайна книги Иова, как ее видит Гудхарт, заключается в подлинности последнего жеста Иова — его подчинения Богу, которое произвело такое глубокое впечатление на Зосиму (выраженное в словах: «...и раб его, восклицающий: „Буди имя твое благословенно, несмотря на то, что казнишь меня“» — 14, 264); однако в тайне подчинения Иова содержится одно важное условие. Оно соответствует единственному требованию Зосимы к ближним — искренности к себе и окружающим. Он настоятельно советует г-же Хохлаковой: «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, всякую минуту (...) Страха тоже убегайте, хотя страх есть лишь следствие всякой лжи. Не пугайтесь никогда собственного вашего малодушия...» (14, 54). Великому грешнику Федору Карамазову, отличающемуся беспредельной способностью причинять зло, старец Зосима может сказать только одно: «Главное, самому себе не лгите. Лгущий самому себе и собственную ложь свою слушающий до того доходит, что уже никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть, входит в неуважение и к себе и к другим. Не уважая же никого, перестает любить, а чтобы, не имея любви, занять себя и развлечь, предается страстям и грубым сладостям и доходит совсем до скотства в пороках своих, а все от непрерывной лжи людям и себе самому» (14, 41).

Обращаясь к Иову как к прообразу, воспринятому Достоевским на основе личного опыта и переживаний, Зосима приходит к выводу о необходимости искренности к себе, которая приводит к искренности веры, что очень похоже на предписание Киркегора читателям черпать силу духа у Иова: «...и прежде всего, учитесь быть искренними с собой у Иова, так чтобы вы не могли заблуждаться насчет какой бы то ни было воображаемой силы, при помощи которой вы переживаете воображаемые победы в воображаемых столкновениях».⁷ Киркегор считает, что искренность Иова по отношению к самому себе сопутствовала ему во время его страданий: «Он (Иов) не скрывал от себя, что у него все отнято; вследствие чего Господь, отобравший все, остался в его честной душе. Он не избегал мыслей

⁶ Ibid. P. 103—104. Перевод мой.

⁷ Kierkegaard S. On the example of Job // The voice out of the whirlwind: The Book of Job. S. 1., s. a. P. 150. Перевод мой.

об этом, — (всё) было потеряно; вследствие чего душа его спокойно отдыхала до того, как объяснение Господа вновь пришло к нему и нашло в его сердце достойную, спокойно обработанную почву».⁸

Оставшись искренним, человек запомнит свои страдания, утраты и останется счастливым, или, по словам старца Зосимы: «И сколько тайн разрешенных и откровенных: восстанавливает Бог снова Иова, дает ему вновь богатство, проходят опять многие годы, и вот у него уже новые дети, другие, и любит он их — Господи: „Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда их лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?“ Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость...» (14, 265). Развив свои идеи на примере Иова, старец Зосима предлагает читателю ответ на вопрос о страдании, прямо противоположный принципам тоталитарного государства Великого Инквизитора, изображенного Иваном в поэме, государства, где нет страданий или лишений, но люди несвободны. Решение Зосимы основано на принятии и даже на признании необходимости страданий ради искупления, на признании красоты, морали и эстетики Божьего мира — понятий, уходящих глубокими корнями в русскую традиционную культуру. Божий мир представляет собой природу во всем ее разнообразии, которая должна быть принята человеком, так как это его родной мир, в котором он должен научиться находить красоту и чудо при всей его таинственности. Природа и Божий мир так же нужны человеку для нахождения пути к Богу, как и Священное писание. Зосима сам понял свое призвание монаха однажды утром, готовясь к дуэли с другом. Красота окружающего мира пробудила в нем искренность перед собой, и он отошел от разврата, свойственного молодости. Он отказался стрелять в соперника, не боясь, что офицеры полка сочтут его трусом.

Очень важно следующее описание природы как места, где все живое общается с Богом. «Ночь светлая, тихая, теплая, июльская, река широкая, пар от нее поднимается, свежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, всё тихо, благолепно, всё Богу молится. И не спим мы только оба, я да юноша этот, и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его. Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну божию свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами (...) „Истинно, — отвечаю ему, — всё хорошо и великолепно, потому что всё истина. Посмотри, — говорю ему, — на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике (...) Как всё божие хорошо и чудесно!“» (14, 267—268). Здесь у До-

⁸ Ibid. P. 146. Перевод мой.

стоевского очень наглядны отголоски поэмы, посвященной Богу как повелителю природы из Книги Иова (главы 38 и 39), где Бог раскрывает Иову на конкретных примерах тайну живого мира, чтобы он лучше понял Его.

Книга Иова была так близка Достоевскому еще и потому, что в главе 19 спорные строки 25—27 в его понимании устанавливают прямую связь Ветхого завета с Новым. В Синодальной Библии, прочитанной писателем скорее всего до или во время работы над «Братьями Карамазовыми», они переведены на русский язык следующим образом:

«25. А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою эту;

26. И я во плоти моей узрю Бога.

27. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза другого увидят Его».⁹

Интересно напомнить следующий эпизод из жизни Достоевского, указывающий на природу его религиозных убеждений. 24 марта 1878 г. он пишет Н. П. Петерсону: «Я и Соловьев (имеется в виду Владимир Соловьев, впоследствии известный философ-мистик, много писавший о Софии — Премудрости Божией, сторонник обоюдного сближения восточного православия и католицизма. — *Н. Е.*), по крайней мере, верим в воскресение реальное, буквальное, личное и в то, что оно сбудется на земле» (15, 604). Эта идея выражена в последних строках «Братьев Карамазовых», произведения, которому, по замыслу Достоевского, предназначалось донести до читателя религиозные идеи, накопленные писателем в течение всей его жизни.

« — Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

— Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно раскажем друг другу всё, что было, — полусмеясь, полу в восторге отвешал Алеша» (15, 197).

В черновиках к роману Достоевский подчеркивал важность веры в то, что мы оживем и найдем друг друга при наступлении всеобщей гармонии; он утверждал, что воскресение из праха наших предков зависит от нас.

Приведенные религиозные убеждения, разделяемые Достоевским, исходили от русского философа Н. Ф. Федорова (1828—1903), который при жизни не напечатал почти ничего (как мы полагаем, из страха быть отлученным от православной церкви), но чье учение распространялось его последователями Н. П. Петерсоном и В. А. Кожевниковым в петербургских салонах. Среди прочих идей, которые Достоевский считал частью религиозной доктрины Федорова, было утверждение, что воскресение из праха наших предков зависит от нашей веры и что воскресение это будет физическим и произойдет на земле.

Книга Иова притягивала к себе Достоевского не только своей мудростью. В ней он находил огромное утешение. Даже необразо-

⁹ Библия. Ветхий завет. Книга Иова, гл. 19, ст. 25—27.

ванные персонажи его произведений, притесняемые и терпящие лишения, старики, порабощенные русским крепостным правом, ссылаются не на Евангелие, а на Книгу Иова (Григорий, приемный отец Смердякова, Макар — умирающий названный отец Аркадия — пытаются найти смысл своих страданий в духовном восстановлении Богом Иова).

Достоевский обращался к Книге Иова для проникновения в тайну страдания невинных и придавал ей мистический смысл. Однако он пошел дальше этого. Его разрешением вопроса о человеческих бедствиях стала доктрина действенной любви, проявления милосердия к ближним без ожидания вознаграждения. Но тема эта выходит уже за рамки проблематики данной статьи.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ДОСТОЕВСКИЙ И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

«Серебряный век» — эпоха русского художественного и религиозно-философского Ренессанса конца XIX—начала XX в. — сыграл исключительную роль в истории осознания роли Достоевского в истории русской культуры и всей человеческой мысли. Появившиеся в это время работы о Достоевском Иннокентия Анненского, Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, В. В. Розанова, Л. Шестова, С. Н. Булгакова, Вяч. И. Иванова, Н. А. Бердяева, высказывания о нем А. А. Блока и Андрея Белого стали в истории русской культуры новым этапом в осмыслении творчества Достоевского по отношению к эпохе Белинского, Добролюбова, Писарева, Михайловского (и даже Вл. С. Соловьева, который, несмотря на то большое влияние, которое он оказал на русскую поэзию и философию начала XX в., все же смотрел на творчество Достоевского глазами человека скорее XIX, чем XX столетия. Не случайными с этой точки зрения представляются оценка Вл. Соловьевым диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» как «первого шага к положительной эстетике», его отрицание высшего философского и религиозного смысла поэзии Пушкина и ядовитые, насмешливые пародии на стихи ранних представителей русского символизма).

Но наиболее глубокими и плодотворными среди трудов о Достоевском, созданных в эту новую эпоху, являются, без сомнения, посвященные ему работы Вячеслава Иванова (1866—1949). Несмотря на сравнительно небольшой объем этих работ по сравнению с книгами Волынского, Мережковского, Розанова, Шестова или Бердяева, они — при крайнем своем лаконизме — поражают и сегодня присущей им необычайной емкостью и глубиной понимания. И не случайны статьи и книги В. Иванова о Достоевском оказали огромное влияние на всю последующую науку о нем — отечественную и зарубежную. Плодотворность идей, высказанных о Достоевском В. И. Ивановым, наглядно подтверждается тем, что они дали решающий толчок в осмыслении творчества Достоевского таким различным, во многом противоположным по своему духу представителям отечественной науки о Достоевском, как М. М. Бахтин (осмысление Достоевским идей и переживаний другого человека

как нераздельной части личности его главных героев, провозглашенная им формула: «Ты еси!»), Я. Э. Голосовкер («Достоевский и Кант»), Ю. Г. Кудрявцев («Три круга Достоевского») и многим другим. В известном смысле можно с полным основанием сказать, что в работах о Достоевском В. И. Иванова содержатся зачатки едва ли не всего того, что было высказано наукой о Достоевском в XX в. учеными всего мира.

Вячеслав Иванов углубленно занимался Достоевским на протяжении почти всей жизни. В 1908 г. он посвятил ему ряд страниц в статье о пушкинских «Цыганах» в т. II знаменитого Собрания сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова. Ряд замечаний о Достоевском содержат статьи и очерки в сборнике «По звездам» (СПб., 1909). В 1916 г. в издательстве «Мусaget» вышел сборник «Борозды и межи», в который вошли статья «Достоевский и роман-трагедия» — публичная лекция, впервые напечатанная в «Русской мысли» (1911, № 5—6), и приложение к ней — экскурс «Основной миф в романе „Бесы“» (1914). Наконец, в сборнике статей «Родное и вселенское» (М., 1918) опубликована замечательная статья В. Иванова «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)» (1917). В 1932 г. эти статьи В. Иванова о Достоевском в существенно переработанном и дополненном виде вошли в завершающую в Париже в 1931 г. и изданную на немецком языке его монографию «Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика»,¹ переведенную в 1952 г. на английский язык.² В 1985 г. монография эта была опубликована посмертно на русском языке сыном поэта Д. В. Ивановым, а затем в 1987 г. вошла в изданный под его и О. Дешарт редакцией т. 4 «Полного собрания сочинений» отца.³

1

«Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших богатырей духа» — этими словами Вяч. Иванов начал в 1911 г. свою лекцию «Достоевский и роман-трагедия». «Он жив среди нас, потому что от него и через него все, чем мы живем — и наш свет и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределиватель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли все было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство (...) Он как бы переместил нашу планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение

¹ *Iwanow W. Dostojewskij. Tragödie — Mythos — Mystik / Autorisierte Übers. von A. Kreisling. Tübingen, 1932.*

² *Iwanow V. Freedom and the tragic life. London; New York, 1952; New York. 1957.* См. реферат *И. Роднянской*: Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском // *Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1980. Т. 4. С. 218—238.

³ *Иванов Вячеслав. Эссе, статьи, переводы. Bruxelles. 1985. С. 1—108.* Все статьи Вяч. Иванова о Достоевском собраны в кн.: *Иванов Вяч. Собр. соч.*: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 243—252; Брюссель, 1987. Т. 4. С. 399—588. Ср. там же. С. 757—770.

столетий, — одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомых миру».⁴

Но Достоевский был, по Вяч. Иванову, не только великим художником-мыслителем, поставившим будущему «вопросы, которых до него никто не ставил...»,⁵ равно как и не только создателем целой плеяды «беспокойных скитальцев», которые и сегодня «стучатся в наши дома в темные и в белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье».⁶ «Зодчий подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма», он создал для литературы новый «принцип формы»: «его лабиринтом был роман, или, скорее, цикл романов, внешне не связанных прагматической связью и не объединенных общим заглавием, подобно составным частям эпопеи Бальзака, но все же сросшихся между собой своими корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетающимися...». Эту связь между романами Достоевского, образующими «единое многочастное действие» — «вечную эпопею о войне Бога и дьявола в человеческом сердце», — тонко почувствовал уже Иннокентий Анненский.⁷

Основную особенность всей «новой эпохи всемирной литературы XVII—XX вв.» Вяч. Иванов усматривает в том, что в отличие от Древнего мира и средних веков художественное произведение стало отныне «творением единичного творца, принесшего миру свою весть, а не пересказавшего (...) то, что уже просилось на уста у всех и, по существу, давно было ведомо и желанно всем». Поэтому в отличие от гомеровского эпоса и античной трагедии (или од Пиндара) «современный роман даже у его величайших представителей не может быть признан делом искусства всенародного, хотя бы он стал достоянием и всего народа...». И все же именно роман — «творение единоличного творца» — в новое время «сделался основною, всеобъемлющею и всепоглощающею формою в художественном слове, формою, особенно свойственною переживаемой нами поре и наиболее приближающею наше творчество одиноких и своеобразных художников к типу всенародного искусства». И притом, хотя роман относится не к героическому, а к «среднему» роду искусства, к которому можно, следуя примеру французского критика Эннекена, применить термин искусства не «всенародного», но «демотического (от слова «демос» — народ)», «этот роман среднего, демотического искусства» возвышается в созданиях великих романистов XIX в. и «прежде всего самого Достоевского до высот мирового, вселенского эпоса пророчественного самоопределения народной души».⁸

Утеряв связь с мифом и религией, потеряв свою прежнюю всенародность, античная словесность «в конце развития» дала не-

⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 5, 7.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ Там же. С. 8, 9.

⁸ Там же. С. 10, 11.

ожиданно «не только идиллию о Дафнисе и Хлое», но уже и «Золотого осла». А после того как в средние века рыцарский роман, «оторвавшись от низменной действительности», предался «изображению легендарного и символического мира, отделив от себя в узкий, рядом текущий ручеек все мелочно бытовое и анекдотически или сатирически забавное», жанр его претерпел новую трансформацию: «Случилось это потому, что со времен Боккаччио и его „Фиамметты“ росток романа принял прививку могущественной и волевой энергии — глубоко революционный яд индивидуализма (...) Таким роман дожил через несколько веков новой истории и до наших дней, когда оставаясь верным зеркалом индивидуализма, определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру; и, конечно (...) не суждено ему, роману, измельчать и раздробиться в органически неоформленные и поэтически неместительные рассказы и новеллы, как плугу не суждено уступить свое место поверхностно царапающей землю сохе, но роман будет жить до той поры, пока созреет в народном духе единственно способная и достойная сменить его форма-соперница — царица Трагедия, уже высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия».⁹

Итак, форма романа, созданная Достоевским, является, с точки зрения Вяч. Иванова, вершиной жанра романа в мировой литературе и вместе с тем предвестницей смены романа как господствующего жанра литературы нового времени грядущим возрождением жанра трагедии как обновленной формы уже не «демотического», а подлинно «всенародного» искусства. Причем, если основным пафосом романа было прославление индивидуума, то пафосом будущей трагедии будет преодоление «яда» индивидуализма, таинство возвращения человека к единству с народом, а равно с Богом и вселенной.

Принимая выдвинутый уже Д. С. Мережковским, И. Ф. Анненским, М. А. Волошиным (а позднее и С. Н. Булгаковым) применительно к содержанию и форме романов Достоевского термин «роман-трагедия», Вяч. Иванов хочет наполнить его новым, более глубоким содержанием. Уже «Илиада» была по существу (в отличие от «Одиссеи») трагедией в эпической форме. Эсхил и Софокл освободили эту высшую форму всенародного искусства от эпической оболочки. Достоевский же, будучи художником-романистом в максимальной степени по сравнению со своими предшественниками, вернул роман к исконной форме трагедии, создав новый синкретический литературный жанр, в котором неразрывно слиты между собой элементы нового (романного) эпоса и трагедии, а вместе с тем элементы литературы, мифологии и религии. И это черта не *внешней*, а *внутренней* формы романов Достоевского, составляющая их плоть и кровь. И именно это позволило Достоевскому, будучи единоличным романистом-творцом, стать величайшим предвестником нового «всенародного» искусства.

⁹ Там же. С. 11—14. Под этими «первыми вестниками» Вяч. Иванов имел в виду скорее всего опыты И. Ф. Анненского и свои собственные в жанре трагедии.

В связи с этим нельзя не отметить первой (и главной) особенности подхода Вяч. Иванова к Достоевскому. Филолог-античник по своему образованию, хорошо знакомый с работами А. Н. Веселовского об исторической поэтике,¹⁰ Вяч. Иванов рассматривает творчество Достоевского и созданную им форму романа в широком контексте истории античной, западноевропейской и русской культуры — от Гомера и Эсхила до начала XX в. И в то же время самую историю культуры (и литературы как ее части) он неразрывно связывает с историей общества, мифологии и религии, которые, в его понимании, обуславливают «принцип мирозерцания»¹¹ художника, а вместе с тем и «принцип формы», определяющий структуру его произведений, их фабулу и сюжет, взаимодействие их персонажей, человеческие черты последних. Все это определяет особую масштабность наблюдений Иванова. И неудивительным представляется поэтому отмеченное выше обстоятельство, что при всем лаконизме уже первой его работы о Достоевском ее основные идеи получили широчайшее хождение в последующей научной литературе о писателе — у нас и за рубежом.

Любопытно и то, что мысль Вяч. Иванова о Достоевском — завершителе истории нового европейского романа — и предвосхищения в его творчестве иного цикла литературного развития прозвучала в годы публикации статьи «Достоевский и роман-трагедия» в журнальном тексте книги Д. Лукача «Теория романа», хотя Лукач в это время не читал по-русски и не мог быть знаком со статьей своего русского единомышленника, предвосхитившего эту его идею на пять лет.

Вводя романы Достоевского в контекст мировой культуры, Вяч. Иванов касается не только родства «романа-трагедии» Достоевского с творчеством Эсхила, Софокла, Данте, но и отмечает влияние на него Руссо, Шиллера, Гофмана, Бальзака и Диккенса, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, а также на близость колорита некоторых его сцен к колориту аналогичных сцен в романах Ж. П. Рихтера. В то же время в отличие от Лермонтова, который «с его идейной многозначительностью и зорким подходом к духовным проблемам современности не мог не быть одним из определяющих этапов в развитии русского романа до тех высот трагедии духа, на какие вознес его Достоевский», Гоголь, по мнению Вяч. Иванова, мог воздействовать на Достоевского только в эпоху «Бедных людей». В остальном же Достоевский и Гоголь как художники полярно противоположны друг другу: «у одного лики без душ, у другого лики душ», «души живые и живущие».¹²

¹⁰ Там же. С. 19; *Iwanow W. Dostojewskij*. Tübingen. 1932. S. 7; *Иванов Вяч. Эссе*, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 9.

¹¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 31.

¹² Там же. С. 17.

«Новизна положения, занятого со времен Достоевского романом в его литературно-исторических судьбах, заключается (...) в том, что он стал под пером нашего художника трагедией духа», — гласит итоговый вывод Вяч. Иванова, определяющий место Достоевского в истории романа и вместе с тем характеризующий сокровенную суть его «романа-трагедии». ¹³ Отказавшись от самодовлеющей, неистощимо изобретательной радости вымысла (того, что Гете определил словами «Die Lust zu fabulieren»), Достоевский сблизил роман с «духом музыки»: «подобно творцу симфоний, он использовал его механизм для архитектоники трагедии и применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как логического единства». ¹⁴ Вместе с тем, подобно трагедии, роман Достоевского «есть роман катастрофический»; «его развитие спешит к трагической катастрофе». Причем «каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой»: «закон эпического ритма» «обращает его создания в систему напряженных мышц и натянутых нервов». Здесь действуют «лица-символы» и «идеи-силы», совершается в борьбе Ормузда и Аримана «свой апокалипсис и свой новый страшный суд», освященный трагическим «очищением» — «катарсисом» поэтаки Аристотеля. ¹⁵ Но антиномия, лежащая в основе трагедии, у Достоевского воплощается в отличие от трагедии древних не в мире богов и героев, а в «людском мире и общественном строе». А потому она неизбежно выражается в преступлении. И эту венчающую каждый из его романов «катастрофу-преступление» «наш поэт должен по закону своего творчества объяснить и обусловить тройко: во-первых, из метафизической антиномии личной воли (...) во-вторых, из психологического прагматизма (...) в-третьих, наконец, из прагматизма внешних событий, из их паутинного сцепления...». «Огромная сложность прагматизма фабулистического, сложность завязки и развития действия служит как бы материальной основой для еще большей сложности плана психологического. В этих двух низших планах раскрывается вся лабиринтность жизни и вся зыбучесть характера эмпирического. В высшем, метафизическом плане нет более никакой сложности, там последняя завершительная простота последнего, или, если угодно, первого решения, ибо время там как бы стоит: это царство — верховной трагедии, истинное поле, где встречаются для поединка, или судьбища, Бог и дьявол, и человек решает суд для целого мира, который и есть он сам, быть ли ему, то есть быть в Боге, или не быть, то есть быть в небытии (...) Внешняя жизнь и треволнения нужны Достоевскому только, чтобы

¹³ Там же. С. 19—20.

¹⁴ Там же. С. 20. Этот тезис получил дальнейшее развитие в работах А. Альшванга.

¹⁵ Там же. С. 21, 9, 20, 22.

подслушать через них одно окончательное слово личности: „да будет воля Твоя“, или же: „моя да будет, противная Твоей“.¹⁶

В отличие от Вл. Соловьева, считавшего, что в творчестве Достоевского герои располагаются как бы друг подле друга и их душа не претерпевает глубокого внутреннего развития, Вяч. Иванов видит в Достоевском «сильнейшего диалектика», в центре внимания которого метафическое движение духа, «внутреннее перерождение личности»: в каждом романе он проводит своих героев (а вместе с ними и читателя), подобно Данте, «через муки ада и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче...».¹⁷ Причем при изображении внутреннего пути катарсического очищения героя для Достоевского «все внутреннее должно быть обнаружено в (...) антимическом действии». Это действие ведет сначала к «катастрофепреступлению», а через него к «возродительному душевному процессу» — внутреннему очищению души и сердца в смерти, страдании и искуплении.¹⁸ Лично пережитое Достоевским на каторге «насильственное обезличение» помогло ему «в его тайном деле жертвенного расточения души своей», позволило ему отторгнуться от своего я — и тайну этого отторжения, испытанного им «экстатически», Достоевский передал своим героям. Отсюда вытекают не только внутренние, духовно содержательные, но и «формальные особенности творчества» Достоевского: «дикая или тихая исступленность, присущая большинству выводимых Достоевским лиц», «чрезмерное преобладание свойственного трагедии патетического начала (...) над спокойным объективизмом эпоса», «односторонне криминалистическая постройка романов». «Необходимость с крайнею обстоятельностью и точностью представить психологический и исторический прагматизм событий, завязывающихся в роковой узел, приводит к почти судебному протоколизму тона, который заменяет собой текучую живопись эпического строя. Вместо согретого мечтательной беспечностью повествования, заставляющего ощущать приятность бескорыстного, бесцельного созерцания, поэт ни на минуту не оставляет приемов делового отчета и осведомления. Так достигает он иллюзии необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности, и ею прикрывает чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира...».¹⁹

Решить эту сложную задачу, «превратить ткань условного следствия в живую ткань чисто поэтического — и притом романтического по своему наряду — рассказа» Достоевскому, подобно Рембрандту, Бодлеру, художникам-импрессионистам, помогает «лиричность» освещения — «темные скопления теней по углам замкнутых затворов» рядом с «яркими озарениями преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям

¹⁶ Там же. С. 24, 41, 42. Ср.: Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. М., 1979; 1991.

¹⁷ Там же. С. 38, 26.

¹⁸ Там же. С. 38, 23—26.

¹⁹ Там же. С. 27, 28.

впадин»: «он весь устремлен не к тому, чтобы (подобно Толстому. — Г.Ф.) вобрать в себя окружающую данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни», ибо другие люди, человеческие личности ему «реально соприродны». Вот почему «разведчик и ловец в потемках душ, он не нуждается в озарении предметного мира»: его муза, «похожей (...) на обезумевшую Дионисиеву мэнаду», свойственно «экстатическое и ясновидящее проникновение в чужое я», а потому он «намеренно погружает свои поэмы (...) в сумрак, чтобы, как древние Эриннии, выслеживать и подстергать в ночи преступника», таясь и выжидая до поры и времени «за выступом скалы».²⁰

3

Переходя к вопросу о «принципе мировоззрения» и о существе его понимания реализма, Вяч. Иванов выдвигает в качестве основы последнего не познание, а «проникновение». «Проникновение, — поясняет этот свой фундаментальный вывод замечательный русский критик-символист, — есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект (...) Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении всею волею и всем разумением чужого бытия: „ты еси“. При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей содержание моего собственного бытия, чужое бытие *перестает быть для меня чужим*, „ты“ становится для меня другим обозначением моего субъекта. „Ты еси“ значит не „ты познаешься мною как сущий“, а „твое бытие переживается мною, как мое“, или „твоим бытием я познаю себя сущим“. *Es, ergo sum* (...) Достоевский не пошел по путям Сократа на поиски за нормою добра (...) Он не обольщался мыслью, что добру можно научить доказательствами и что правильное понимание вещей, само собою, делает человека добрым (...) Реализм Достоевского был его верою, которую он обрел, потеряв душу свою. Его проникновение в чужое я, его переживание чужого я как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога как реальности, реальной всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: „ты еси“».²¹

Общеизвестно, что приведенный выше тезис Вяч. Иванова был положен М. М. Бахтиным в основу его понимания романа Достоевского как романа полифонического. «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского, — пишет

²⁰ Там же. С. 28—31. Эти соображения Вяч. Иванова получили развитие в работах о Достоевском Л. Гроссмана, Ю. Майер-Грефе, Ю. Иваска, М. Кадо и ряда других позднейших ученых и критиков.

²¹ Там же. С. 36. Ср. также этюд Вяч. Иванова «Ты еси» (1907): *Иванов Вяч. По звездам*. СПб., 1909. С. 425—434; *Иванов Вяч. Собр. соч.* Брюссель, 1979. Т. 3. С. 262—268.

по этому поводу Бахтин, — нащупал Вячеслав Иванов, правда только нащупал (...) Утвердить чужое „я“ не как объект, а как другой субъект — таков (по Вяч. Иванову. — Г. Ф.) принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое „я“ — „ты еси“ — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм и превратить другого человека из тени в истинную реальность (...) Утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (...) Мир Достоевского глубоко персоналистичен».²²

Правда, Бахтин утверждает, что Иванов не довел своей мысли до конца, истолковав утверждение (или не утверждение) чужого «я» героем лишь как тематический стержень романов Достоевского, а не как принцип его поэтики. Поэтому Иванов, по Бахтину, продолжал рассматривать роман Достоевского (в отличие от самого Бахтина) в пределах романа «монологического типа».²³ Однако, как приходилось уже неоднократно указывать автору настоящих строк, именно проблема соотношения «полифонической» и «монологической» структуры в романе служит, по его мнению, ахиллесовой пятой концепции Бахтина (при всем достоинстве его конкретного анализа «полифонической» и «диалогической» стихий в романах Достоевского). Ибо в действительности не существует (если не говорить о риторических «романах» поздней античности и о рыцарском романе средних веков) в химически чистом виде ни чисто «монологического», ни чисто «полифонического» типа романа. Зачатки полифонизма есть уже в «Сатириконе» Петрония и «Золотом осле» Апулея. В романах же Достоевского полифоническая и монологическая стихии *сложно сопрягаются друг с другом* вопреки мнению Бахтина. И работы Вячеслава Иванова о Достоевском в значительной мере как раз и служат наилучшим доказательством ошибочности ряда поэтологических идей Бахтина (несмотря на ту широкую популярность, которую они получили в наше время — в значительной мере вследствие того, что широкий, философско-метафизический подход к наследию Достоевского сменился у Бахтина задачами эмпирического описания и классификации исторических модификаций жанра романа и его различных «хронотопов»).

Положив в основу анализа исторического генезиса жанра романа Достоевского идею возникновения его не в качестве закономерного результата развития жанра европейского романа на протяжении веков, а в результате трансформации мотивов и формальных особенностей, принципиально противостоявших в ходе истории культуры основной линии развития романа элементов мениппеи и ее последующих — карнавальных — преобразований, Бахтин под влиянием К. Ф. Флегеля, С. Рейнаха, А. Пиотровского, Ф. Зелинского, К. Бурдаха, Г. Рейха и ряда других исследователей сатурналий, гротеска, «мира наизнанку» и т. д. фактически (хотя и не отдавая

²² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 10—11.

²³ Там же. С. 12.

себе, по-видимому, в этом отчета) подчинил свою схему истории романа таким общественно-философским течениям своего времени, целью которых объективно было стремление оторвать роман от тех его религиозно-мифологических истоков, с которыми связывал происхождение романа в своих лекциях по теории поэтических родов в их историческом развитии А. Н. Веселовский.²⁴ Будучи, с одной стороны, человеком религиозным, а с другой стороны, живя в обстановке, когда отречение от старых научных традиций и желание построить на их месте новое, внерелигиозное сознание стало своего рода зовом времени, Бахтин отказался и от традиции русского шеллингианства (которое связывало воедино поэзию, философию и религию) и постарался в своих книгах о Достоевском и Рабле, а равно и в других этюдах по исторической поэтике, строго отграничить их друг от друга. Отсюда его разрыв не только с А. Н. Веселовским, но и с А. А. Потебней, и с религиозно-философской традицией Вяч. Иванова, взгляды которого он признал в конечном счете всего лишь «метафизическими и этическими утверждениями, которые не поддаются никакой объективной проверке...».²⁵

Между тем значение Вячеслава Иванова в истолковании Достоевского состоит именно в том, что, оставаясь верным традиции русского шеллингианства, он стремился уже в первых своих работах о Достоевском связать его художественное видение мира, принципы его мировоззрения и формально-композиционного построения его романов с религиозно-мифологической подосновой всякого большого искусства — в том числе искусства Достоевского. «В новой истории трагедия почти отрывается от своих религиозных основ, и потому падает», — утверждает Вяч. Иванов, анализируя путь развития европейской послешекспировской трагедии. Достоевский же, хотя он писал не трагедии, а всего лишь «романы-трагедии», предназначенные для чтения, а не для сцены, *возродил мифологическое и религиозное чувство*, исконно присущее трагедии как жанру, считал Иванов. Отсюда роль в его романах идей вины и возмездия, веры и неверия, индивидуалистического солипсизма и переживания личности другого человека как своей собственной личности, приводящее Достоевского не только к утверждению философско-художественного принципа «ты еси», но и к признанию «абсолютной реальности Бога», а также «вековечной» личности Христа. «Эмпирическое преступление» героя в романах Достоевского есть лишь внешнее выражение «преступления метафизического»: отпадения души человека от Бога, борьбы с ним и мистического возвращения к нему.²⁶

Отсюда проистекает необычное для позитивистски настроенной науки конца XIX в. стремление Вяч. Иванова отыскать в романах Достоевского рудименты древнего мифологического мировоззрения. Эта тенденция Вяч. Иванова проявилась отчетливо уже в статье «Достоевский и роман-трагедия» и сопровождающем ее публикацию

²⁴ К сожалению, литографированный курс этих лекций до сих пор не издан.

²⁵ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 12.

²⁶ Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 42—47.

особом экскурсе «Основной миф в романе „Бесы“». Предвосхищая юнговскую теорию «архетипов», Вяч. Иванов приходит к выводу, что в «романном» типе сознания прощупывается более древний мифологический слой. Эта идея русского критика-символиста, получившая дальнейшее, более полное развитие в 1924 г. в книге «Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика», предвосхитила целое направление в европейской и американской филологической науке, а также в истории романа XX в. (хотя корни его можно обнаружить уже в «Саламбо» Г. Флобера, «Нана» Э. Золя, а также в музыкальных драмах Р. Вагнера).

В экскурсе «Основной миф в романе „Бесы“» Вяч. Иванов в первую очередь проводит параллель между Ставрогиным и Фаустом, Верховенским и Мефистофелем, а также Хромоножкой и Гретхен в «Фаусте» Гете. Но уже здесь, так же как в статье «Достоевский и роман-трагедия», для истолкования образной ткани и религиозного содержания романов Достоевского он привлекает мотивы греческих мифов, Евангелия, «Божественной комедии», агиографической литературы, русских христианских легенд и народных религиозных поверий, а также учения о «богоносной соборности», восходящего к А. С. Хомякову и другим старшим славянофилам, идеям Вл. Соловьева о «Мировой душе» и «Вечной женственности в аспекте русской Души», которая страдает от засилия и насильничества «бесов», искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. В последующих статьях Вяч. Иванова 1916 г. и в его книге 1924 г. число подобных религиозно-мифологических символов и параллелей к романам Достоевского увеличивается. При этом мифологическая и мистическая глубина содержания романов Достоевского углубляется посредством привлечения к их истолкованию материала «Орестеи» Эсхила, «Царя Эдипа», «Антигоны» и «Эдипа в Колоне» Софокла, сказаний об извечной борьбе Бога и Люцифера, Ормузда и Аримана и т. д. Одновременно увеличивается и количество привлекаемых для сопоставлений произведений Достоевского, их фабульных ситуаций. За анализом «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» в главах «Миф» и «Богословие» книги 1932 г. следует мифологическое и богословское истолкование сюжета и образов «Братьев Карамазовых». Причем уже самые названия трех глав второй части книги Вяч. Иванова «Миф» — «Зачарованная невеста», «Бунт против Матери-Земли» и «Чужеземец» — подчеркивают связь основных мотивов творчества Достоевского с образами и мотивами не только мифа, но и народной сказки. А в главе второй части III («Агиология») Вяч. Иванов — впервые в научной литературе о Достоевском — проводит аналогию между братьями Карамазовыми и тремя братьями русской народной сказки, из которых младший выступает уже изначально как «избранник судьбы».²⁷

²⁷ *Иванов Вяч* Эссе, статьи, переводы Bruxelles, 1985. С. 92 (ср. *Iwanow W.* Dostojewskij Tübingen, 1932. S. 121). Эта мысль Вяч. Иванова воскресла через тридцать лет в работах Дж. Гиббiana и В. Е. Ветловской.

Одна из главных наиболее важных идей Вячеслава Иванова — истокателя Достоевского состоит в том, что каждый из героев Достоевского — неотъемлемая частица современной ему России. Поэтому персонажи романов Достоевского *дополняют друг друга*. Это относится и к «братьям-врагам» Мышкину и Рогожину, и к Настасье Филипповне и Аглае, и к Ставрогину, Верховенскому, Хромоножке, Кириллову, Шатову, к отцу и трем братьям Карамазовым, к Смердякову, Илюшечке, Коле Красоткину, Зосиме. Каждая из этих многочисленных «личин» приоткрывает какую-то частицу вечного «лика» России — ее безобразия и красоты, греховности и святости. И точно так же русский народ и интеллигенция составляют для Вяч. Иванова *две взаимосвязанные ипостаси русской национальной стихии* — ее идеальное и реальное начала, находящиеся в вечном брожении и борьбе и в то же время образующие — при всей пестроте и сложности составляющих ее элементов — единое целое.²⁸ Достоевский в изображении Вячеслава Иванова не предстает носителем «русской идеи» (как в изображении Булгакова и Бердяева) или имперского сознания со свойственными ему великодержавностью и презрительным отношением к «малым народам»), а как наследник и продолжатель высоких общечеловеческих идеалов христианства, предвосхищающий в своих прозрениях грядущее обновление человеческой нравственности и общежития людей на Земле согласно заветам Спасителя и основанной на них готовности каждого члена общества добровольно отдать свою жизнь во имя спасения ближнего, готовности, идеальной проекцией которой является формула «ты еси».

Перерабатывая свои статьи в форму книги, Вяч. Иванов стремился придать ей внешнюю стройность и внутреннее единство. В то же время, по сравнению с его статьями 1911—1916 гг., в книге этой чувствуется и ослабление творческой мысли. Рассуждения автора здесь нередко теряют свою прежнюю конкретность, становятся более отвлеченными и расплывчатыми. Стремясь детализировать свои размышления богословского и мифологического характера и облекая их в форму религиозно-эсхатологических прозрений, автор не столько развивает, сколько варьирует и повторяет в более разжиженном виде то, что уже было высказано им раньше.

И все же эти недостатки, особенно явственно бросающиеся в глаза в последней книге Вяч. Иванова о Достоевском, не могут заслонить от нас громадного значения его вклада в истолкование творений писателя. Не претендуя на роль историка литературы, Вячеслав Иванов был критиком-«углубителем», впервые сильно и предельно остро поставившим многие основные вопросы мировоззрения Достоевского, показавшим всю уникальную философско-метафизическую насыщенность и глубину его романов, их прочную укорененность в жизни России и в общем потоке человеческой

²⁸ Мысль эта широко развита *Н. Я. Берковским* в его прекрасных статьях о Достоевском и книге «О мировом значении русской литературы» (Л., 1975), а также в ряде работ автора настоящей статьи.

культуры — от глубокой древности до наших дней. А главные положения работ Иванова — об обусловленности свойственного писателю «принципа формы» трагической природой его мирозерцания, о связи роли «преступления-катастрофы» в фабульном движении его романов с метафизической проблемой взаимоотношения человека и мира, Добра и Зла и о просветляющем, катарсическом характере свойственного Достоевскому (несмотря на его «жестокый талант») проникновения в душу каждого из его героев, признания за ними права на внутреннюю свободу в их богоборческих искушениях и вместе с тем способности победить эти искушения экстатической отдачей себя миру благодаря утверждению по отношению к другому человеку формулы «ты еси» (означающей вместе с освобождением от мук индивидуализма приятие высшей божественной правды), сохраняет свое значение также и сегодня для нашего понимания природы реализма великого русского писателя, основной чертой которого он сам считал проникновение во все — и темные, и светлые — «глубины души человеческой» (27, 65).

Н. Ф. БУДАНОВА

ТВОРЧЕСТВО И СПАСЕНИЕ (СТАВРОГИН В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
НИКОЛАЯ БЕРДЯЕВА)

1

Роль Достоевского в становлении и формировании русского философа Н. А. Бердяева (1874—1948) огромна. Бердяев неизменно упоминает писателя в числе своих главных духовных учителей и наставников. Имя Достоевского как глубочайшего антрополога и «пневматолога», проникшего в «тайну о человеке» и давшего миру «откровение о человеке», не сходит со страниц философских работ Бердяева.

Бердяев — автор ряда интереснейших работ, специально посвященных Достоевскому. Широко известной книге философа «Мирозерцание Достоевского» (1923) предшествовали статьи «Великий Инквизитор» (1907), «Ставрогин» (1914), «Откровение о человеке» (1916), «Духи русской революции» (1918). В них уже сформулированы основные идеи будущей книги.

Статья «Ставрогин»¹ была навеяна блестящим спектаклем Московского Художественного театра «Николай Ставрогин» 1913 г.² Эта талантливая постановка «Бесов» вызвала попытки нового прочтения романа и нового осмысления его богатого религиозно-философского содержания. Лучшие из них — статьи С. Н. Булгакова³ и Вяч. Иванова.⁴ Бердяев относит Ставрогина к числу наиболее

¹ Рус. мысль. 1914. № 5. С. 80—89; перепеч. с предисл. и примеч. Н. Будановой: Наше наследие. М., 1991. № 6. С. 76—79.

² Премьера спектакля, поставленного В. И. Немировичем-Данченко, состоялась 23 октября 1913 г. В спектакле, имевшем большой успех, участвовали ведущие актеры театра — В. Качалов (Ставрогин), П. Берсенев (Петр Верховенский), М. Дилина (Марья Тимофеевна) и др. Автор декораций — М. Добужинский.

³ Булгаков С. Н. Русская трагедия: О «Бесах» Ф. М. Достоевского // Рус. мысль. 1914. № 4. С. 1—26.

⁴ Иванов Вяч. Основной миф в романе «Бесы» (Там же. С. 111—117). Эта статья, по свидетельству ее автора, возникла под действием «Русской трагедии» Булгакова.

загадочных образов мировой литературы. Философ сознательно отказывается от анализа связи романа «Бесы» с известными политическими событиями (убийством в ноябре 1869 г. студента И. Иванова С. Г. Нечаевым и его сообщниками), так как, по его мнению, постичь загадку образа Ставрогина и смысл романа в целом возможно лишь через мифотворчество, через «интуитивное раскрытие мифа о Ставрогине, как явлении мировом».⁵

Бердяев рассматривает «Бесы» как мировую символическую трагедию, тема которой — гибель гениальной творческой личности, не реализовавшей заложенных в ней богатых возможностей.

«Судьба Ставрогина, — пишет Бердяев, — есть распадение большой, творческой личности, которая вместо творчества новой жизни и нового бытия, творческого выхода из себя в мир, истощилась в хаосе, потеряла себя в безграничности. Сила перешла не в творчество, а в самоистребление личности. И там, где огромная личность погибла и силу свою расточила, там началось беснование выпущенных сил, отделившихся от личности. Беснование вместо творчества — вот тема „Бесов“ (...). „Бесы“, как трагедия символическая, есть лишь феноменология духа Николая Ставрогина. Реально, объективно и нет ничего и никого, кроме Ставрогина. Всё — он, всё — вокруг него. Он солнце, истощившее свой свет. И вокруг солнца потухшего, не излучающего уже ни света, ни тепла, вращаются все бесы».⁶

В чем же видит Бердяев гениальность Ставрогина, его колоссальные творческие возможности? — В феномене исключительной интеллектуальной одаренности героя Достоевского, который является в романе генератором всех значительных идей — русского народа-Богоносца, человекобога, вселенской смуты, рациональной организации человеческого муравейника и др. Эти идеи Ставрогина породили, по мысли Бердяева, других персонажей «Бесов» — Шатова, Кириллова, Петра Верховенского, Шигалева и др.

В потенции Ставрогин всемогущ: он мог бы быть и Иваном-Царевичем, и носителем национальной мессианской идеи; он мог бы любить Лизу прекрасной, божественной любовью. Реально же он бессильен, ни к чему не способен.

В чем же причины трагического бессилия Ставрогина при его кажущемся всемогущии?

Философ трактует их противоречиво, отчасти сближаясь с Достоевским в интерпретации образа Ставрогина, а отчасти модернизируя образ в духе «нового религиозного сознания» и своей философской концепции творчества.

Рассмотрим сначала те аргументы Бердяева, которые сближают его с интерпретацией Достоевского, а затем коснемся бердяевской концепции творчества — в той мере, в какой это необходимо для понимания смысла статьи.

⁵ Рус. мысль. 1914. № 5. С. 81.

⁶ Там же. С. 85—86.

Трагедию Ставрогина Бердяев видит прежде всего в дерзновении этого героя «на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границ, выбора и оформления».⁷

Ставрогин «ищет предельного, безмерного как в добре, так и во зле, — поясняет философ. — Одного божественного ему казалось слишком мало, во всем ему нужно было перейти за пределы и границы, в тьму, в зло, в дьявольское. Он не мог и не хотел сделать выбора между Христом и антихристом, Богочеловеком и человекобогом, он утверждал Того и другого разом, он хотел всего, всего добра и всего зла, хотел безмерного, беспредельного и безграничного (...) Но утверждать разом и Христа и антихриста — значит все утратить, стать бедным, ничего уже не иметь. От безмерности наступает истощение. Николай Ставрогин — это личность, потерявшая границы, от безмерного утверждения себя потерявшая».⁸

Крайняя духовная раздвоенность Ставрогина, утратившего всякие нравственные критерии и ориентиры в различении добра и зла (они для него равновелики), в результате безверия героя и его безграничного самоутверждения, привела его к гибели. «Нуменальное барство» Ставрогина, по словам Бердяева, «не позволило ему совершить тот акт жертвы, после которого начинается подлинное творчество. Он остался в себе и утерял себя, он не нашел своего другого и изошел в других, не своих. Он бессилен над выпущенными им бесами и духами, как злыми, так и добрыми».⁹

Таков диагноз болезни Ставрогина, поставленный Бердяевым. В общих чертах он совпадает с диагнозом, данным Ставрогину Достоевским. Характерно, что в обоих случаях акцент вины падает на самого героя. С позиции «нового религиозного сознания» Бердяева трагедия Ставрогина выглядит несколько иначе. Это «трагедия человека и его творчества. Трагедия человека, оторвавшегося от демократической матери-земли и дерзнувшего идти своими путями». Она ставит проблему о человеке, «отделившемся от природной жизни, жизни в роде и родовых традициях и возжелавшем творческого почина». «Путь творчества для Ставрогина, как и для Ф. Ницше, был, по мысли Бердяева, путем богоотступничества, «убиения Бога», так как старое религиозное сознание «запрещало творческий почин», ему было неизвестно «откровение божественности человеческого творчества». «Путь к откровению творчества человека лежит через смерть Ставрогина, через гибель Ницше, — заключает философ. — Где нет исхода для творчества, там началось беснование и разврат».¹⁰

Жертвенный смысл гибели Ставрогина и Ницше, по мнению философа, заключается в том, что оба они как бы являются провозвестниками нового религиозного сознания, новой творчески активной эпохи, идущей на смену старчески одряхлевшей религиозной

⁷ Там же. С. 83.

⁸ Там же. С. 83—84.

⁹ Там же. С. 87.

¹⁰ Там же. С. 87—88.

жизни. Ставрогин и Ницше — «слишком ранние предтечи слишком медленной весны»¹¹ — будущего религиозного возрождения. «Безмерность желаний и стремлений должна быть насыщена и осуществлена в безмерности общественной жизни, — заключает Бердяев. — Жизнь в мире губила все безмерное. Безмерность не могла еще осуществиться. Но наступит мессианский пир, на который призван будет и Ставрогин, и там утолит он свой безмерный голод и безмерную свою жажду».¹²

Такова в общих чертах бердяевская интерпретация образа Ставрогина.

Возникают вопросы: кто же виноват в гибели Ставрогина? Та обиденная действительность с омертвелой религиозной жизнью, которая не могла вместить его дерзновенных творческих порывов, насытить «безмерность его желаний и стремлений»? А может быть, «безмерность желаний и стремлений» Ставрогина — это лишь его неспособность к избранничеству и жертве, к выбору между добром и злом, между Христом и Сатаной? И почему именно в творчестве Бердяев видит для Ставрогина возможность спасения и оправдания перед Богом? Наконец, насколько правомерна в данном случае попытка Бердяева представить Достоевского провозвестником «нового религиозного сознания», жаждавшим нового откровения о творческом призвании человека и понимавшим, что «трагедия Ставрогина неизлечима старыми религиозными рецептами»?¹³

Для ответа на эти вопросы обратимся к работе Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», так как приведенная выше интерпретация образа Ставрогина непосредственно связана с идеями философа о творческом назначении человека.

2

Статья «Ставрогин» была написана Бердяевым в то время, когда философ, переживший идейную эволюцию, уже заявил себя как самобытный религиозный мыслитель работами «Философия свободы» (1911) и «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916).

В «Самопознании» Бердяев разъясняет: «Я совсем не ставил вопроса об оправдании творчества, я ставил вопрос об *оправдании творчеством*. Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея. Это есть тема об отношении человека к Богу, об ответе человека Богу (...) Проблема нового религиозного сознания в христианстве для меня (...) иначе формулировалась, чем в других течениях русской религиозной мысли XX века. — Это не проблема плоти, как у Мережковского, не проб-

¹¹ Цитата из стихотворения Д. С. Мережковского «Дети ночи»:
Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

¹² Рус. мысль. 1914. № 5. С. 89.

¹³ Там же. С. 88.

лема освящения космоса, как в софиологическом течении, а проблема творчества, проблема новой религиозной антропологии».¹⁴

Новаторскими были идеи о религиозном, а не культурном только смысле творчества, «творчества, не оправдываемого, а оправдывающего», о «дерзновенном сознании о нужде Бога в творческом акте человека», о «Божьей тоске по творящем человеке».¹⁵

Не ставя перед собой задачи подробного анализа этой интересной работы, остановлюсь лишь на некоторых ее моментах, существенных для понимания бердяевской интерпретации Ставрогина. В этой связи особый интерес представляют главы «Творчество и искупление», «Творчество и аскетизм. Гениальность и святость» и «Творчество и мораль. Новая этика творчества».

Бердяев отмечает ограниченность как старой христианской, так и гуманистической антропологии, не сумевших, по его мнению, определить творческое назначение человека.

Святоотеческое сознание, сосредоточившись преимущественно на проблеме греховности человека и тайне искупления, по мысли философа, принижало человека, отрицало его творческую мощь. Нераскрытость антропологической истины в христианстве привела к возникновению антропологии гуманистической как реакции против религиозного сознания средних веков. Антропологическое сознание гуманизма, зародившись в эпоху Возрождения, обнаружило глубокий кризис в конце XIX—начале XX в. Гуманизм утверждает антропоцентризм, самодостаточность человека, он обоготворяет человека и человеческое. «Но гуманизм, — замечает философ, — не знает человека как образа и подобия Божьего, ибо не хочет знать Бога, не знает человека как свободного духа, ибо он во власти природной необходимости». Поэтому антропология гуманизма «в корне своем ложная». «Нераскрытость антропологии толкает человечество на путь гуманизма. Святоотеческое сознание оставляет человека беспомощным в раскрытии его творческой природы».¹⁶

Кризис гуманизма XIX—начала XX в. Бердяев усматривает в «религии человечества» Л. Фейербаха, позитивизме О. Конта, марксизме и особенно в творчестве Ф. Ницше — «величайшем явлении новой истории». Кризис гуманизма в своем предельном воплощении

¹⁴ Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 205, 207.

¹⁵ Книга Бердяева вызвала резкую критику как среди православных философов и богословов (П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, М. А. Новоселов и др.), так и среди представителей «нового религиозного сознания» во главе с Д. С. Мережковским. С. Н. Булгаков, упомянув «талантливую и интересную книгу Бердяева „Смысл творчества“», отмечает в частности, что отличительную черту антропологии Бердяева с ее своеобразным «мистическим фейербахианством» составляет «обожествление человека»: философ недостаточно видит «различие между образом и Первообразом, между беспредельным творчеством человека на основе софийности и абсолютным божественным творческим актом, а потому получается бессильный, хотя и притязательный творческий жест» (Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917. С. 182, 279 (примеч.)). Критику концепции творчества Бердяева с позиций православия см. также: Зеньковский В. В. История русской философии. 2-е изд. Париж, 1989. Т. 2. С. 305—310.

¹⁶ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 320—321.

неизбежно должен был привести к идее сверхчеловека, к преодолению человека и человеческого.

Неоднозначная оценка Бердяевым «сверхчеловека» Ф. Ницше помогает, на наш взгляд, понять и отношение философа к Ставрогину (в статье «Ставрогин» герой Достоевского сопоставлен с Ницше).

Бердяев осуждает «сверхчеловека» за его разрыв с гуманизмом. Однако ему импонирует стремление «сверхчеловека» «к подъему в горы» (у философа оно ассоциируется с творческим дерзновением), его презрение к «блаженству на равнине» («гуманизм равнина, гуманизм не выносит гор» и довольствуется серым будничным существованием). Эти же черты подчеркиваются в характеристике Ставрогина, а его антигуманизм, «человекобожество» отступают на второй план.

Путь спасения для Ставрогина Достоевский видит прежде всего в покаянии, Бердяев — в творчестве.

Философ признает необходимость покаяния: «С покаяния начинается борьба с тьмой греха. Без великого таинства покаяния духовная жизнь невысказима. Грех не только должен быть осознан, но и должен сгореть в огне покаяния».¹⁷ Однако, по мнению Бердяева, путь покаяния не всегда плодоносен: покаяние «может дойти до омертвения, до духовного самоубийства», когда человек, осознавший глубоко свою греховность, впадает в холодное отчаяние из-за неспособности ее преодолеть. И тогда, полагает Бердяев, остается единственный путь спасения от духовной смерти — путь творческого потрясения духа.

«Творчество не может заменить покаяния, — признает Бердяев. — Путь покаяния неизбежен (...) Для самого творчества необходимо покаяние, но потрясение творческое качественно отлично от потрясения покаянного. И в творчестве побеждается грех и сгорает тьма, но это иной путь духа, чем путь покаяния. Само по себе покаяние не есть еще возрождение. Возрождение есть уже творческий подъем. В творческом возрождении сгорает и испепеляется тьма, которая не смогла сгореть в покаянии (...) Творчество — такое же религиозное делание, как и аскетика (...) Только аскетически, одним покаянием нельзя победить „мир“, нельзя до конца сжечь грех и тьму». Религию Закона (Ветхий завет) и религию Искупления (Новый завет) философ предлагает дополнить Откровением о творчестве человека.¹⁸

Признание Бердяева, что творчество не может заменить покаяния, вступает в противоречие с его утверждениями, что в творчестве «побеждается грех и сгорает тьма», что творчество — «такое же религиозное делание, как и аскетика». В доказательство своей мысли о религиозном характере творчества, о равновеликости двух путей духовного спасения и оправдания перед Богом — святости и гениальности — Бердяев сопоставляет личности и судьбы двух великих

¹⁷ Там же. С. 386.

¹⁸ Там же. С. 387—388.

русских людей — гения Пушкина и святого Серафима Саровского, живших в первой половине XIX в. и никогда не встречавшихся друг с другом.

«Русская душа, — пишет Бердяев, — одинаково может гордиться и гением Пушкина, и святостью Серафима. И одинаково обеднела бы она и от того, что у нее отняли бы Пушкина, и от того, что отняли бы Серафима. И вот я спрашиваю: для судьбы России, для судьбы мира, для целей Промысла Божьего лучше ли было бы, если бы в России в начале XIX века жили не великий святой Серафим и великий гений Пушкин, а два Серафима, два святых — святой Серафим в губернии Тамбовской и святой Александр в губернии Псковской? Если бы Александр Пушкин был святым, подобным святому Серафиму, он не был бы гением, не был бы поэтом, не был бы творцом. Но религиозное сознание, признающее святость, подобную Серафимовой, единственным путем восхождения, должно признать гениальность, подобную пушкинской, лишенной религиозной ценности, несовершенством и грехом. Лишь по религиозной немощи своей, по греху своему и несовершенству был Пушкин гениальным поэтом, а не святым, подобным Серафиму¹⁹ (...) „Мирское“ делание Пушкина не может быть сравниваемо с „духовным деланием“ св. Серафима (...) Для дела искупления не нужно творчества, не нужно гениальности — нужна лишь святость».²⁰

Такова, по мнению Бердяева, точка зрения на святость и гениальность отцов церкви и учителей религии искупления. Далее философ продолжает свою аналогию, явно отдавая предпочтение гениальности: «Святой творит самого себя, иное, более совершенное в себе бытие. Гений творит великие произведения, совершает великие дела в мире. Лишь творчество самого себя спасает. Творчество великих ценностей может губить. Св. Серафим ничего не творил, кроме самого себя, и этим лишь преобразил мир. Пушкин творил великое, безмерно ценное для России и для мира, но себя не творил. В творчестве гения есть как бы жертва собой. Делание святого есть прежде всего самоустроение. Пушкин как бы губил свою душу в своем гениально-творческом исхождении из себя. Серафим спасал свою душу духовным деланием в себе (...) И вот рождается вопрос: в жертве гения, в его творческом исступлении нет ли иной святости перед Богом, иного религиозного делания, равнодостоинного канонической святости? Я верю глубоко, что гениальность Пушкина, перед людьми как бы губившая его душу, перед Богом равна святости Серафима, спасавшей его душу. Гениальность есть иной религиозный путь, равнодостоинный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не „мирское“, а „духовное“ делание (...) Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна,

¹⁹ Мысль эта, да, очевидно, и сама аналогия «гениальность — святость» навеяны Вл. Соловьевым, упрекавшим Пушкина в том, что он променял религиозную святость на нерелигиозное творчество, имеющее «мимолетный цвет» и «обманчивое сияние ада» (Соловьев Вл. Судьба Пушкина. СПб., 1888. С. 38).

²⁰ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. С. 391—392.

как и святость Серафима (...) С одной святостью Серафима без гения Пушкина не достигается творческая цель мира».²¹

В этом блестящем, написанном рукою мастера сопоставлении, Бердяев одновременно слишком разграничивает и слишком сближает святость и гениальность: последнее вытекает из стремления философа поднять гениальность до святости, провозгласив ее религиозным путем, равновеликим святости.²² Бердяев справедливо наделяет гениальность чертами святости (неприятие «мира сего», стремление к «мирам иным», подвижничество, жертвенное служение идее и др.), но в то же время лишает святость атрибутов гениальности. Однако святость нередко сочетается с гениальностью. Существует понятие «религиозные гении», и Серафим Саровский, одна из самых ярких личностей в истории русской духовности, несомненно относится к их числу наряду с Феодосием Печерским, Сергием Радонежским, Андреем Рублевым и многими другими. Аскетике присущи не только смирение и послушание, но и дерзновенный порыв, без чего невозможно рождение нового человека.²³

В приведенной выше аналогии творчество преимущественно направлено вовне, а не внутрь человека, на преображение мира, но не на преображение («обожение») человека, в то время как эти два этапа творческого созидания неразрывно связаны и, согласно христианскому миропониманию, которое исповедовал Достоевский, приоритет отдается возрождению души человеческой, без чего невозможно преображение мира.

«Человек, созданный по образу Божию, являет собою не только мировой разум (поскольку он причастен Логосу), но и мировое художество, ибо призван к облечению мира красотой... Он должен не только „хранить и возделывать мир“ (как это было заповедано ему в раю), но он должен сделать его прекрасным. Он призван быть творцом, потому что создан по образу Божию...».²⁴

Однако человек, призванный творить добро и красоту, творит также зло и разрушает. Гений и злодейство, увы, вполне совместимы, и XX век, породивший невиданные силы разрушения, угрожающие самой жизни, убедительно свидетельствует об этом.

Важно, чему служит творчество: добру или злу. В служении добру — оправдание человека перед Богом.

²¹ Там же. С. 392.

²² Ср.: «Творчество — не допускается и не оправдывается религией, творчество — само религия» (Там же. С. 339).

²³ С. Н. Булгаков отмечает, что одно из самых обычных недоразумений относительно понимания смирения состоит в том, что «христианское смирение, внутренний и незримый подвиг борьбы с самостью, с своеволием, с самообожением истолковываются непременно как внешняя пассивность, как примирение со злом, как бездействие и даже низкопоклонничество или же как неделание во внешнем смысле (...) Но подвижничество, как внутреннее устройство личности, совместимо со всякой внешней деятельностью, поскольку она не противоречит его принципам» (Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1990. С. 52—53).

²⁴ Булгаков С. Н. Religion and art. — Цит. по кн.: Зандер Л. Бог и Мир (Мирозозерцание отца Сергия Булгакова). Париж, 1948. Т. 1. С. 391.

Пушкин был гениальным поэтом вовсе не по «религиозной немощи своей, по греху и несовершенству», а по особой милости Божьей и призванию свыше, которое он осуществил.

3

Так в чем же спасение Ставрогина, оказавшегося неспособным к избранничеству и жертве, без которых вообще невозможно подлинное творчество? Что может творить предельно духовно раздвоенный Ставрогин, утративший критерии добра и зла? По словам Шатова, Ставрогин не знает «различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества», он «в обоих полюсах» находит «совпадение красоты, одинаковость наслаждения» (10, 201). Равнодушный к добру и злу, он творит преимущественно зло, порождая вокруг себя беснование.

Шатов советует Ставрогину обрести Бога, то есть способность различать добро и зло, мужицким трудом. Он же советует Ставрогину посетить Тихона.

Характеризуя глубокий религиозный кризис в России начала XX в., Бердяев пишет: «Лучший из современных старцев не в силах ответить на муку Ницше: он ответит ему лишь изобличением греха. Также не ответит на муку героев Достоевского. Новый человек рождается в муках, он проходит через бездны, неведомые старой святости».²⁵

Муки современного человека, проходящего через «бездны, неведомые старой святости», Бердяев видит в его крайней духовной раздвоенности, в способности разом созерцать «обе бездны», поклоняться одновременно идеалу Мадонны и идеалу содомскому.

Однако, по мысли Достоевского, православный старец не только способен ответить на муку Ставрогина; очевидно, это единственный человек, который может его спасти от духовной смерти. Именно к подобному старцу Тихону Достоевский посылает гордого Ставрогина. И не вина Тихона, а беда Ставрогина, что он не нашел в себе душевных сил, чтобы совершить тот акт покаяния, без которого для него невозможны ни подлинное возрождение, ни подлинное творчество. Ставрогин не смог, если воспользоваться прекрасным выражением Бердяева, «выйти из себя в творческом акте любви, у него не оказалось „его другого“».²⁶

Как справедливо полагает С. Гессен, «Ставрогин обречен не потому, что совершил преступление, которому якобы „нет прощения“ (насилие над девочкой. — Н. Б.), а потому, что совершенное отсутствие в нем любви и невозможность для него преодолеть то уединение, в которое загнала его гордость, отрезают ему всякий путь к Богу как к всепрощающей бесконечной любви».²⁷

²⁵ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. С. 391.

²⁶ Рус. мысль. 1914. № 5. С. 85.

²⁷ Гессен С. Трагедия зла: Философский смысл образа Ставрогина // Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 14. С. 135.

Характерно, что Бердяев, скептически относившийся в этот период к традиционному православию и старцам,²⁸ обходит молчанием главу «У Тихона», которая, вероятно, была ему известна: глава была опубликована с купюрами (в редакции, представленной в юбилейном 6-м издании сочинений писателя — СПб., 1906).

Г. П. Федотов в статье «Трагедия русской святости» отмечает неожиданное, казалось бы, возрождение русской святости в Российской империи XVIII—XIX вв. и связывает это возрождение с именами Паисия Величковского, Тихона Задонского, Серафима Саровского, оптинских старцев.

«С 19 века в России зажигаются два костра, пламя которых отогревает замерзшую русскую жизнь: Оптина Пустынь и Саров, — пишет Федотов. — И евангельский образ Серафима и оптинские старцы воскрешают классический век русской святости».²⁹

Пристальное внимание Достоевского к личностям Тихона Задонского и старца Амвросия, послужившим реальными прототипами святителя Тихона в «Бесах» и Зосимы в «Братьях Карамазовых», знаменательно: оно свидетельствует о духовной прозорливости писателя, уловившего глубокую преемственную связь этих святых с лучшими традициями древнерусской святости. Знаменателен и факт встречи в XIX в. «гениальности и святости»: в 1878 г. Достоевский познакомился в Оптиной Пустыни со старцем Амвросием, и это общение было плодотворным для автора «Братьев Карамазовых».

Несколько слов в заключение. Гамлет, потрясенный игрой актера, восклицает:

...что ему Гекуба?
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?

Что нам сегодня, в хаосе и неустроенности нашей жизни Ставрогин, чтоб оплакивать его судьбу?

Но, может быть, трагедия Ставрогина — это и наша трагедия, трагедия советской интеллигенции, потерявшей веру в Бога и высокие идеалы, разучившейся различать добро и зло, так долго поклонявшейся ложным богам и кумирам, творчески не реализовавшей себя?

Тогда размышления Достоевского и Бердяева, двух великих граждан России, о трагической судьбе Ставрогина приобретают для нас неожиданную актуальность, а предначертанные ими герою Достоевского пути спасения становятся и нашими путями. Итак, покаяние и творчество, неразрывно связанные, ибо покаяние — это первый шаг в творческом преображении собственного «я» и окружающей жизни.

²⁸ Ср. в «Смысле творчества»: «Подвижничество было подвижно, ныне оно стало бездвижно и может быть названо бездвижничеством (...) Старый опыт смирения и послушания переродился в зло (...) За омертвление христианской жизни ныне ответственны не худшие из православных, а лучшие из них. Быть может, всего ответственнее старцы» (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. С. 388, 390).

²⁹ Федотов Г. Н. Россия, Европа и мы. ИМКА-Пресс, 1973. С. 106.

С. Н. Булгаков противопоставил героизму революционной интеллигенции, направленной на изменение внешних условий жизни, христианское подвижничество, направленное на внутреннее преобразование человека, а через него и мира. Булгаков следующим образом раскрывает смысл понятия «покаяние»:

«Нужно покаяться, т. е. пересмотреть, передумать и осудить свою прежнюю душевную жизнь в ее глубинах и изгибах, чтобы возродиться к новой жизни. Вот почему первое слово проповеди Евангелия есть призыв к покаянию, основанному на самопознании и самооценке. „Покайтесь (...) ибо приблизилось царство небесное“ (Мф., гл. 3, ст. 1—21; гл. 4, ст. 17; Мр., гл. 1, ст. 14—15). Должна родиться новая душа, новый внутренний человек, который будет расти, развиваться и укрепляться в жизненном подвиге. Речь идет не о перемене политических или партийных программ (вне чего интеллигенция и не мыслит обыкновенно обновления), вообще совсем не о программах, но о гораздо большем — о самой человеческой личности, не о деятельности, но о деятеле (...) Для русской интеллигенции предстоит медленный и трудный путь перевоспитания личности, на котором нет скачков, нет катаклизмов, и побеждает лишь упорная самодисциплина. Россия нуждается в новых деятелях на всех поприщах жизни: государственной — для осуществления «реформ», экономической — для поднятия народного хозяйства, культурной — для работы на пользу русского просвещения, церковной — для поднятия сил учащей церкви, ее клира и иерархии. Новые люди, если дождется их Россия, будут, конечно, искать и новых практических путей для своего служения и помимо существующих программ, и — я верю — они откроются их самоотверженному исканию».³⁰

³⁰ Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1990. С. 58—59.

С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ИСКУССТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ТВОРЧЕСТВЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Л. Н. АНДРЕЕВА

Наша задача — анализ творческой концепции психологического изображения человека в художественной практике Достоевского и Андреева. Анализ этот носит системный характер: исследование не затрагивает вопроса о становлении и развитии психологического искусства обоих писателей, но берет их в целостном типологическом виде как совокупность определенных художественных доминант. Целью работы является выявление специфики психологического анализа у Достоевского как новой ступени развития русской классической литературы и осмысление отражения концептуальных открытий Достоевского в творчестве Леонида Андреева. Речь идет не только и не столько о прямом влиянии Достоевского на Андреева, сколько о глубинной перекличке художников близкого типа, но разных эпох, что обусловило, с одной стороны, принципиальное сходство их художественных систем, а с другой стороны, не менее принципиальное их различие, вызванное как индивидуальными особенностями художников, так и особенностями эпох, в которые они творили.

Выбор произведений для анализа продиктован стремлением исследовать наиболее важные в плане психологической концепции человека произведения Достоевского и Андреева, а также — произведения, связанные между собой единой традицией в плане изображения душевного мира героя. У Достоевского это — «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Вечный муж», «Бесы», «Братья Карамазовы»; у Андреева — «Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Так было», «Тьма», «Сашка Жегулев».

В истории исследования психологического метода Достоевского существует ряд подходов, среди которых выделяются собственно психологический, социологический, философский, культурологический, сравнительно-исторический. Необходимо сориентироваться в плане методологической постановки вопроса, избрать необходимый аспект анализа. В методологических основаниях исследования избранной проблематики творчества Достоевского мы во многом исходим из положений знаменитой работы Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия».

В плане характерологии Достоевского Иванов устанавливает важное различие «между эмпирическим характером человека и метафизическим, умопостижимым его характером». Этим различием между внешним и внутренним человеком Достоевский во многом руководствуется в своем психологическом анализе, причем, поскольку внешний человек подчинен внутреннему, глубинному, постольку и психологическая проблематика в творчестве Достоевского подчинена проблематике метафизической. Этим обстоятельством объясняется то, что Достоевский решительно отказывался от определения «психолог» и называл себя «реалистом в высшем смысле». Дело в том, что Достоевский вовсе не считал психологический элемент преобладающим в человеческой жизни и соответственно не полагал писателя-психолога высшим типом художника. Психологическое содержание не только не исчерпывает, в представлении Достоевского, бытия человека, но и без высшего руководящего начала — веры — грозит превратиться либо в дурную бесконечность скандалов и истерик, либо в испепеляющую душу опустошенность. Психология в мире Достоевского во многом удел внешнего, эмпирического человека; вырастая в человека внутреннего, богатого метафизическим содержанием, герой писателя способен ее в себе преодолеть, что, кстати, совершенно в духе христианской традиции (чудо и внезапное преображение житийного героя). Главенство метафизической проблематики над психологической выявляется у Достоевского и в аксиологическом аспекте: метафизика Достоевского имеет тот приоритет над психологической прагматикой его произведений, что она в отличие от последней обладает ясностью, цельностью и завершенностью. Вера, прошедшая через горнило сомнений, сделала метафизический выбор Достоевского кристально чистым и твердым. Таким образом, вся сложность, запутанность и двойственность психологической проблематики Достоевского существует в строго очерченной писателем системе метафизического мирозерцания, которое лишь выявляет себя в художественной конкретике, но насколько не затемняется ею. Помнить об этом преобладании мирозерцательного начала в живой практике художественного действия совершенно необходимо, и это одна из кардинальных позиций, которые Иванов выявляет в своем анализе творчества Достоевского.

Говоря о психологическом методе Достоевского, следует помнить, что он исходит из представления о человеке как о существе принципиально иррациональном, во внутреннем мире которого — как бы исчислен и разгадан он ни был — всегда остается некая таинственная глубина, служащая источником непредсказуемых импульсов, желаний и поступков. Никто не может поставить точку на человеке — точкой такой является только смерть и далее — несказанный Божий суд. Человек не сводим к определенному земному ответу на тот вопрос, который он всегда задает своим существованием. Таким образом, психологический анализ Достоевского в своей основе определенно парадоксален: будучи как будто бы безбрежным по своей смелости и проникновенности, он в то же время существует в

известных границах, которые сам для себя находит, утверждает. Существеннейшим следствием из такой позиции автора является то, что в системе Достоевского объективированные формы психологического анализа преобладают над субъективированными (в этом принципиальное отличие от Толстого с его всеобъемлющей авторской «диалектикой души», при которой автор-демиург приоткрывает для читателя мельчайшие душевные движения героя). Субъективированный прямой психологический анализ у Достоевского в речи повествователя или героя, судящего о другом персонаже, присутствует, но потеснен на второй план: ему препятствует мировоззренческая позиция писателя, утверждающего право человека на неприкосновенность его внутреннего мира. В то же время примеры такого анализа (разгадывание душевного мира Раскольникова Порфирием Петровичем и Соней Мармеладовой, психологическая пронизательность князя Мышкина, открытие, которое делает в разгадке личности Ставрогина Тихон, анализ душевного состояния Трусоцкого Вельчаниновым) заслуживают пристального внимания как пример двойственного решения проблемы человека: его одновременной открытости и непроницаемости для «разглядывания» извне.

Леонид Андреев был преемником Достоевского как в плане внешних аспектов психологического анализа, его постановки и реализации, так и в ряде глубинных мировоззренческих его аспектов, сочетавшихся, естественно, с им противоречившими собственно андреевскими концептуальными особенностями. Андреев близок Достоевскому прежде всего в отношении тех художественных ситуаций, в которые он ставит своего героя, анализируя его душевное состояние. Это крайние, «пограничные» ситуации, отличающиеся чрезвычайным эмоциональным и интеллектуальным напряжением и вызывающие неожиданные индетерминированные в плане обычных причинно-следственных связей реакции героя. Такой метод позволяет писателю свободно выявлять душевный потенциал человека, не ограничивая себя традиционными представлениями об особенностях его поведения и состояния. Такая постановка психологического метода в значительной степени «идеологизирует» его: художник выявляет власть идеи над сознанием героя, ее прямую проекцию на мироощущение человека. Помимо чисто психологических открытий, которые делает художник в этом аспекте анализа, он также закладывает в его основу то, что Достоевский называл «фантастическим» элементом своего художественного метода. Речь идет о гипотетических предположениях художника о будущем развитии событий в судьбе России и их философской подоплеке, которые он умозрительно закладывает в, казалось бы, чисто психологические мотивации поступков героя. Психологический анализ в этом случае несет в себе элементы анализа философского, исторического, гадательного о метафизических сущностях судьбы личности и страны. Это одно из важнейших открытий анализа Достоевского, которое было востребовано Андреевым в его творческой практике.

Андреев вслед за Достоевским возводит частную человеческую жизнь к вечным первоначалам бытия, которые оказывают на эту жизнь прямое или косвенное влияние. При этом важно подчеркнуть, что Андреев в отличие от Достоевского не идет от религиозной аксиологии (пусть и, как это было у Достоевского, понятой не вполне ортодоксально). Стихийно Андреев примыкает к другой ветви философского сознания эпохи, предвосхищая русский и западный экзистенциализм. Однако пограничное положение Андреева в философском контексте исторического времени обеспечивало как проникновение в его творчество религиозной проблематики, так и чрезвычайно специфическое ее истолкование, включавшее в себя элементы богоборчества, но далеко им не исчерпывавшееся. В концепции Андреева человек, как и у Достоевского, существо иррациональное по своей природе, по самой своей жизненной роли, которая парадоксальна, так как человек знает и идею бессмертия и представление о конечности своего бытия, и волюнтаристски свободен, и связан с коллективным началом, коллективным сознанием, частицей которого он является. Анализ Андреева нацелен прежде всего на выявление элементов свободы воли и ее зависимости от внеположных начал. Проблематика свободы занимает в творчестве Андреева огромное место. Это воистину вопрос вопросов андреевского мира, неразрешимый и непредопределенный императивными ответами на него. У Достоевского высшая последняя свобода лежит в признании Божьего промысла, попускающего свободу человека и руководящего ею. У Андреева свобода — это то, чем болен человек и от чего его нельзя избавить. Проблематика свободы здесь во многом имманентна, и это смещает акценты в андреевской концепции человека сравнительно с Достоевским. Таким образом, если предпосылки психологического анализа героя у писателей разнятся, то сами его формы во многом близки. Андреев, по-видимому, в плане психологической проблематики и очень близкий, и очень далекий Достоевскому художник. Преимущество художественному методу Достоевского сложно сочеталась у Андреева с преобладанием иных концептуальных идей, утверждавшихся в творчестве.

* * *

Достоевский сделал яркие открытия в области психологического знания о человеке с первых своих шагов на литературном поприще. Однако все же самые значительные, системообразующие новации психологического анализа наиболее явственны в его позднем творчестве. Поскольку мы не затрагиваем вопроса о становлении и развитии психологического искусства Достоевского, целесообразно начать его анализ с самых крупных и знаменитых произведений писателя, а конкретно — с романа «Преступление и наказание».

Первое, на чем хотелось бы остановиться в связи с тем, как строит Достоевский психологический анализ личности Раскольникова, это тот хронологический разрез бытия героя, который явлен в произведении. Раскольников, каким он появляется в романе, принад-

лежит не столько настоящему — оно для него противно и ненавистно — сколько хроносу своей «мечты», некоему точно не определенному будущему, которое лежит за чертой преступления и которое наступит каким-то образом после того, как он перешагнет за черту. Достоевский прямо заявляет это положение своего героя: «Он был задавлен бедностью, но даже стесненное положение перестало в последнее время тяготить его. Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься. Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обиденную дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, — нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал» (6, 5—6). Настоящее для Раскольникова — пустое время, вздор; актуально для него только «потом», утопическое время разрешения всех вопросов. В настоящем платят медные деньги, в настоящем надо ждать десять лет, чтобы реально помочь матери и сестре, а прямо за порогом квартиры процентщицы начинается золотой век, когда можно взять «весь капитал». Закономерно, что к самому «реальному» своему знакомому Разумихину, живущему всецело настоящим, Раскольников решает не заходить — ведь тот может отвлечь от мира «мечты» в действительность: даст уроки, даст переводы — всю эту «дребедень», за которую платят медные деньги. Поэтому Раскольников и решает раз и навсегда отсечь себя от всего этого: «Я к нему... на другой день, после *того* пойду, когда уже *то* будет кончено и когда все по-новому пойдет...» (6, 44—45). Достоевский через хронос героя заявляет тип идеологического мечтателя, чрезвычайно специфически переживающего время, эту важнейшую категорию человеческой жизни, предопределяющую последовательность причин и следствий, целей и средств. Этот тип, открытый и возведенный писателем, углублен и развит настолько, что за ним встают смыслы, далеко не исчерпывающиеся индивидуальным существованием, связанные с коллективным сознанием, с судьбой русской интеллигенции, народа, страны. Достоевский предсказал в образе Раскольникова возникновение особого типа сознания, предпочитающего «мечту» действительности, неопределенное будущее настоящему, «весь капитал» медным деньгам. Психология перерастает в символ, который раскрывается по ходу сюжета романа. Достоевский видит в текущей действительности элементы того, что может обернуться огромными историческими потрясениями. Судьба Раскольникова дана в романе как провиденциальная для русского национального характера, для России, а точкой отсчета здесь служит та хронологическая позиция, с которой начинается психологический анализ личности героя.

Важным элементом психологического анализа в «Преступлении и наказании» является выяснение того, насколько свободна была воля Раскольникова в осуществлении преступного замысла. Данное обстоятельство имеет отношение к проблеме присутствия рокового,

фатального в судьбе человека, как она поставлена в творчестве Достоевского. Концепция судьбы, рока у Достоевского имеет четко выраженную специфику, которую особенно важно прояснить в связи с тем, что для творчества Леонида Андреева данная проблематика имеет вообще одно из главных значений.

В романе роковому обстоятельству того, что Раскольников из уличного разговора случайно узнает: «Старуха, ровно в семь часов вечера, *останется дома одна*» (6, 52), предшествует смещение во времени повествования. До этого на протяжении почти всей 1-й части повествование велось синхронно со временем протекания жизни героя и вдруг резкий сдвиг: «Впоследствии, когда он припоминал это время и все, что случилось с ним в эти дни, минуту за минутой, черту за чертой, его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство, хотя в сущности и не очень необычайное, но которое постоянно казалось ему как бы каким-то предопределением судьбы его. Именно, он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через площадь, на которую ему было совсем лишнее идти» (6, 50).

Достоевский обнажает мотив рокового в судьбе героя. Следом за обстоятельством случайно подслушанного разговора идет описание еще нескольких фатальных случайностей. Выясняется, что «еще зимой (...) знакомый студент (...) сообщил ему (...) в разговоре адрес старухи» (6, 52), «месяца полтора назад он вспомнил про адрес» (6, 52), «решил отнести колечко» (6, 53), «крепко задумался» (6, 53), «странная мысль наклеывалась в его голове» (6, 53), и в тот же день он услышал разговор офицера со студентом. Всему этому предшествует следующее замечание: «Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем долго еще спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда был склонен потом видеть некоторую как бы странность, таинственность, присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (6, 52).

Когда Раскольников «услышал, что студент говорит офицеру про процентщицу (...) это уже одно показалось ему как-то странным. (...) Конечно, случайность, но он вот не может отвлечься теперь от одного необыкновенного впечатления, а тут как раз ему как будто кто-то подслуживается» (6, 53). И наконец, венчает описание всех этих совпадений следующее утверждение повествователя: «Этот ничтожный (...) разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание» (6, 55). В сцене признания Раскольникова Соне все это подключается еще и к следующим словам героя: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки! А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322).

Очевидно, что мотив рокового в «Преступлении и наказании» имеет серьезное значение для совершения убийства Раскольниковым.

На это указывает и механичность действий Раскольникова во время убийства, что предварено следующим замечанием повествователя: «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» (6, 58). В момент убийства он «почти без усилий, почти машинально опустил (...) обухом» топор. Автоматизм действий как будто бы является сигналом того, что их субъект совершает нечто помимо своей воли. На самом деле у Достоевского все намного сложнее. Фатальное в судьбе его героя не является определяющим для исполнения этой судьбы. Фатальное здесь следствие, а не причина. Несколько штрихов из картины последнего часа перед убийством. Вчера Раскольников случайно узнал, что старуха будет дома одна, теперь он лихорадочно торопится и успевает к назначенному часу, потому что все приготовления фактически уже сделаны. Оказывается, петлю для топора он «уже две недели назад придумал» (6, 57). Давно уже приготовлен и спрятан так называемый заклад — дощечка, которую «он случайно нашел, в одну из своих прогулок» (6, 57). «Что же касается до того, где достать топор (...) не было ничего легче (...) Стоило только потихоньку войти, когда придет время в кухню и взять...» (6, 57—58). Однако выясняется, что на кухне Настасья. Казалось бы, случайность, адекватная по своей непредугадываемости уличному разговору о «семом часу». Но здесь Раскольникову не приходит в голову мысль о «предопределении, указании». Напротив, «тупая зверская злоба закипела в нем» (6, 59). Когда же топор все-таки отыскался, «он бросился на него стремглав», и затем: «„Не рассудок, так бес“, — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно» (6, 60). Оказывается, фатальное в судьбе Раскольникова не так объективно и независимо от него самого, как это может показаться; мимо иной случайности он пройдет, даже не задумавшись о возможности высшего предуказания, другая же затягивает его, «как машина». Соня потом скажет Раскольникову: «От бога вы отошли, и вас бог поразил, дьяволу предал» (6, 321). В этих словах объяснение многому в фатальных случайностях, подтолкнувших Раскольникова к убийству. Слишком далеко зашел он уже в душе своей, слишком через многое переступил уже в душе или, говоря словами Вячеслава Иванова, сделал свой метафизический выбор. Сила преступного замысла оказывается столь мощной, что когда она (под влиянием случайности) прорывается на поверхность, остановиться Раскольникову не дано: «Он предан дьяволу».

В. Е. Ветловская в книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы“» так писала о том, почему Митя, стоявший на грани убийства отца, самого убийства все-таки не совершил: «Особая логика преобразования Митиной души уберегла его от тяжкого преступления. Уберегла потому, что „бог сторожил Митю“ в ту минуту. Тайнственное присутствие „миров иных“ в частных делах людей (на этот раз в

виде милости и благодати) и, если идти от следствия к причине, и существование бога должна утверждать кульминационная сцена романа. Должна утверждать и глубокое, как бы исконное благородство человека при всех его заблуждениях и пороках, и связь этого благородства с благими силами „миров иных“, и, наконец, свободную волю людей, потому что бог не вел, не руководил, но только „сторожил Митю в эту минуту“. Благородное возрождение человеческой души, способное удержать ее на краю преступления и „катастрофы“, возможно, по мысли Достоевского, лишь при условии веры. Именно этот ответ подсказывает автор на непременный вопрос читателя, почему бог „сторожил“ Митю и как бы вовсе забыл „стеречь“ Федора Павловича и Смердякова.¹

Раскольников «от бога отошел», и его «сторожил» дьявол, а когда Раскольников ему предался, тогда дьявол Раскольникова и «повел». В «Преступлении и наказании», как и в «Братьях Карамазовых», присутствие каких-либо особых влияний и совпадений никоим образом не снимает с героя ответственности за содеянное.

Во всем предшествующем убийству действию романа идет тонкое колебание между решимостью-нерешимостью героя совершить убийство. Окончательного решения, по сути дела, Раскольников так и не принимает, вместо этого (после болезненного сна) его охватывает «необыкновенная, лихорадочная и какая-то растерявшаяся суэта» — стихия действия. Психологический анализ Достоевского посвящен зыбкому, полному противоречивых устремлений состоянию души и рассудка Раскольникова. В этой зыбкости и противоречивости для Достоевского важно показать все колебания, взаимопереход, взаимопроницаемость душевных состояний и умозаключений Раскольникова. Для Достоевского дороги свобода и незавершенность сознания его героя. Раскольников на протяжении всего романа ни разу не застывает в неподвижный, исчерпывающий себя сиюминутным состоянием персонаж. Когда Достоевский заканчивает эпизод указанием на будущее «постепенное обновление человека, постепенное перерождение его», это не просто способ расстаться с героем, намек на возможность «новой истории» — это органичный для художественного типа героя и закономерно дополняющий этот тип штрих, фиксирующий, что Раскольников не «поконченный человек», что он устремлен в будущее. И закончить повествование о нем можно только свидетельством об открытой для него новой жизни. Важно отметить, что возможность искупления прошлого и возрождения героя, по Достоевскому, связана, с одной стороны, с личной ответственностью человека за свою судьбу и способностью признать эту свою ответственность и взять на себя всю ее тяжесть, а с другой стороны, и это главное — с непременным условием веры, как основы христианского покаяния и искупления греха.

Путь, который Раскольников проходит в романе, не оспаривает его личную свободу. И могущество его злой воли, и искренность

¹ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 152.

и глубина его благородства, и иступленная гордость находят свободное психологически противоречивое (этой противоречивостью утверждающее единство характера) разрешение в романе. Тот исход, который Достоевский дает Раскольникову из его безвыходного положения, утверждает его личную волю как напрямую, так и от обратного. С одной стороны, подлинная свобода человека открывает перед ним возможность преодолеть свою греховность; с другой стороны, если эта свобода не целеустремлена к доброму и высшему, что есть в человеке, она суживается до своеволия. Что пересилит в человеке в конце концов — вопрос, по-разному решавшийся Достоевским в отношении своих героев, но точка отсчета (утверждение личной воли человека) оставалась в его произведениях неизменной.

Разгадка личности Раскольникова принадлежит в романе двум персонажам — Порфирию Петровичу и Соне. Порфирий Петрович — блестяще искушенный в психологическом «сыске» человек, Соня вооружена только любовью и верой. Оба они глубоко проникают внутренний мир Раскольникова и, что особенно важно, в конце концов в какой-то мере их позиции по отношению к Раскольникову оказываются близки. Порфирий Петрович даст Соне сто очков форы в смысле того, насколько он знает психологию преступника. Однако две первые его встречи с Раскольниковым, во время которых он ведет прямую охоту на него, издевается над ним, не приводят его ни к практическому, ни, что еще важнее — высшему личностному результату. Порфирий Петрович, кажется, убеждается в том, что психология «о двух концах» не только в юридическом, но и в нравственном смысле слова. Когда Порфирий Петрович приходит к Раскольникову, и тон, и смысл его общения с ним резко меняются: «Лицо его вдруг приняло серьезную и озабоченную мину; даже как будто грустью подернулось, к удивлению Раскольникова. Он никогда еще не видал и не подозревал у него такого лица» (6, 343). Порфирий Петрович приходит к Раскольникову как человек к человеку, более того: как «законченный, заоченелый человек» к «одному из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль бога найдет» (6, 351). Общение Порфирия Петровича с Раскольниковым из охоты на преступника превращается во многом в ответственную встречу двух личностей, принимает подлинно серьезный трагический характер. Порфирий Петрович убеждается, что гнать Раскольникова как зверя означает в каком-то глубоком религиозном или нравственном смысле слова устраивать опасную и злобную буффонаду, а ведь Порфирий Петрович не только гений сыска, он еще и человек со своей судьбой, своей тоской, своей тайной. В Раскольникове он увидел не только интеллектуального преступника, но еще и личность, то есть какой-то шанс на судьбу, на высокое предназначение. Вот почему он резко меняет тон и стиль своего общения с ним и переходит от охоты к сочувствию и сопереживанию. То же самое, хотя, конечно, в несравненно более искренней форме, переживает по отношению к Раскольникову и Соня — вот почему

она обнаруживает такое глубокое и тонкое понимание его души. Так Достоевский намечает те контуры психологического знания, которые делают восприятие человека подлинно достоверным, истинным. Психологический анализ в «Преступлении и наказании» по мере своего развертывания обрисовывает черты той этики, в системе которой он существует, которую сам утверждает — как пределы и норму возможного, допустимого; как мы бы теперь сказали, «экологически чистого» знания одного человека о душе и сердце другого.

Интересную возможность для рассмотрения этических принципов психологического анализа Достоевского представляет «Вечный муж». В контексте творчества писателя это психологический этюд, расположенный между великими идеологическими романами — «Идиотом» и «Бесами». Повесть (или, как отмечено в авторском подзаголовке, «рассказ») лишена прямого идеологического содержания. В основном она посвящена изошренным в психологическом отношении похождениям «вечного мужа» Трусоцкого, тесно сплетенным с перипетиями душевной жизни другого героя произведения Вельчанинова. В. Я. Кирпотин так писал о содержании «Вечного мужа»: «Как романист Достоевский прибежал к исключительным обстоятельствам и делал своими героями исключительных людей. В „Вечном муже“ и среда, и обстоятельства, и персонажи ординарны (...) Посредственность главных действующих лиц „Вечного мужа“ повлекла за собой важные последствия (...) Конфликт в великих романах Достоевского — это конфликт Лица и мира. (...) В „Вечном муже“ нет и намека на конфликт персонажей с миром (...) Достоевский „укоротил“, сократил масштабы старых своих, уже выношенных и хорошо отработанных героев, введя их в такие рамки, которые позволили им стать адекватными замыслу „Вечного мужа“. Он отсекал от своих действующих лиц мирообъемлющие цели и идеалы, он ввел их в берега более ограниченных психологических переживаний и в более узкие эпизоды бытового содержания. Это был художественный эксперимент, для Достоевского неожиданный (...) и тем не менее принесший с собою новые детали для уточнения его поэтики».²

«Вечный муж» представляет собой двойной психологический анализ: анализ, который ведет Вельчанинов (по отношению к себе и к Трусоцкому), и объективно возникающий по его ходу анализ того, что представляет собой исследование одним человеком души и поступков другого. Сочетание этих аналитических подходов дает почву для размышлений как о приемах, так и о концептуальных принципах того, что представляет собой психологический анализ у Достоевского.

Главные герои «Вечного мужа» находятся на разной дистанции по отношению к повествователю: Вельчанинов все время на виду, придвинут к повествователю, а порой и тесно ассоциирован с ним.

² Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1980. С. 198—200.

Напротив, Трусоцкий — вне повествователя, закрыт, постоянно уходит из поля зрения. Вельчанинов в результате своего особого положения в произведении становится источником и субъектом психологического анализа.

Сближение позиции Вельчанинова с позицией повествователя относительно: они никогда не сливаются. Слово повествователя может занять совершенно внешнюю позицию иронии или осуждения по отношению к Вельчанинову. Но внешняя позиция в целом не характерна для связи повествователя с этим героем. Важно, например, что в повествование в виде многочисленных цитатных вставок проникает слово Вельчанинова, уточняющее описание его жизни. Это облегчает плавный переход от размышлений повествователя к слову Вельчанинова о себе и поддерживает ощущение известной солидарности того и другого.

На протяжении всего произведения повествователь проявляет в отношении Вельчанинова психологическую компетентность, подкрепляемую использованием аналитических наблюдений героя над собой. Этот перекрестный (повествователь—Вельчанинов) анализ служит источником позитивного — разъясняющего и утверждающего психологического знания в произведении. Гарантией проникновения во внутренний мир героя служат уважение к его мнению и проявляемый в адрес его душевной сложности такт. Чужое слово здесь не вторгается в заповедные участки сознания, отступая перед личным словом героя о себе и соответственно не включается характерный для героя Достоевского механизм словесных ухищрений, оберегающий его личность от жесткого определения со стороны.

Совсем в ином ключе идет психологический анализ другого героя произведения — Трусоцкого. По отношению к нему повествователь занимает полностью отчужденную позицию. Трусоцкий переживает свою свободу в экстремальных условиях: после смерти жены узнает о ее изменах и приезжает в Петербург, где живут ее бывшие любовники. Трусоцкий оказывается в характернейшем для идеологического героя Достоевского положении, решающим основанием которого является свобода и выбор решения. Но Трусоцкий не идеологический герой. Более того, на первый взгляд он лишен индивидуальности и воплощает в жизни некую усредненность. Что касается особых личных его свойств, то они едва предполагаются Вельчаниновым: «может быть, у него был и ум», «может быть, он имел много прирожденных хороших качеств, равно как и дурных», «могло быть, что Павел Павлович любил Наталью Васильевну без памяти, но заметить этого не мог никто» (9, 28).

Читателю поначалу предлагается иметь дело с героем почти безликим, примитивным, но поставленным в ситуацию, требующую от него выбора. Какие же следствия извлекает психологический анализ из противоречия между еле-еле выбивающимся из ответственности характером персонажа и острым давлением, оказываемым на него ситуацией?

Уже после первой встречи Вельчанинова с Трусоцким в Петербурге и их разговора между собой в психологическом анализе

Вельчанинова начинается колебание между идентифицированной «глупой» простотой Трусоцкого и его причудливым поведением, не поддающимся психологической идентификации. У Вельчанинова ускользает почва из-под ног: вполне определившийся в его сознании облик Трусоцкого требует теперь существенной корректировки. Героям предстоит обретение новых взаимоотношений взамен прежних. Трусоцкий уже повел свою игру, подразумевая какую-то перспективу. Для Вельчанинова отношения с Трусоцким пока имеют только ретроспективный план. Сюжет разворачивает противостояние героев в их противоборство. Нервный потенциал ситуации растет, и она должна разрешиться кардинально. «Надо узнать, надо непременно узнать! Надо все как можно скорее решить, — решить окончательно, — твердит Вельчанинов. — Мне его нужно, этого человека! — решил он наконец, — его надо разгадать, а уж потом и решать. Тут дуэль!» (9, 41—42).

Но поведение Трусоцкого во время их «решительного» разговора исполнено столь резких и противоречивых перемен, что Вельчанинов не успевает зафиксировать истинное лицо Павла Павловича: «Все в нем опять вдруг как бы преобразилось и до того стало противоположно всей фигуре и всему тону еще сегодняшнего Павла Павловича, что Вельчанинов был решительно озадачен (...) И во взгляде его блеснуло вдруг какое-то совершенно новое и неожиданное выражение...» (9, 48, 44). В душевном составе Трусоцкого обнаруживаются свойства, резко контрастирующие со свойствами, заявленными изначально. Психологический анализ, ведущийся Вельчаниновым, не поспевает за появлением этих новых качеств персонажа, и в результате опорная характеристика героя начинает колебаться. Трусоцкий стремится не совпасть со своим определением («смирный») и оказаться шире своего прошлого. Вот здесь-то Достоевский и идет навстречу своему герою, обращая ведущийся *против* него психологический анализ из средства «разъяснения» человеческой души в средство ее защиты. Сквозь аналитическую оболочку психологической проницательности, демонстрируемой Вельчаниновым, начинает прорисовываться гуманистическая основа психологического знания самого Достоевского, неведомая этому его герою.

После кульминационной сцены «Вечного мужа» (попытки Трусоцкого убить Вельчанинова) чудом спасшийся Вельчанинов делает решительный анализ происшедшего. «Неустанно углубляясь и анализируя», Вельчанинов решает загадку Павла Павловича как загадку многослойного сознания. Он приходит к следующим результатам:

«Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить».

«Но любил ли он меня вчера, когда изъяснялся в любви и сказал „поквитаетесь“? Да, *со злобы* любил, эта любовь самая сильная...».

«Он приехал сюда, чтоб „обняться и заплакать“ — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет „обняться и заплакать“».

«А все-таки не забудь я вчера на столе эти бритвы, — ничего бы, пожалуй, не было. Так ли? Так ли? Ведь избегал же он меня

прежде, ведь не ходил ко мне по две недели, ведь прятался же он от меня, меня жалеючи!» (9, 102—104).

Вельчанинов стремится сделать вертикальный «срез» личности Труссоцкого и обозреть ее в единстве, во взаимопроникновении ее сознательных и бессознательных побуждений. Для него важно решить вопрос о первенстве того или иного мотива, но еще важнее не пропустить ни одного из этих мотивов, учесть «всего» Труссоцкого, исчерпать его до конца.

Его подход к анализу, его наблюдательность, изобретательность в психологических интерпретациях выше всяких похвал. Метод его психологического анализа чрезвычайно близок методу самого Достоевского: это хорошо показал В. Я. Кирпотин на примере психологического разбора Достоевским дела Каировой в «Дневнике писателя» за 1876 г., осуществленного близкими средствами. Разница лишь в том (но разница огромная), что этот разбор Достоевский ведет с совестливой позиции, именно так и решая вопрос о вине подсудимой: «Как же брать на себя присяжным такую обузу на свою совесть?» (23, 9). Анализ Вельчанинова эту позицию не предполагает. И невозможно согласиться с Кирпотиним, когда он пишет: «Вельчанинов вполне постигал ничтожные и пошлые формы амбивалентного поведения Труссоцкого. Тут его анализ был всепроникающ». ³ Анализ Вельчанинова лишен понимания в высоком смысле этого слова. Вельчанинов в силах понять многое из того, что творится в душе Труссоцкого. Но он не может нарушить дистанцию и приблизиться к своему «приятелю». «Обняться и заплакать» не в его душевной компетенции. А обращение к человеческой душе, лишенное любви, встречает у героя Достоевского любой отклик, кроме душевной отзывчивости. Так и тайна Труссоцкого не дается в руки Вельчанинова, хотя он свободно владеет средствами психологического анализа. Отношение Достоевского к этим «голым» средствам замечательно сказалось во фразе, которой он замыкает анализ Вельчанинова: «И долго еще работала в этом роде больная голова этого бывшего „светского человека“, пересыпая из пустого в порожнее» (9, 104).

Только что устами Вельчанинова дан блестящий изощренный психологический анализ. Но знание о душе Труссоцкого у Вельчанинова холодно, и все оказывается «о двух концах», «миражом» и «пересыпанием из пустого в порожнее». Не мираж то, что наутро Вельчанинов просыпается с «непременным убеждением» в том, что надо увидеть Павла Павловича. Необходима встреча, нужен живой человек, а не холодное многознание о нем.

Так Достоевский утверждает этические основы психологического анализа. Он применяет психологический анализ не только как средство открытия душевных тайн, но и в не меньшей степени как средство защиты человеческой души от знания, не одухотворенного человеколюбием и верой.

Христианский характер этики психологического анализа Достоевского важно учитывать, анализируя сквозную ситуацию его твор-

³ Там же. С. 243.

чества: исповедь без покаяния. Здесь интенсивность проблем душевной жизни достигает своего пика: доминанты психологического диалога сходятся воедино (самовыражение и его восприятие со стороны, самоанализ, анализ, реакция, возникающая в результате контакта сознания с миром).

Исповедь у героев Достоевского часто воплощается в виде их записок, предназначенных для чтения. В исповедальных записках герой выстраивает свое «я». Оно должно соответствовать личному самосознанию и — неизбежно — предполагает поиск контакта с исповедником: слово всегда целеустремлено. Оба условия встречают препятствия: самосознание борется с самоидеализацией (в этой борьбе может искривляться до самоуничужения), а стремление быть услышанным и понятым ищет словесную форму, наиболее приемлемую для контакта. В этом поиске рождается борьба: слово «коржит» от предъявляемых к нему требований. Слово должно выдержать испытание той почти криминальной функцией исповеди, которую предполагают человеческие признания.

Не менее явные трудности ожидают героев Достоевского, воспринимающих чужую исповедь. Мало что так обжигает, как «другой», обнажающий свою душу. Неестественность и — главное — претензия: вот иск, предъявляемый «другому» его слушателями. Это почти фиксированная установка на исповедь со стороны «общества». Почему так четко обозначена позиция, отвергающая исповедь сходу? Публичный образ человека, открыто и декларативно творимый им самим на глазах у всех и вне условностей искусства и политики, оказывается как бы лишним. В лучшем случае курьезным, в худшем — претенциозным. Он опоздал на суд к людям. Публика судит собственным судом, не нуждающимся в исповедальных признаниях. Вне религиозного контекста, подразумевающего, что исповедник посредничает небесам, светская исповедь грозит скандалом. Недаром она стремится хоть как-то опосредовать себя литературной формой записок, статьи и т. д.

Зададимся вопросом: зачем пишет свои записки подпольный парадоксалист? Ведь сам он настаивает, что не предназначает их для печати и даже не намерен кому-либо показывать. Между тем записки, сам их тон и стиль — все рассчитано на реакцию чужого сознания,⁴ которое даже прямо воплощено в тексте в качестве воображаемого оппонента героя записок. Он противоречит герою, вступает с ним в спор, и хотя герой спешит предупредить, что он сам успел уже обо всем этом подумать — то есть это только его прием, вводящий alter ego, — все же обойтись без этого суррогата чужого сознания сам он не может. Одиночество, душевное подполье героя выталкивает его навстречу «другому я», и Достоевский в локальной ситуации своего парадоксалиста явно потенцирует общий закон человеческого бытия: человеку нужен человек; внутренне

⁴ «Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 265).

диалогизированное сознание, интуитивно понимая, что ему грозит распад личности, стремится выйти из замкнутого круга. По сути дела это последний отчаянный ход: уже почти вне «живой жизни», помимо непосредственных движений души (любовь, дружба, сочувствие) в условной книжной форме выразить себя, чтобы объясниться, выговорить свою внутреннюю смятенность. Делается это даже не для обретения чувства человеческой солидарности: здесь гордость не позволяет герою стучаться в закрытую, как ему кажется, дверь. Мотив его признаний очевиден: дело в том, что герой не только отверженный — он сам себя, такого, каков он есть, не может принять, и это самое страшное в его положении. Психологический анализ Достоевского очень точно показывает, как в поисках выхода из тупиков своего «я» герой обращается к широким обобщениям, размышлениям о свободе, обществе, истории. Искушенный и гибкий ум героя, проецируя открытия, которые он путем самоанализа сделал в собственной душе, на весь комплекс сложных проблем природы человека и его общественного устройства, делает смелые и по-своему неопровержимые замечания по поводу сложнейших вопросов бытия. «Антигерою» отдаются заветные мысли Достоевского, его психология приобретает философское обоснование, и в то же время становится ясно, что метафизической укорененности в жизненной почве она не имеет, что заставляет предполагать, что правда подпольного человека — еще не вся правда. Психологически парадоксально то открытие, которое делает при этом анализ Достоевского: сознание героя настолько развито и отточено, что он сам понимает это, способен в себе открыть то, что, обладая «правдой», лишен «целомудрия», «а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет» (5, 122). В этом подлинный трагизм его положения: осознавать последнюю заветную правду о себе и быть уже не в состоянии что-либо изменить. В отношении философских взглядов парадоксалиста, вырастающих на основе психологически переживаемого им состояния своего внутреннего мира, у Достоевского действует, очевидно, принцип матрешки: за героем стоит правда, но она не абсолютна, ее покрывает какая-то иная большая правда, включающая в себя то, что герою неизвестно, но что отлично внятно автору, с беспощадной художественной волей ведущего героя по пути, который объективно нельзя назвать иначе, как падением. Объективный показ героя изнутри сменяется во второй части драматизированной формой, реализующей его душевный потенциал в действии, во взаимоотношениях с другим «я», обладающим той самой суверенностью, хотением и правом, что парадоксалист так отстаивает в первой части. Выясняется, что подпольный философ в «живой жизни», о которой он так мечтает, способен только на изощренное насилие над чужой душой. Его диалектика не то чтобы опровергается — этого нет и в помине, те интеллектуальные подвиги, которые делает в своих рассуждениях герой, остаются его достоянием. Однако «матрешку» накрывает купол. Звездное небо над головой и нравственный закон в нас для парадоксалиста, как показывает психологический анализ Достоевского, еще остаются

и желанны, и внятны, но в то же время живой связи с ними уже почти нет. Это психологическое проникновение в провалы души героя выявляет зияния и в его философии: замечательно сильная в своей диалектической смелости, она не может все-таки служить утверждению онтологических основ бытия. Ее поглощает какая-то высшая и полная истина. Не случайно через текст записок проходит пунктиром образ живой жизни — вот та мера, которой измерены и психология, и философия антигероя, вот что поверяет истинное содержание его внутреннего мира.

Вслед за открытием о том, что парадоксалисту позарез нужен «другой», чтобы избавиться от мучительного чувства душевной раздвоенности и принять себя, Достоевский делает другое психологическое открытие: «другой» может быть для героя только «чужим», а значит, отношение к нему может быть построено только на тирании, порабощении, власти. Более того, даже добившись обладания чужой душой, герой не может успокоиться, так как мгновенно проникается чувством презрения и утомленного насыщения обретенной властью. Он тут же стремится еще больше унижить и обесчестить завоеванное существо и тут же уединиться в подполье, чтобы набраться еще одной порции уязвленного самолюбия для обретения энергии новых поисков тирании над другой, еще не завоеванной личностью. Цепная реакция здесь развивается по принципу замкнутого круга и, пробегая по нему, герой только прочнее сковывает его звенья. Других отношений, кроме отношений тирании и рабства, герой просто не знает. Принцип самореализации личности основывается в его душе на идее преобладания и власти, и залогом здесь служит то, что в самосознании героя доминирует уязвленная гордость, голод которой насытить не в силах уже ничто.

В «Записках из подполья» воплощен принцип интровертного психологического анализа: здесь слово героя почти тотально, идет показ его внутреннего мира изнутри. Монолог героя ориентирован на самораскрытие его душевной организации, и судить о ней читателю надобно самому на основании внутренней художественной логики произведения. В романе «Идиот» данный принцип использован как один из приемов, включенных в сложную романную структуру.

Ипполит Терентьев пишет свою прощальную, «предсмертную» статью со следующей установкой: «Тут не будет ни одного слова лжи, а все одна правда, последняя и торжественная» (8, 322). Однако, как выясняется, «правда» не монологична, а диалогична: мало сказать «правду», нужно, чтобы она была понята, и понята «по-человечески». Собственно говоря, герой сам додумывается до этого: «Во всякой гениальной или новой человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете,

не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи» (8, 328). Стало быть, мало усилия сказать «всю правду», надобно еще значительнейшее усилие со стороны «другого», чтобы он согласился эту правду и разделить, и понять. Разгадать Ипполита нетрудно, трудно принять его гордыню, его слабосилие и презрение. Для этого нужно не просто участие в его судьбе — оно может вызвать попутно и брезгливость, и раздражение, и насмешку: необходимо глубокое проникновение в личность Ипполита, тесно сопряженное с чувством человеческой солидарности, и лишенное высокомерия сострадание. Величие психологической проницательности князя Мышкина и заключается в том, что он способен подойти к человеку с лучшей, самой благородной и выгодной для его понимания и оценки стороны, а в то же время разглядеть его в единстве темного и светлого начал, опять-таки в плане того, насколько личность обращена к высшему, идеальному. Мышкин своим анализом стремится оставить за человеком шанс на судьбу, на свободу, на внутреннюю подвижность, целеустремленную к добру и благородству. «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье», — эти слова, сказанные князем Ипполиту «тихим голосом», заключают в себе необидную проницательность, поскольку они, разгадывая Ипполита, обращены к лучшему в нем, предлагают ему благородную и единственно возможную в его положении развязку, которая примирила бы его и с самим собой, и с окружающими. Но чтобы принять слова князя, Ипполиту нужно предпринять аналогичное душевное усилие уже над самим собой, над собственной природой, и тут ему уже не в силах помочь никто.

Обращение князя к внутреннему миру Ипполита состоялось в экстремальной ситуации, но вот иной пример психологического проникновения Мышкина: его беседа с другим героем романа — Келлером. Келлер, путившись в откровения о постыдных и грязных поступках, совершенных им в прошлом, встречает со стороны князя участие и доверчивость и слегка посмеивается над «светлым», «невинным», «пастушеским» взглядом Мышкина на жизнь. Однако все оказывается далеко не так тривиально. Раздумывая над причинами «исповеди» Келлера, князь «очень серьезно и просто, даже как бы несколько робко» подсказывает ему: «Может быть, денег хотели занять?» (8, 258). Князь попадает в точку, и Келлер растерян и поражен этим сочетанием детского простодушия и «глубочайшею психологией наблюдения». Разгадка оказывается в том, что в Келлере, как это ни покажется странно, князь нашел подтверждение некоторым наблюдениям над самим собой, а именно, над «двойными мыслями», которые зарождаются у человека, сопровождая одна другую. Секрет психологического проникновения, как это явствует из позиции Мышкина, заключается и в том, чтобы не отчуждать «другого» от себя, не превращать его в объект наблюдения, но привнести себя как субъект в процесс познания. Психологический реализм должен заключать в себе не одно «материалистическое», но и «идеалистическое» начало, ибо иначе ему

грозит опасность превратиться в грубый овнешняющий человека позитивизм.

Секуляризация исповеди создает у Достоевского ситуацию, перекликающуюся с той, когда «все позволено, если нет Бога»: если нет Бога, то нет ни покаяния, ни искупления. Тогда исповедь не более чем литературное упражнение — проба пера, и не менее чем неприличная выходка. Так это выглядит с максималистской этической позиции, реализующей весь потенциал ситуации. В мировоззренческой системе Достоевского два постулированных им положения: «если нет Бога, то все позволено» и «если нет Бога, то нет и исповеди», — разворачиваются в третьем: «если нет Бога, то позволено все, кроме исповеди», следовательно, человек в этом случае не может быть оправдан и прощен, а он не существует вне нравственного закона, живущего в душе изначально.

Беседа Тихона со Ставрогиным — попытка перевести разговор с психологического уровня на иной, метафизический, подлинно духовный, религиозный. Тихон дает Ставрогину шанс на чудо, подвиг покаяния и смирения. Однако выйти в этот круг Ставрогин не в силах. Казалось бы, он сам понимает всю тяжесть и жесткость чисто психологического диалога с Тихоном, хочет преодолеть этот барьер, разделяющий личности в их запредельном по искренности и глубине общении. Говорит же он Тихону еще до прочтения последним записок: «Почему вы именно предположили, что я непременно должен был разозлиться? Да, я был зол, вы правы, и именно за то, что вам сказал „люблю“. Вы правы, но вы грубый циник, вы унизительно думаете о природе человеческой. Злобы могло и не быть, будь только другой человек, а не я...» (11, 11) и далее: «Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись» (11,11). Тихон несомненно понимает, какую боль и обиду принесит Ставрогину его могучая психологическая проницательность, и отставляет на какое-то время психологию в стороне, призывая Ставрогина пойти к чуду, когда все возможно, грех оборачивается избранничеством, если он только искуплен смирением и раскаянием: «Дайте себе обет: и сею великою жертвой купите все, чего жаждете, и даже чего не ожидаете, ибо и понять теперь не можете, что получите!» (11, 29). Однако реакция Ставрогина, которую мгновенно почувствовал Тихон, оказывается обратной: гордость диктует Ставрогину свои правила игры, и он уходит в дебри своей зловещей психологии еще глубже и глуше, вырваться из этих душевных силков на просторы духа он не хочет и не может. Оттуда, из потемок души, его и достает Тихон в финале их беседы, делая предположение, что Ставрогин стоит на пороге нового страшного преступления. Раздается ответная реплика: «Проклятый психолог», и диалог прерывается: идти на психологическом уровне он далее не может, так как круг замкнулся, все мыслимое и не мыслимое Тихоном о Ставрогине понято и сказано, а вырваться на иной уровень разговора, уровень чуда, судьбы, избранничества, подвига

Ставрогин не в состоянии. Это воистину диалог, раскрывающий одновременно и всю мощь психологического начала в жизни человека, и всю его ограниченность, исчерпанность, обращенность к иным началам человеческой жизни, которые вызывают к утверждению, к исповеданию, зовут к тому, что психологию в каком-то пределе, в метафизическом выборе, коль скоро он наступил в жизни человека, надо преодолеть. За психологией Достоевский открывает присутствие в человеческом опыте иных начал, начал горних, высших, утверждению которых и было в конце концов посвящено его творчество.

В «Братьях Карамазовых» Достоевский необычайно остро поставил психологическую и метафизическую проблему целостности, мирообъемлющей сущности человеческой души и — ее разъятости, ущербности, неполноты. Проблема эта затем была последовательно воспринята в творчестве Леонида Андреева (конечно, в весьма специфическом и своеобразном творческом ракурсе). В «Братьях Карамазовых» данная проблематика воплощена в образе Ивана, который в этом аспекте требует специального рассмотрения.

Венгерский философ Бела Хамваш писал: «Необходимо ввести понятие, обозначающее всеобъемлющую целостность человеческой души. Конечно, такая целостность, шарообразная и законченно совершенная, где все — разум, чувства, воображение, интуиция — гармонично соединено, присуща в полной мере только Божественной душе. Но когда она проявляется в более скромных формах у человека, она создает личность. В личности соединены все необходимые элементы и качества души.

Такой прекрасной душе противостоит душа фрагментарная, неполноценная, ущербная. Главное различие между ними и заключается в том, что целостная душа с каждым днем становится все более совершенной, целокупной, обретая идеальную форму, тогда как ущербная душа со временем разрушается, рассыпается, истлевает. Подобное свойство целостной души становится ее природной сущностью; в неполноценной душе необратимый процесс разложения превращает ее в размягченную массу. Полноценной душе — *Макропсыхе* — присущ инстинкт совершенствования, фрагментарной, назовем ее *Микропсыхе*, — инстинкт разложения. *Макропсыхе* — это душа Великая, всеобщая, космическая, *Микропсыхе* — душа мелкая, атомистическая, превращающаяся в песок».

Грех, метафизический грех, который совершает Иван, заключается в том, что он отдает предпочтение частному перед целым. Собирая коллекцию фактов страданий детей, он вырывает их из общего хода жизни, знающего помимо этих фактов и примеры искупления, высокого благородства и жертвенности. Для Ивана же важен подбор, коллекция, «собрание», которое он подводит под свою мысль о неприятии мира и возвращении билета в рай. Как было отмечено В. Розановым, в своем бунте против миропорядка Иван, покушаясь на устои мироздания, оперирует понятиями акта

⁵ Хамваш Бела. Водолей // Родник. 1990. № 12. С. 70.

грехопадения и акта возмездия и совершенно упускает из внимания акт искупления. А между тем именно в неразрывном единстве трех этих устоев и возможно оправдание смысла человеческой жизни и справедливости мироустройства. Диалектика Ивана, таким образом, при всей своей мощи и изощренности, все же избирательна: она имеет дело не с целым, а с разорванными частями. Психологический анализ Достоевского устанавливает глубокую трещину, прошедшую через все существо Ивана и выразившуюся в конце концов в его болезни, сопровождающейся мучительными галлюцинациями и раздвоением личности. Болезнь эта — и здесь психологический анализ Достоевского и поразительно смел, и очень осторожен, тактичен — включает в себя и элементы метафизического, спиритуалистического характера. Показывая, со всем тщанием и полнотой, ход душевного заболевания Ивана, Достоевский нигде не педалирует мысль о том, что Ивану действительно, реально пришлось встретиться с дьяволом, однако в общей концепции романа, где в судьбах героев явственно прочерчивается присутствие «миров иных», такая мысль просвечивает. Так или иначе, было ли заболевание Ивана чисто медицинским фактом или было исполнено и иного содержания, но причины, к нему приведшие, были преимущественно метафизического характера, поскольку Иван — это человек, перешагнувший ментальную грань преступления в своей душе, то есть человек, «предавшийся дьяволу». Поэтому благие силы отступают от него, а обступают его силы темные, враждебные природе человека. Психологический анализ Достоевского при всей своей конкретности и «медицинской» тщательности развивается в рамках метафизического контекста, который мерцает за блестящей оболочкой чисто предметного исследования душевных состояний человека. Болезнь Ивана обладает и важным символическим смыслом, поскольку в ней синтезированы те находки, которые делает по ходу сюжета психологический анализ: Достоевский приходит к выводу о том, что внутренняя нецельность, раздробленность, атомистичность души приводят неизбежно к разрушению личности, что личность может существовать только как целое, как подобие мирообъемлющей Божественной души, иного ей не дано, точнее дано, но только как болезнь, раздвоение, распыление. Это в свою очередь потенцирует за образом Ивана мощные символические смыслы, которые даны в прямой проекции на ход русской истории, судьбу интеллигенции и народа и содержат глубокое пророчество о будущем России в следующей исторической эпохе. Так психологическое, метафизическое и провиденциальное образуют в мире Достоевского неразложимое единство, где одно прямо продолжает и развивает другое.

* * *

В 1916 г. Леонид Андреев, уже во многом подводя итоги своей творческой деятельности, сказал: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и после-

дователем. В душе его много темного, до сих пор неразгаданного, — но тем сильнее он влечет к себе». ⁶

Несомненно — это искреннее и глубокое признание: Андреев был «прямым» продолжателем Достоевского, восприемником его творческого наследия в русской литературе начала века, и при этом он был художником, который это наследие очень своеобразно интерпретировал и переосмысливал в своей художественной практике.

Одним из первых, кто точно указал на близость Андреева Достоевскому, был Вячеслав Иванов: «Талант Л. Андреева влечет его к раскрытию в людях характера умопостигаемого — не эмпирического. В нашей литературе полюс проникновения в характеры умопостигаемые представлен Достоевским, в эмпирические — Толстым. Л. Андреев тяготеет эту существенную сторону к полюсу Достоевского». ⁷ Иванов выявил очень важную сторону философско-психологического метода Андреева, родственную Достоевскому, который, собственно говоря, и создал в русской литературе традицию «умопостигаемого» способа изображения человека. Особенности этой традиции в том аспекте, в каком она была воспринята и переосмыслена Андреевым, вполне отразились в его нашумевшем рассказе «Тьма», появившемся тогда, когда интерес Андреева к Достоевскому был уже вполне определившимся, оформившимся и осознанным.

В рамках классического психологизма XIX в. «Тьма» не просто рассказ не психологический, но антипсихологический, демонстративно индетерминистский. Дело даже не в том, что ситуация, описанная в рассказе, невозможна: в принципе, как психологический феномен, она в какой-то степени допустима, хотя, конечно, и до крайности маловероятна. Суть в том, что Андреев в данном случае начисто отказывается от прослеживания психологических мотивов, от подробного и тщательного выяснения причин и следствий. Андреев рисует «случай» как данность, как неотвратимость, как торжество логического парадокса над душой человека. В один момент переворачивается вся жизнь героя; «как линючая краска», смываются все его верования и чувствования, и он разом совершает некий кульбит, как акробат под куполом цирка. Писателя явно не интересует психологическая достоверность описываемого, он творит рассказ по иным законам. «Тьма» — рассказ новой литературы, литературы модернизма, и как один из первых опытов такого рода он прежде всего и интересен. Суть в том, что в рассказе царит логика мифа, да еще мифа, перевернутого наизнанку. В произведении не случайно упоминается Христос: «Раздай имение неимущим. Но ведь это имение и это Христос, в которого я не верю. Или еще: кто душу свою положит — не жизнь, а душу — вот как я хочу. Но разве сам Христос грешил с грешниками, прелюбодействовал,

⁶ Гроссман Л. Борьба за стиль: Опыт по критике и поэтике. М., 1927. С. 271.

⁷ Иванов Вячеслав. Новая повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» // Весы. 1904. № 5. С. 47.

пьянствовал? Нет. Он только прощал их, любил даже. Ну и я ее люблю, прощаю, жалею, — зачем же самому? Да, но ведь она в церковь не ходит. И я тоже. Это не Христос, это другое, это страшнее». ⁸ Указание на Христа очень показательно. Сюжет рассказа, вполне вероятно, содержит аллюзию на апокрифическое сказание о нисхождении Христа в ад, откуда он вывел всех грешников. ⁹ Террорист, овеянный ореолом святости, также спускается в ад — приходит к грешникам, но вместо того чтобы вывести их, он остается среди них, бросает им под ноги свою жизнь. Миф оказывается перевернут, но сама логика мифа, отрицающая естественные побуждения и душевные движения, — сохраняется. Торжествует чудо, воцаряется страшная сказка. В ней нет места причинам и следствиям, все происходит так, как происходит, такова логика мифа. Рассказ зиждется на новой концепции человека как существа индетерминированного, подверженного судорожным и резким колебаниям, колеблемого, как тростинка на ветру. Такова реакция Андреева на события начала века, показавшие всю непрочность привычных связей, отношений, чувств, позиций. Писатель обратил внимание прежде всего на то, что историческая реальность, ставшая из факта газетной хроники достоянием частной жизни отдельного человека, до известной степени лишает человека психологического содержания. Его место занимает открытость личности всем и всяческим переменам, потрясениям, душевным переворотам. Парадоксально, но Андреев, отказываясь от «психологии», становится по своему и историчен, и психологически достоверен. Страшные изменения в жизни людей XX в., которые он частично наблюдал и о которых частично пророчествовал своим рассказом, требовали новых подходов к изображению человека. Человек больше не мог рассматриваться как постоянная величина, как душевно определенное существо. От него в новых условиях всего можно ожидать — всего что угодно, хочет сказать Андреев, и при всей плакатности его художественного подхода определенная правда в его позиции есть. По крайней мере это отчетливая и определенная заявка на новый подход к изображению человека, на выяснение тех его потенций и свойств, которые в полной мере обнажит бурная история XX века.

Если говорить о традиции Достоевского, то его опыт несомненно учтен Андреевым в этом рассказе, хотя и очень своеобразно. Едва ли в художественной системе Достоевского возможен такой творческий прецедент, как «Тьма». Достоевский куда крепче связан с

⁸ Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 293. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

⁹ Во многом проблематика рассказа восходит также к известному евангельскому изречению (Мф., гл. 16, ст. 25): «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее: а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее». Андреев трактует в своем рассказе это изречение буквально, тогда как в каноническом смысле «потерять душу» здесь означает «отдать жизнь». Однако, еретически подходу к евангельскому изречению, Андреев извлекает из него собственную поэтическую энергию, которая и питает его рассказ.

классическим психологизмом, и все его естество художника воспротивилось бы нарушению психологической реальности бытия человека, на которое идет Андреев в своем рассказе. И все же тот «фантастический реализм», который открыл Достоевский, нашел отклик в андреевской «Тьме». Дело не только в том, что все творчество Достоевского устремлено к изображению трагической катастрофы человеческого сознания. Дело в том понимании соотношения фантастического и реального, которое провозгласил Достоевский, отстаивая право художника смотреть дальше непосредственной действительности, дальше факта. Сам Достоевский нашел необходимым объясниться по этому поводу специально: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего (...) Порассказать 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 (...) Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» (28₂, 329: письмо к А. Майкову от 11 декабря 1868 г.).

Важно и другое свидетельство Достоевского о своем художественном методе: «При полном реализме найти в человеке человека (...) Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65). Условие, отмеченное Достоевским: «при полном реализме», для Андреева уже не играет такой роли, но его стремление открыть сверхреальное в эмпирике посредством «умопостигаемого» свойственно и творчеству Достоевского. Несомненно, однако, что Андреев принадлежит уже иной эпохе, и открытия Достоевского служат для него источником вариаций, свободных импровизаций на сходные темы, в другом контексте и при ином подходе, решающим в котором являются два аспекта: волюнтаристски свободное положение человека в «обезбоженном» мире и парадоксально связанное с этим ощущение жесткой зависимости человека от внешних закономерностей, загадочно непознаваемых и трагически враждебных.

Творческая концепция психологического анализа в наиболее полном и целостном виде раскрылась у Андреева в романе «Сашка Жегулев». Этому способствовали два обстоятельства: во-первых, романная структура, которая позволяет автору явственно обозначить свою концепцию человека, а во-вторых, хронологическое положение романа в андреевском творчестве — роман написан в 1911 г. и представляет собой последнее произведение Андреева о русской революции, которой писатель посвятил немало произведений и которая существеннейшим образом ориентировала его взгляды на проблему человека вообще. Роман рисует историю превращения чистого юноши-гимназиста в атамана лесных разбойников, бунтарей против существующего режима и написан в жанре романа-символа, романа-жития. Рассмотрение концепции психологического анализа,

как она заявлена в «Сашке Жегулеве», целесообразно начать с соотнесения романа с «Преступлением и наказанием», особенно важным ввиду близости общей схемы центральной ситуации обоих романов. Если представить эту ситуацию как модель, она примет следующий вид: жизнь героя до совершения преступления, преступный акт героя, анализ положения, в котором оказывается герой, и, наконец, некий исход из сложившегося положения.¹⁰ Вне попыток какого-либо искусственного сближения содержательных аспектов сопоставляемых произведений структурное сходство центральной ситуации их сюжетов позволяет сделать различимым несходство концепции человека у Достоевского и Андреева, отличие принципов изображения человека в сопоставляемых романах, в частности — особенностей психологического анализа у того и другого писателя.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении образов Раскольникова и Погодина, это обилие внутренних монологов у первого и почти полное отсутствие таковых у второго. Раскольников весь в интроспекции, для Погодина-Жегулева возможность самосознания закрыта, редкие моменты его прямой речи, адресованной самому себе, просто фиксируют то или иное душевное состояние персонажа, но ни в коей мере не являются принципиальными для характеристики образа. Отмеченное различие очень важно, так как оно указывает на различие в степени свободы, предоставленной писателями своим героям. Способность к самосознанию персонажа — это художественная функция, определяющая ответственность героя за свои поступки. Если герой ведает, что творит, и текст изобилует указаниями на это, — мера и смысл его действий совершенно иные, чем тогда, когда он погружен в стихию действия, но не анализирует ее.

В связи с этим интересно сравнить, как решается у Достоевского и у Андреева подготовка перелома в судьбе героя. Достоевский начинает повествование за два дня до совершения Раскольниковым убийства. Андреев описывает жизнь Погодина с самого раннего детства. Казалось бы, у Андреева гораздо больше пространства для того чтобы показать, как подготавливается уход Погодина в лес, чем у Достоевского в его анализе зарождения плана убийства у Раскольникова. При сравнении этого аспекта в «Преступлении и наказании» и «Сашке Жегулеве» выясняется как раз противоположное: Достоевский дает глубокий анализ преступного сознания, у Андреева же в психологическом отношении перелом в судьбе Погодина остается сомнительным. Психологические мотивации не исчерпывают объяснения этого перелома, остается неясность в описании решающего поступка героя, и Андреев заполняет этот пробел

¹⁰ Сразу же отметим, что схема центральной ситуации, как мы ее описали, в типологически-сюжетном смысле вечна для мировой литературы (см. об этом статью Ю. М. Лотмана «О типологии сюжета в историческом освещении»: *Лотман Ю. М. Статьи о типологии культуры*. Тарту, 1973). Мы и подходим к ней как к типологически родственной, обращая внимание на то, что ее композиционное построение у Достоевского и Андреева близко друг другу.

указанием на преднамеренность в судьбе Погодина. Весьма характерно, что повествователь дает это указание уже в первой главе романа, что во многом снимает с автора ответственность за объяснение поступков героя. Повествователь живет не синхронно со своим героем, все описывается уже постфактум, судьба героя сбылась, она в значительной степени загадочна и для самого повествователя: «Так было и с Сашей Погодиным, юношей красивым и чистым, избрала жизнь его на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вещей зовов, которых не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу». ¹¹

Лев Толстой так описал соотношение свободы и необходимости в судьбе человека: «Вопрос состоит в том, что глядя на человека, как на предмет наблюдения, с какой бы то ни было точки зрения — богословской, философской, этической — мы находим общий закон необходимости, которому он подлежит, так же как и все существующее. Глядя же на него из себя, мы чувствуем себя свободными». ¹² Описание Андреевым жизни Саши Погодина — это «взгляд на человека, как на предмет наблюдения» «с точки зрения» роковой его предназначенности, а не «взгляд из себя». Поэтому ни сам герой не осознает и не проявляет полноценной свободы, поэтому она не осознается и читателем. Важно прояснить принципиальный характер такого подхода к описанию человеческой жизни.

В романе нет указаний на то, как воспринимает свою роковую судьбу сам Саша Погодин. Однако это не говорит о том, что Погодин, не подозревая о существовании высших сил, распоряжающихся его жизнью, пользуется пусть фиктивной, но свободой. Напротив, это свидетельство того, что, с одной стороны, Погодин как объект рока вверен ему всей своей плотью и кровью без возможности отстраниться от своей судьбы и как-то оценить ее, и, с другой стороны, он — как носитель рока — так органично сросся со своим предназначением, что между ним и роком нет «зазора», нет пространства для аналитических рассуждений.

Все это подтверждает закономерность отсутствия у Погодина внутренних монологов: они разрушали бы созданный Андреевым художественный образ. Андреев рисует душевный мир своего героя с помощью другого приема: повествователь знает, о чем думает Погодин, и передает ход его воспоминаний и мыслей через формулы «он думал», «ему казалось» и т. д. Сам по себе этот прием несколько не ущемляет свободы героя, он только утверждает особую функцию повествователя и одновременно фиксирует открытость героя для проникновения в его сознание. Однако в контексте романа этот прием обнажает особенности художественного образа героя и другого порядка: а именно, в отношении самосознания персонажа. Самосознание оказывается здесь крайне суженным — оно не идет от набора впечатлений, от хода мыслей к их критическому разбору,

¹¹ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. СПб., 1913. Т. 5. С. 3. Далее текст романа цитируется по этому изданию, в скобках указываются только страницы.

¹² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1933. Т. 12. С. 323.

к сомнениям, к аналитическому поиску истины. Это самосознание в итоге или утверждает незыблемость каких-то положений (порой неоднозначных — но незыблемых), или просто обрывается без какого-либо развития в дальнейшем.

Так, в главе 7-й «Отец» Андреев рисует смену разных чувств к отцу в душе Погодина. Происходит борьба этих чувств: «И как, какими словами назвать то чувство к отцу, которое сейчас испытывал его сын Саша Погодин? — любовь? — ненависть и гнев? — запоздалая жажда мести и кровавого бунта? Ах, если бы теперь встретиться с ним...». Саша размышляет: «Можно отречься от отца? Глупо: кто же я тогда буду, если отрекусь, ведь я же русский». И вот во сне Саша увидел: «как он, Саша, отрекается от отца... в церкви... Хор запел: Аминь! И так страшен был его рев, что Саша очнулся... и крепко без сновидений уснул» (27).

Весьма показательно, что страшный сон, оборвавшийся пробуждением, не дает Погодину пищи для размышлений. Он «крепко, без сновидений уснул», так как в душе его нет и не может быть подлинной борьбы: судьба предрешена с детства («того, что называют ясным детством, кажется, совсем не было у Саши Погодина»), и никаких коррективов внести в нее не дано. Поэтому, хотя и «страшен был рев», но Саша спокоен и нем.

У Достоевского страшный сон Раскольникова о забитой кляче заканчивается настоящим взрывом самосознания героя. Он тут же соотносит сон с планом убийства и молит: «Господи, покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!». И вслед за этим: «Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50).

В сравнении этих двух эпизодов (в обоих произведениях предвосхищающих перелом в судьбе героя) у Достоевского и у Андреева каждое различие знаменательно. Для Раскольникова сон — толчок к обострению самосознания, для Погодина открывшееся во сне замыкает самосознание. Раскольников связывает сон с планом убийства и ужасается, Погодин никак не реагирует на указание во сне. Раскольников молится и готов отречься от «проклятой мечты», Погодину его путь указан во сне (церковь, священник, Причастный канон), и естественно, здесь речи быть не может об «отречении от мечты». Раскольников переживает катарсис: «Свобода! Он свободен (...) от этих чар!»; Погодин на свободу от мечты не рвется, его крепкий, без сновидений сон более ничто не тревожит. И не даром в следующей главе появляется Колесников, чтобы постепенно сделать «мечту» явью — Погодину не надо мучиться над выбором решения, и эпизод сна еще раз подтвердил это.

Дореволюционный исследователь романа К. Цагарелли писал по поводу образа главного героя: «Андреев берет больше, чем обычный индивид, оставляя его все же индивидом, чтоб нам больше показать общее. В Саше мы констатируем необыкновенную личность „общего“. Для него это доходит до таких размеров, что исчезает его личность. Это индивид в непрерывном состоянии ге-

ройства, т. е. в том состоянии, когда индивид чувствует и совершает нечто большее, чем индивид в обычном смысле». ¹³

То, что отмечает Цагарелли, принципиально важно для характеристики героя романа. По принципу общего, а не частного создан этот персонаж. И если в «Преступлении и наказании» символические смыслы присущи образу Раскольникова как обертональные, то в образе Погодина—Жегулева они приобретают тотальное значение.

В сопоставлении романов Андреева и Достоевского важно остановиться еще на одном моменте. Среди приемов психологического анализа есть такой, как распределение открытий душевных загадок героя между другими персонажами произведения. Достоевский использует этот прием очень часто и эффективно. И Соня, и Свидригайлов, и Порфирий Петрович открывают в душе Раскольникова глубоко спрятанные истины. Психологическая проницательность героев Достоевского является сильным средством общего психологического анализа, ведущегося в романе. Порфирию Петровичу, например, Достоевский дает такое глубокое понимание души Раскольникова, что оно становится сюжетобразующим элементом: в выборе окончательного решения Раскольникову приходится учитывать и то, что он психологически разоблачен, что «психология о двух концах» стала в представлении следователя фактом и на размышление ему дано только два дня. Андреев в «Сашке Жегулеве» использует сам принцип этого приема совсем по-другому. Здесь губернатор Телепнев, рассуждающий о мотивах действий Погодина—Жегулева, говорит: «Хороший мальчик — и вдруг разбой, грабительство, неповинная кровь! Ну пойди там с бомбой или с этим... браунингом, ну это делается, и как ни мерзко, но!.. Ничего не понимаю, ничего не понимаю, стою как последний дурак!» (140 — 141). Непонимание Телепнева связано, конечно, не с тем, что этот герой не наделен аналитическими способностями Порфирия Петровича. Скорее Андреев указывает на то, что мотивацию поведения героя не следует искать только в душевных пружинах его поступков и состояний. Это непонимание неадекватно и тому, которое порой проявляет герой (или повествователь) у Достоевского. Дело здесь не в принципиальной необъяснимости особого рода поступков (как у Достоевского: есть ряд последовательных, порой отрицающих друг друга психологических объяснений, а истина тоньше их всех и, включая некоторые в себя, оставляет пространство для не подлежащего окончательному объяснению произвола человеческой личности). Психологически необъяснимый поступок остается в сфере психологии, она заносит его в разряд феноменальный. У Андреева же непонимание (и полная невозможность понять на только психологическом уровне) ориентировано на символический — бытийный — смысл происходящего, на символический образ героя. В интервью, данном незадолго до выхода романа в свет, Андреев говорил: «Что касается содержания, то его можно определить одним

¹³ Цагарелли К. «Сашка Жегулеве» Л. Андреева (Опыт философско-психологического разбора). Харьков, 1912. С. 8.

словом: „Россия“ {...} Я взял один из характернейших моментов русской истории: эпоху развала революции». О герое романа: «Он в центре романа по соображениям чисто технического характера. В Савицком, который у меня назван Сашкой Жегулевым, только отражается вся русская действительность, — и город, и деревня».¹⁴

При такой авторской установке образ главного героя включает в себя столь широкое символическое содержание, что психологическая обрисовка этого образа оказывается подчиненной символу и ведется строго определенными художественными средствами, которые мы и пытались проанализировать.

В романе «Сашка Жегулев» проблематика свободы, свободного выбора человека поглощена проблематикой исторической и метафизической обусловленности, роковой предопределенности в судьбе героя. В других произведениях Андреева дело обстоит иначе: здесь на первый план продвинуто именно вопрос о человеческой свободе, вопрос, разрешающийся в обстоятельствах жестокого давления роковых детерминант на личность персонажа. Рассмотрим, как Андреев строит творческую концепцию психологического анализа в одном из ключевых произведений такого рода, рассказе «Жизнь Василия Фивейского».

Сейчас, с обретением значительной исторической дистанции мы вправе оценить рассказ как исключительное явление русской художественной мысли начала века. Дело в том, что в этом произведении с поразительным вчувствованием и смелостью были отражены те глубокие тектонические сдвиги в русском религиозном сознании, которые предопределили его судьбу на целый исторический период. Герой рассказа, захоластный священник, стоит на острой грани, разделяющей религиозное и экзистенциальное сознание. Как писал один из дореволюционных исследователей произведения М. Рейснер, его воля не автономна, а гетерономна: Василий Фивейский признает, что его личность подлечит власти внешних сил, таинственных закономерностей, предопределяющих его судьбу. Однако герою предстоит решать вопрос о том, что представляют собой эти внешние силы: могучую и благую в своем таинственном замысле волю Провидения или холодный, жестокий и вызывающе бесчеловечный Рок. На мучительном колебании между этими двумя ответами и строит Андреев психологический анализ личности своего героя. Если повествователь, представляющий в данном случае бесстрастную форму наблюдения за героем, прямо фиксирует: «Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок», то сам герой представляет собой воплощенный, зажженный, как свеча с двух концов, вопрос, вопрос, не сводимый к однозначному ответу и именно поэтому адекватный тем мучительным потрясениям, которые раздирали религиозное сознание на рубеже веков. Вслед за бунтом Ивана Карамазова, который не Бога не принимал, а мир Божий отказывался принять, наступает следующая ступень бунта:

¹⁴ Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 187.

Василий Февейский не может принять себя, свое место, свою роль безропотной и покорной жертвы. Андреев показывает, как сильны в личности Василия Февейского элементы религиозного сознания: принятие божественной воли, своего крестного пути, утверждаемого как ниспосланного свыше. Однако эти элементы уже не образуют системы, целостного религиозного мироощущения, и важнейшим следствием, которое извлекает из этого психологический анализ Андреева, является то, что результатом принятии божественного промысла является у Фивейского не смирение, а вызов, воля к борьбе, которая еще облечена здесь в традиционные формы: мечту о чуде. Став объектом «рока», Фивейский пытается осмыслить свою судьбу как воплощение божественной воли и стать посредником между землей и небом, тем, чьими руками Бог совершит чудо воскрешения из мертвых. Фивейский, еще мысля себя в границах религиозного сознания, уже переступает их, впадая в дерзость и соблазн. Здесь вполне воплощается центральная, уже чисто экзистенциальная проблематика рассказа: вопрос о свободе человека, вопрос, от которого герой не в силах уйти и который он решает чисто человеческим импульсом, волевым актом, рывком к утверждению свободного «я», уже заступающего место иных начал и в то же время еще представляющего себя их полноправным представителем.

Важной проблемой, воспринятой Андреевым у Достоевского и нашедшей отражение как в практике психологического анализа, так и в становлении его творческой концепции, была проблема сознательного и бессознательного начал в жизни человека. Следует сразу же оговориться, что Достоевский не формулировал этой проблемы прямо, ее общественное осознание пришло в полной мере лишь в начале XX века вместе с новейшими достижениями психологической науки. Однако само открытие данной проблематики в художественном творчестве связано именно с Достоевским, который предвосхитил своими произведениями последующие научные прорывы в области подсознательной жизни человека.

Внимание Андреева к названной проблематике отличало его творчество с самой ранней поры. Уже в «Рассказе о Сергее Петровиче» писатель тщательно проследил за тем, каким образом идея, охватившая собой рациональный состав человека, поднимает бунт и влечет героя к гибели, к самоуничтожению. Герой рассказа представляет собой существо своеобразнейшего рода, это настоящий гений посредственности: ординарный, заурядный человек, который переживает свою ущербность и неполноценность с огромной эмоциональной силой, отказываясь быть среднестатистической единицей, простым потребителем котлет и рядовым «гражданином», все гражданское начало которого сводится к уплате налогов. Психологический анализ Андреева раскрывает сложное двойственное положение, в котором очутился его герой, захваченный учением Ницше о сверхчеловеке. С одной стороны, это учение полностью поработочает его, выталкивает из живой жизни; с другой стороны, индивидуальная этика Ницше революционизирует сознание героя, приводит его к

открытию идеи самоценности человеческой личности, ее суверенного права на преодоление в себе «человеческого, слишком человеческого». Однако важнейшее открытие рассказа заключается в исследовании того, как идея, проникшая в человеческое существо, овладевает им безраздельно и требует принесения ей на алтарь всего человека, без остатка. Взбунтовавшийся мозг предстает демоническим началом, пожирающим человека и, как дьявол, глумящимся втайне над ним.

Новые грани данной проблематики открыл Андреев в рассказе «Мысль». Если Сергей Петрович был добрым мирным человеком, не способным ни украсть, ни убить, то доктор Керженцев не знает моральных границ, и весь его интеллектуальный путь представляет собой серию беспощадных экспериментов над окружающими и над собственным внутренним миром. Рассказ рисует тотальный апофеоз и тотальный крах абсолютизированного имморалистического рационального начала. Мысль — единственное, что обожествлял в своей жизни доктор Керженцев, — оказывается только средством, поскольку она с равным успехом может примирить взаимоисключающие начала. Психологический анализ Андреева показывает, что мысль сама по себе как логическая посылка и вывод, не одухотворена, безвоздушна, не содержит в самой себе нравственной точки опоры и поэтому служит лишь средством, безразличным к той или иной цели.

Записки доктора Керженцева кричат о том, что абсолютный нравственный ноль, которым грозит обернуться умирание религиозного чувства, точка замерзания нравственного начала оставляют человека один на один с рацией — единственным прибежищем души, сுவившейся до голого сознания, которое с ужасом обнаруживает в самом себе провалы и бездны. Сам Керженцев называет это открытие чувством человека, думавшего, что занимает весь дом и вдруг открывшего, что в соседних комнатах живет еще кто-то, о чьем существовании он даже не подозревал. Так в творчество Андреева входит тема бессознательного начала, его роли в жизни частного человека и мировой истории в целом. По сути дела концепция психологического анализа в данном случае формируется у Андреева, исходя из тех же опорных пунктов, что и у Достоевского: разъятие целостной души героя в произведениях последнего предопределено метафизическим выбором, нарушением гармонической связи с мировым единством; Андреев подходит к той же проблематике с другого конца: мир, который он рисует, держится на интуитивно переживаемых вечных ценностях (доброта женщины, простота ребенка), отказ от солидарности с которыми влечет за собой перемену внутреннего состава человека, распыление и гибель его души. Таким образом, ценностная система Андреева, будучи во многом подобной мировоззренческой системе Достоевского, окрашена не в религиозные, а в экзистенциальные тона.

Вслед за Достоевским в предчувствии колоссальных исторических потрясений и сдвигов Андреев открыл процесс нарастания смутных, истеричных, мятежных настроений, завладевающих миллионами

людей (рассказ «Так было»). Их души объединяются в одну общую душу, из которой вытесняется все ясное, разумное, а на смену ему приходит нечто зловещее, первобытное, повинующееся зову инстинкта. Так у Андреева возникает образ танцующей толпы, опьяненной вседозволенностью желаний и мощью коллективного начала, которое подминает под себя начало индивидуальное, ответственное и одухотворенное. Вслед за бунтом мозга приходит бунт инстинкта, желудка, плоти: на смену совести встает круговая порука, тем более страшная, что возникает она стихийно, повинувшись цепной реакции стадного чувства, повелевавшего сбиться в толпу и растворить свое «я» в ней. Творческая фантазия Андреева диктовала ему причудливые картины торжества толпы, разгула коллективных страстей, царящих на пиру истории: «Опьянели от дикой радости. Без пения, без слов, кружились, задыхаясь в танце; бежали куда-то, поднимая к небу окровавленные тряпки, разливались по городу, неся с собою крики, гул и неудержимый, странный хохот. Пробовали петь, но песня была слишком медленна, слишком плавна и ритмична, и снова переходили к хохоту и крику. Ходили благодарить собрание за освобождение отечества от тирана, но по дороге увлеклись преследованием какого-то изменника (...) И разбежались. Кого-то повесили» (II, 172).

Невозможно не заметить, как перекликаются по внутреннему содержанию и интеллектуальному духу картины, написанные пером Андреева, со знаменитым фрагментом из эпилога «Преступления и наказания» — горячечным сном Раскольникова о моровой язве, охватившей человечество. Внутренней пружиной, обусловившей сходство анализа коллективного бессознательного в творчестве Андреева и Достоевского, явилась непреложная логика исследования соотношения сознательного и бессознательного начал в человеческой жизни и проекция этой проблематики на вопрос о провиденциальной судьбе России, как она осознавалась обоими писателями.

* * *

Творчество Достоевского представляет собой одну из вершин психологического искусства в русской классической литературе. Открытия, сделанные Достоевским в области познания душевной жизни человека, составили невиданные прежде по смелости и проникновенности завоевания в сфере «тайного тайных» внутреннего мира личности. Достоевский отточил и развил метод психологического анализа, целеустремил его к тем вопросам душевной организации индивидуума, которые прежде не были явственны для художественного творчества. По сути дела Достоевский открыл в жизни души неизведанные миры, устремившись в которые писатель проложил новые пути психологического знания. В то же время — и это особенно важно подчеркнуть — творческая концепция психологического анализа Достоевского уже заключала в себе элементы, противоречившие классическому психологическому искусству. В мире Достоевского анализ психологии человека несет в себе не только

ее утверждение и разъяснение, но и в известной мере отрицание, стремление преодолеть душевную определенность героя. Достоевский возводит психологический механизм реализации личности к высшим — сущностным, метафизическим — причинам, которые в конце концов и предопределяют в его творчестве поведение и состояние человека, осуществляющего свой свободный метафизический выбор. Такая постановка вопроса обусловила и отказ от полной психологической детерминированности героя, и ценностный приоритет метафизической проблематики над психологической. Достоевский открыл путь новому поколению художников, которые восприняли как его психологические открытия, так и концепцию поглощения психологической проблематики метафизической. Одним из тех, кто наиболее широко использовал завоевания Достоевского, был Леонид Андреев. Однако путь, по которому пошел Андреев, мировоззренчески существенно отличался от творческого пути Достоевского. В мире Андреева индетерминизм человека есть следствие жесткого определяющего воздействия внешних загадочно непознаваемых «роковых» сил, которые наполняют человеческую жизнь апсихологическим содержанием. Герой Андреева сталкивается с властью Рока, Истории, Идеи и или подлежит этой власти безраздельно, или реализует свою свободу в трагической борьбе. Другим важнейшим моментом психологического творчества Андреева является то, что его герой сплошь и рядом оказывается не столько индивидом в привычном смысле слова, сколько носителем коллективного начала, представителем коллективного сознания. Андреев творит своих героев по принципу общего, а не частного, и это вызывает экспансию символических смыслов в область психологического знания о человеке.

Творческая связь Леонида Андреева с Достоевским явилась отражением как глубинной преемственности писателей начала века по отношению к великому классику, так и тех сдвигов в художественном сознании эпохи, которые обусловили переосмысление традиции Достоевского, переосмысление самобытное и подчас полемическое.

И. Д. ЯКУБОВИЧ

РОМАНЫ Ф. СОЛОГУБА И ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО

А. Блок писал: «Совсем отдельно стоят в современной литературе произведения Сологуба. У него свои приемы, свой язык, свои литературные формы. Он отличается ровностью творчества, проза его не слабее его поэзии, и в обоих областях он плодovit». ¹ Неправ оказался Вл. Ходасевич, писавший, что прозу Сологуба «читать не будут», что она останется «лишь в качестве документа о быте». ²

Сологуб интересен и близок современному читателю как творец, обращающийся к тайнам человеческого бытия с его неосуществимой мечтой о счастье, гармонии и красоте. Герои его ищут ответы на самые сложные вопросы и мучаются над их безответностью.

Принадлежа к плеяде писателей-символистов старшего поколения, Сологуб вместе с Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, Н. М. Минским и В. Я. Брюсовым участвовал в становлении эстетики и поэтики прозы конца XIX в. Символисты подводили итоги и пересматривали идеалы своих предшественников — мастеров реалистического искусства. Для русского символизма в целом свойственна позиция сложного и многостороннего освоения культуры прошлого как в теоретических работах, так и в художественной практике. Подобный подход к достижениям русского реализма широко декларировался и самими художниками и критикой. ³

Проза символистов сближалась и связывалась чаще всего с прозой Гоголя и Достоевского, чье творчество вызывало самое пристальное внимание художников. Образы, стилистические приемы, особенности языка корифеев русского реализма тщательно изучаются, анализируются и подчас в том или ином виде включаются в собственную художественную систему. Иногда это принимало характер лишь внешнего подражания приемам реалистического искусства, на что сразу же обращала внимание критика. ⁴

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 160.

² Ходасевич Вл. Избранная проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1982. Т. 1. С. 163.

³ См. раздел Е. Стариковой «Реализм и символизм» в коллективной монографии: «Развитие реализма в русской литературе»: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 165—247.

⁴ См.: Жиркова И. А. Новеллистика старших символистов и ее оценка в критике // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 4—16.

Так, в раннем прозаическом творчестве З. Гиппиус современная ей критика увидела влияние Достоевского именно в частностях, например, в переключке отдельных черт героев и ситуаций из сборников рассказов «Новые люди» и «Зеркала» со сложными психологическими коллизиями в «Идиоте». «Подражание» было признано неудачным. А. И. Богданович писал: «Гиппиус предпочитает останавливаться на странных и болезненных явлениях жизни, ее привлекает все экстравагантное, почти чудовищное. Она, видимо, подражает Ф. М. Достоевскому».⁵ Говорили о внешнем подражании Достоевскому и Сологубом, проявившемся в замкнутости писателя в сфере психических аномалий больного сознания, особой извращенности его, в общности устойчивых мотивов. Однако анализ жанрово-стилистических поисков в прозе Сологуба, его сознательная установка на выработку особой эстетики и поэтики позволяют говорить о его более тесной связи с художественными открытиями Достоевского. Сологуб считал: «...напоминать кого-нибудь и быть ниже его — это не признак настоящего поэта».⁶ Это нечто иное, глубинное проникновение в творчество другого писателя позволило чуткому критику Р. В. Иванову-Разумнику заметить: «И Ф. Сологуб, и Л. Андреев, и Л. Шестов — все они вышли из Ивана Карамазова».⁷

У Сологуба нет специальных критических статей или развернутых оценок творчества Достоевского. Но для него это писатель, в которого он вчитывался всю жизнь. В качестве внешних свидетельств тому можно привести несколько примеров глубокого внимания к Достоевскому, которое проявлял Сологуб на протяжении всей жизни. Л. Я. Гуревич, вспоминая о времени сотрудничества Сологуба в «Северном вестнике» в первой половине 1890-х годов, писала: «Несколько раз мне пришлось говорить с ним с глазу на глаз, — один раз, помню, о Достоевском, и тогда душа его приоткрылась в своей значительности, и чувствовалось, что в таинственной глубине ее есть свои настоящие святые».⁸

Одной из самых любимых книг Сологуба был роман «Преступление и наказание». Свидетельство тому — многократные упоминания героев Достоевского, многочисленные реминисценции уже в первом его романе.

О постоянном включении в сферу размышлений Сологуба творчества Достоевского свидетельствует название его статьи 1904 г. «Беспорядок». Слово «беспорядок», заимствованное из лексики Достоевского, как понятие, характеризующее современную действительность с ее разложением общества и деградацией личности, упоминается и в «Идиоте», и в «Бесах», и в «Подростке» (понятие

⁵ Мир божий. 1898. № 2. Отд. 2. С. 8.

⁶ Письмо Ф. Сологуба к А. Белому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. Л., 1974. С. 135.

⁷ Иванов-Разумник Р. В. Ф. Сологуб // О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская. Пб., 1911. С. 32.

⁸ Русская литература. XX век. Т. 1. С. 253.

«беспорядок» предполагалось как одно из возможных названий романа).

В 1913 г. Сологуб принял участие в полемике вокруг выступлений Горького против постановки «Бесов» во МХАТе. Газета «Биржевые ведомости» поместила мнения ряда писателей «О выпаде г-на Горького против Достоевского».⁹ Писатели А. Н. Будищев, И. И. Ясинский, И. Н. Потапенко, Д. С. Мережковский, излагая свою точку зрения на письмо Горького, заявляли, что Достоевский «как гений всегда прогрессивен». А. И. Куприн взволнованно писал: «Достаточно только взять те огромные типы „Бесов“, которые нам дал Достоевский, чтобы увидеть, насколько сравнение с „Маревом“ и „Панурговым стадом“ дико (...) если считать, что типы Достоевского вредны на сцене, тогда значит они вредны и в литературе вообще (...) но тогда нужно изъять Достоевского из библиотек — того Достоевского, который сумел прозреть все глубины русской души, который сумел их выявить с удивительным мастерством! Это — абсурд! Кроме того, как можно судить писателя за тенденциозность? Как можно замахиваться на писателя, давшего такое количество типов огромной художественной ценности?». Высказывания Ф. Сологуба более обобщены и носят сугубо мировоззренческий характер. Здесь раскрывается понимание писателем понятия свободы творчества, общественной роли искусства: «Письмо М. Горького с протестом против инсценировки Художественным театром романов Достоевского производит тягостное впечатление, как и всякое другое покушение на свободу творчества, от кого бы такое покушение не исходило (...) Жестокое заблуждение думать, что слово может быть вредно. Величайшее общественное благо искусства в том и состоит, что в нем выражается стремление человеческого духа к свободе. Сомнительная польза, которая могла бы быть достигнута запрещением художественного произведения, парализуется развратом общественной совести, — внушением мысли, что высокие создания духа могут быть подвержены гонениям».¹⁰ Несколько ранее газета «День» провела по вопросу об оценке выступления Горького интервью с рядом общественных деятелей. В ответе Сологуба его позиция, его отношение к творчеству и личности Достоевского выражены более определенно: «К факту, который вас интересует, отношение может быть только резко отрицательное, негодующее (...) вызывает глубокое чувство обиды и за Достоевского, и за Художественный театр. У нас не так уж много духовных, художественных богатств, чтобы ими можно было швыряться (...) странной мне представляется квалификация Достоевского, как нашего злого гения. Что же? Злой гений может быть только у злых людей, он является показателем того, что у него есть около чего охотиться».¹¹

⁹ Биржевые ведомости. 1913. 8 окт. № 13792 (вечерний выпуск).

¹⁰ Там же.

¹¹ День. 1913. 1 окт. № 265.

Нельзя считать случайным возникновение замысла и названия журнала Сологуба «Дневники писателей», издававшегося под его редакцией и на его средства в 1914 г. В первом номере журнала в заметке «От редакции» декларировалось: «Сказать только свое, только о том, что нас интересует, — к тому, что случается и что останавливает наше внимание, установить наше отношение — кратко и просто, в свободной форме изложить наши свободные мысли — вот чего мы хотим и для чего начали этот журнал». Задача журнала была определена Сологубом так: «Знакомить с современными взглядами писателей на события литературы, искусства и жизни в свободной форме дневников и заметок».¹² Стиль предисловия по форме и даже по тону близок написанному Достоевским объявлению об издании «Дневника писателя» на 1876 г., помещавшемся в каждом его выпуске: «Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном» и т. д. (22, 136).

В письме Р. В. Иванова-Разумника к А. Белому от 7 декабря 1927 г. с описанием последних мучительных предсмертных дней Сологуба пересказан следующий эпизод: «В последний раз я был у него в пятницу, 2 декабря, за три дня до смерти (...) он криком кричал от боли (...) я сказал, что пусть он меня простит, пусть всех нас простит за то, что языки у нас деревянные, что ни одного слова утешения нет у нас за душой... „Да разве есть — слова утешения? разве есть слова (подчеркнул) утешения? Есть лишь Слово (тоже подчеркнул). И вот — плачу, выплакаться хочу, дайте мне плакать“... И потом — о Достоевском, о Соне Мармеладовой, о чиновнике Мармеладове... „Тоже, утешили: поминальный обед... с дракой. Всякий поминальный обед непременно с дракой. Господи, какая! Бедная, бедная Соня! Дайте мне с нею поплакать!“».¹³

Многое в творчестве Достоевского было близко и дорого Сологубу, но главное, для чего ему понадобился творческий опыт предшественника, — это та огромная масштабность проблем и вопросов, которыми живут его герои, их духовная широкость, заинтересованность в разрешении тех загадок бытия, которые имеют «вселенский» характер. Можно сказать, что проза Сологуба своими генетическими корнями связана с автором «Записок из подполья» и «Братьев Карамазовых».

Вопрос о преемственности между романами Достоевского и Сологуба поднимался преимущественно в плане выявления сходства отдельных мотивов и образов, наличия разнообразных реминисценций. Исключением представляется ранняя работа А. С. Долинина «„Отрешенный“ (К психологии творчества Федора Сологуба)» (1913), значительное место в которой отведено соотношению мирозерцания поэта и писателя с мировоззренческими ценностями, провозглашенными Достоевским. В соответствии со своей концепцией «отрешенности» Сологуба Долинин пишет: «Широк, всеобъемлющ

¹² Дневники писателей. Пб., 1914. № 1. (Вышло всего три номера журнала).

¹³ Сологуб Ф. Творимая легенда: В 2-х т. М., 1991. Т. 2. С. 257.

Достоевский, и каждый берет у него то, что ближе подходит к его душе (...) Из трех антитез, которые были вскрыты им с такой могучей, такой неодолимой страстностью: „я да общество“, „я да мир“, „я да Бог“ (...) каждый чувствует преимущественно только одну». И этой одной, считает Долинин, для Сологуба была антитеза «я да мир», в которой проявилась его замкнутая в себе душа, его своеобразная воля, отчуждающая его от жизни и определяющая его путь к своему «я».¹⁴

Символисты громко и открыто декларировали свою зависимость от величайших достижений русского реализма. В отношении Сологуба к художественному опыту Достоевского равно сильны отталкивания и притяжения, полемика и желание быть преемником в собственной художественной практике.

Одним из важнейших фактов формирования внутренних начал, в духе которых формировалось восприятие Сологубом действительности, были эпизоды его личной биографии. Детство и юность писателя — это, по терминологии Достоевского, детство и юность выходца из «случайного семейства», что само по себе обуславливает характер таких «задумывающихся мальчиков».

Федор Кузьмич Тетерников (Сологуб) — сын кухарки и прачки в богатом дворянском семействе. Он рано лишился отца (писатель к тому же не был уверен, что является сыном своего отца) и рос в доме Агаповых вместе с господскими детьми, что позволило ему закончить гимназию и учительский институт. Воспоминания детства его безотрадны. Череда постоянных унижений становится почвой для формирующегося писательского таланта, фактом его художественного сознания. Автобиографические черты узнаваемы в героях его первых рассказов, своеобразных философских миниатюрах, таких, как «Тени» (1894), «Ленька» (1897) и других, посвященных детям и их трудному детству.

«Тетерников любил уединяться или ходил по залу, устремив глаза в потолок, что-то обдумывая, а потом остановится у окна и начинает заносить пометки в записную книжку...», — так описывает своего соученика по гимназии И. И. Попов.¹⁵ Слова эти поразительно напоминают характеристику юного Достоевского, данную ему товарищем по Инженерному училищу К. А. Трутовским: «Нравственно он также резко отличался от всех своих более или менее легкомысленных товарищей. Всегда сосредоточенный в себе, он в свободное время постоянно ходил взад и вперед, где-нибудь в стороне, не видя и не слыша, что происходит вокруг него».¹⁶ Даже во внешнем облике двух писателей заметна некая похожесть. Таким описывает Сологуба П. П. Перцов: «Тихий, молчаливый, невысокого роста, с бледным худым лицом, казавшийся гораздо старше

¹⁴ Долинин А. С. Достоевский и другие // Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 438—450.

¹⁵ Попов И. И. Минувшее и пережитое: Воспоминания за 50 лет: В 2 т. М., 1924. Т. 1. С. 67.

¹⁶ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 106.

своих лет».¹⁷ Можно предположить, что некоторая общность характеров predeterminedила одинаковый подход писателей к высшим ценностям жизни. Стремление придать даже личным переживаниям мировые масштабы было свойственно и Достоевскому, и Сологубу. Достоевский как очень немногие ощущал отчаянное противоречие между вечными порывами человека и его ограниченным временным бытием, у него обостренное чувство двойственности человеческой природы, ее принадлежности к двум мирам. Для Сологуба характерна последовательная установка на конструирование «двомирья», соотнесение зримого с незримым, сущностным. Именно поэтому Вяч. Иванов назвал, например, рассказы Сологуба из сборника «Жало смерти» (1904) «рассказами тайновидца», способного в «нашем» мире обнаружить отблеск мира иного.¹⁸

Первый роман Сологуба «Тяжелые сны» (1895), уже сочетающий в своем художественном методе как черты реалистического стиля, так и приметы, свойственные «новому искусству» декадентства и символизма, твердо опирается на философские авторские размышления и убеждения. При этом философские взгляды Сологуба входят в основном к идеалистическим шопенгауэровским позициям,¹⁹ в тексте романа многочисленные реминисценции из Ф. Ницше, Д. Мережковского и Н. М. Минского.²⁰ Однако философские взгляды автора «Тяжелых снов» полностью налагаются на широкий круг проблем, поднятых мыслящими героями-идеологами Достоевского. В первую очередь речь идет о «вечных вопросах» — о смысле человеческой жизни, о смерти и бессмертии, философскому осмыслению подчинен анализ этических, нравственных побуждений героев, их размышления о добре и зле. Все происходящее в романе так или иначе соотнесено с возможными вариантами решения этих вопросов. Сологуб писал, что искусство символистов не тенденциозно, оно не заинтересовано в том, чтобы изображать жизнь, а в том, чтобы сказать свою правду о мире, в мире же все связано «цепями необходимости» и поэтому каждый «несет всю тяжесть совершенного когда-то зла и все торжество содеянного блага», следовательно, «на наши слабые плечи налагается ярмо всеобщей ответственности за греховность всего мира». Эта-то «всеобщая ответственность за грехи мира, — заключает далее Сологуб, — была ясна Достоевскому».²¹

Роман «Тяжелые сны» ориентирован в значительной степени на основополагающую философско-нравственную коллизию «Преступ-

¹⁷ Перцов П. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.; Л., 1933. С. 232

¹⁸ Иванов Вяч. Рассказы Тайновидца // Весы. 1904. № 8. С. 47.

¹⁹ См.: Дикман М. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 24.

²⁰ Реминисценции указаны в комментариях М. Павловой к изданию романа: Сологуб Ф. Тяжелые сны. Роман. Рассказы / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. Павловой. Л., 1990. С. 7, 355—360 и др.

²¹ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. С. 207.

ления и наказания», что подчеркнуто и обнаруживается в тематическом единстве романов. Главный герой романа, по словам Сологуба, «современный человек, живущий более книжными и отвлеченными интересами, потерявший старые законы жизни, усталый, развинченный и очень порочный, Логин ищет истины и предчувствует ее, ищет сознательно (...) Жизнь его и есть непрерывное искание истины, но на всех путях ищет ее тщетно, потому что истина не покупается трудом, а дается даром и вдруг, как девичья любовь (...) Искание — бессознательное и мимовольное — истины совершается во всех людях, и где нет этого искания, там мертвое и самодовольное лицемерие».²² Логин погружен в «непрерывное зло жизни» и жаждет «не любви, не богатства, не славы, не счастья», а «живой жизни» — понятие, заимствованное у Достоевского («Записки из подполья», «Подросток»), проходящее через все творчество Сологуба. Как для Версилова воплощением «живой жизни» является Ахмакова, так для Логина любовь к Анне Ермолиной является пробуждающей силой к преображению.

Решение Сологубом поставленных вопросов одновременно и полемично по отношению к Достоевскому. Прежде чем герою Сологуба откроется путь преображения жизни через любовь и красоту, он должен покончить со своим ненавистным прошлым, «остаться жить с одной чистой половиной души», «отделаться от печальной необходимости быть двойным».²³

Логин находится в состоянии полнейшего разброда, неблагообстояния, в противоречивом сплетении противоположных начал своего сознания. Воплощением злой пошлости мира для Логина является директор его гимназии Мотовилов. Он думает: «Зло или благо — смерть злого человека? Кто взвесит. Ты не судья ближнему, но и не судья себе». «Вот человек, который не имеет права жить!» (225) — повторяет Логин страстные слова Анны. Топор занесен, Мотовилов убит, повесился единственный свидетель убийства Спирька, на которого падает теперь обвинение в преступлении. Логин чувствует облегчение и радость: «Убито злобное прошлое — не воскреши его! (...) Не раскаивайся в том, что сделано (...) ты должен был это сделать (...) Не иди на суд людей с тем, что сделано (...) Пусть глеют мертвые, думай о живом» (230—231). Как Раскольников обращается к покаянию по совету Сони, так судьей Логина становится любящая его женщина, которой он исповедуется. Стоя на коленях, задает он новой Соне Мармеладовой вопрос: «Надо ли признаться перед людьми?». И Анна отвечает: «Нет (...) К чему нам самим представлять шеи под ярмо? Свою тяжесть и свое дерзновение мы понесем сами. Зачем тебе цепи каторжника? Вот, у тебя есть сладкая ноша, — я: возьми, неси меня» (233). Философско-нравственные размышления Достоевского повторены с целью

²² Письмо Ф. Сологуба к Л. Я. Гуревич. 15 ноября 1895 г. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972 г. С. 119.

²³ Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 226. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

открытой полемики с ним. Сологуб рассматривает душевную драму своего героя, его взгляд на преступление не аналогично Раскольникову, он не уделяет внимания процессу осознания убийцей вины и искуплению, он дает ей свое разрешение. Нравственные основания, считает Достоевский, требуют абсолютных прав личности, но они оборачиваются произволом, если не сдерживаются духовными запретами, еще более значимыми, чем свобода личности. Для Достоевского главное — нравственно переродиться, «выделаться в человека». «Преступление и наказание» заканчивается словами: «...тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его...» (6, 422). Роман Сологуба заключают слова: «Итак, все идет по-старому, как заведено, и только Логин и Анна *думают* (курсив мой. — И. Я.), что для них началась новая жизнь» (244). Причина относительности всех нравственных ценностей для героя Сологуба — отсутствие духовной опоры, к которой бы он мог органично обратиться. Согласно философии Сологуба, опирающейся на учение о мире Шопенгауэра, человеческая судьба — лишь отражение злой воли, чуждой причинности.

В «Тяжелых снах» Сологуба точкой отталкивания является не только роман «Преступление и наказание». Исследователями отмечены элементы исповедальности (Логин постоянно исповедуется и судит себя). Тип исповеди, избираемый Сологубом вслед за героем «Записок из подполья», связан с попытками героя «осмыслить мир как целое», исходя из собственных взглядов на мир, обусловленных определенными философскими убеждениями, которые он выражает со всей возможной степенью искренности.

Восприимчивость Сологуба к влиянию Достоевского вела к сближению его героев с героями «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых», в которых воплощены огромные жизненные силы и как бы предугаданы их потенции. В первом романе Сологуба присутствует и учитель гимназии Молин, изнасиловавший девочку (он же появится впоследствии в романе «Творимая легенда»), и inferнальная красавица Клавдия Кульчицкая, образ которой, по справедливому наблюдению М. Павловой, «схож с женскими образами Достоевского, особенно Лизы из „Бесов“ (...) бесовидность подчеркнута даже в ее имени: Клавдия, от латинского *claudus* — хромой».²⁴ Подобное символическое толкование имен характерно для Сологуба, так же как и для Достоевского. Клавдию можно также сопоставить с хромой «бесенком» Лизой Хохлаковой, в которой истерические черты Лизы Тушиной получили дальнейшее развитие. Старец Зосима, изгоняя из Хохлаковой «бесов», одновременно лечит ее от хромоты. Сологуб полемичен по отношению к Достоевскому. Его Клавдия ориентирована во многом и на Хромоножку, Марию Лебядкину. Обе героини, и ясновидящая Хромоножка, и предлагающая Логину посягнуть на самоубийство героя Сологуба ищут истину в чувстве. Как Став-

²⁴ Павлова М. Между светом и тенью // Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 9.

рогин отрекается от своей жены, так и Логин предпочитает Клавдию другую.

Следующий роман Сологуба — «Мелкий бес» (1902—1905), по определению Вик. Ерофеева, — «напряженный диалог с традицией реализма». ²⁵ Ерофеев приходит к выводу, что линия разрыва Сологуба с традицией реализма, с его гармоническим единством добра и красоты, в расчленении ее на отжившие свой век традиции и живые. Новым по отношению к литературе XIX в. критик справедливо считает то, что Сологуб, не приемля жизнь, о которой повествует, полагает, что изменить в ней ничего не возможно, возможен лишь уход «в иной план реальности». ²⁶

Журнальная критика с появлением романа приняла его в русло реалистической русской литературы XIX в., отнеся его к явлениям чисто социально-критическим.

Подобное восприятие усилилось с выходом второго издания книги в 1908 г., когда в предисловии «От автора» Сологуб сам впервые употребил определение «передоновщина» как распространенное явление российской жизни, сблизив роман тем самым для читателей с обличительной традицией, определяемой как «обломовщина» и «карамазовщина». «Мелкий бес» был прочитан «всей образованной Россией». ²⁷ Возникло и другое, более близкое к авторскому, понимание термина «передоновщина». Р. В. Иванов-Разумник трактовал его иначе: «Не надо только понимать это слово так узко, как поняли его многие читатели и критики. Видеть в „Мелком бесе“ сатиру на провинциальную жизнь, видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре — значит, совершенно не понимать внутреннего смысла сологубовского романа. Не одна провинциальная жизнь какого-то захолустного городишки, а вся жизнь в ее целом есть сплошное мещанство, сплошная передоновщина; в этом-то и состоит весь ужас жизни, этим и объясняется страх жизни. Жизнь бессмысленна, бесцельна, жизнь — сплошная передоновщина (...) Так говорит нам Ф. Сологуб. Хотел ли он сказать это — для нас безразлично, но это сказалось во всем его творчестве; и в этом его связь не только с Чеховым и Лермонтовым, но и с Достоевским». ²⁸

Для Сологуба уроки Достоевского — в сложности и парадоксальности человеческой природы, ее подверженности страстям, сосуществованию в душе добра и зла. Сологуб ощутил в произведениях Достоевского ту огромную значимость борьбы, которую вынужден вести человек, чтобы сделать свой выбор в жизни.

В «Мелком бесе» писатель исследует психологические изломы и тупики («каменная стена» «Записок из подполья») человеческого сознания, которые рождают аморализм, античеловеческие прояв-

²⁵ Ерофеев Вик. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 141.

²⁶ Там же. С. 153.

²⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 284.

²⁸ О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки. С. 16, 32.

ления личности и, по выражению Сологуба, «переходят (...) в дикую фантастику, подобную кошмарам Гойи».²⁹

Не случайна бросающаяся в глаза близость в названии романа Сологуба и «Бесов» Достоевского, вводящая тему обмельчания и вырождения бесов русской жизни в «передоновых». Не случайно критик А. Измайлов сравнил героя романа Сологуба с Мефистофелем, разменявшемся на медные гроши.³⁰ Главный бес Достоевского — Ставрогин, воплощающий онтологический принцип зла, является прародителем героя, стоящего по ту сторону человечности, презирающего все законы общежития, изменяющего всем и каждому. Он в прямом и переносном смысле огаживает все, что его окружает (сцена оплевывания стен своей квартиры). Передонов — один из того стада свиней, в которое вошли бесы. И это несколько раз подчеркнуто в романе. «Свиньей» называет его Варвара,³¹ Рутилов доказывает Передонову, что он «форменная свинья», и тот в ответ кричит: «Врешь, какой у меня пяточок, у меня человечья харя» (62).

Хроникер «Бесов» и рассказчик Сологуба повествуют о провинциальной гнетущей пошлости маленьких российских городков, потрясаемых бесовскими страстями. Но если хроникер Достоевского отстранен от героев романа, то отношение рассказчика Сологуба к описываемому носит принципиально иной характер. Слово автора в романе Сологуба очень активно. Он постоянно растолковывает читателю суть происходящего, комментирует его в развернутых отступлениях, что совершенно не свойственно рассказчику Достоевского.

Близки по своей художественной значимости и направленности кульминационные шаржированные сцены праздника в «Бесах» и маскарада в «Мелком бесе»; обе оканчиваются поджогом.

Но не только роман «Бесы» явился творческим толчком для создателя «Мелкого беса». Из произведений Достоевского, оказавшихся наиболее близкими Сологубу, выделяются ранние дороманные «Двойник» и «Записки из подполья». Гимназический учитель Передонов наследует у титулярного советника Голядкина стремление занять на общественной иерархической лестнице более высокое место путем выгодной женитьбы и постепенно развивающееся в результате крушения этих надежд безумие. Болезненная мнительность Голядкина с его желанием всюду увидеть врагов и недоброжелателей, а о сослуживцах думающего как о мальчиках, «которых еще нужно посечь» (2, 112), перерастает под пером Сологуба в маниакальность человека, стремящегося отомстить мнимым завистникам, во всех видящего шпионов и доносчиков, получающего удовольствие в наказаниях розгами своих учеников.

²⁹ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. С. 195.

³⁰ О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. С. 288.

³¹ Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1988. С. 37; далее ссылки в тексте.

Достоевский утверждает, что самая обычная грубая повседневность граничит с фантастической. Тема двойничества, идущая из этого утверждения Достоевского, явилась одной из существенных в творчестве Сологуба. В «Мелком бесе» мотив двойничества развивается в двух планах. Писатель создает в сугубо бытовых сценах едва уловимую двусмысленность, что выводит повествование за пределы реалистической традиции, приводит к метафизическому объяснению бытия. В роман вводится двойной символ — Передонов и Недотыкомка. Удивительная маленькая, серая, дрожащая тварь, живущая где-то под полом, вносит в повествование иной понятийный уровень, который на языке символистов приобретает дополнительный смысл. Появление Недотыкомки связано с полным распадом личности Передонова, так же как для Ивана Карамазова черт является «воплощением меня самого (...) моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (15, 72). Зло, отчужденное от человека, воплощается в фантастическом абсудре и продолжает толкать человека на преступление (Недотыкомка провоцирует Передонова на поджог и убийство). Не случайны в романе также эпизоды подмены Передонова Володиным («баран-самозванец метит на высокую должность поступить» — с. 252), сцены с переодеваниями Саши Пыльниковой, кот, который «прикидывался рыжим, рослым усачом» (с. 119), и особенно сцены маскарада. Тема самозванства постоянно в сфере внимания Сологуба. Свое понимание подобного действия он изложил в статье «Старый черт Савельич» (1907): «Корень притворства и самозванства в неправом самоотрицании, в ложном самоотречении (...) Не нравлюсь себе, хочу идти выше, стать лучше, не лучше в смысле укрепления и усиления блага, во мне лежащего, а в смысле перемены самой личины своей. Да тогда кто же сам-то я, этот маленький я, хотящий быть иным?».

В двойничестве Сологуб пытается найти и нравственно-эстетическую альтернативу передоновщине. Сюжетная линия, связанная с Людмилой Рутиловой, которая в глазах Саши Пыльникова одновременно предстает как Афродита и хохочущая коварная русалка, для Сологуба является тем, что может противостоять окружающей тьме реальности близостью к естеству бытия, жизнью по законам красоты.

Художественный опыт автора «Мелкого беса» проецируется также на философские размышления героя «Записок из подполья». Духовный облик парадоксалиста, человека-мышы — исходная доминанта для изображения ограниченного, бездуховного и бесчувственно злого героя Сологуба. Доведенный до предела крайний индивидуализм героя «Записок из подполья», свобода воли, которую он ставит превыше всего, была воспринята Сологубом с точки зрения декадентской концепции искаженной природы человека как существа злого. Трагический мотив одиночества человека в мире, озлобленность и мстительность подпольного человека, от которых он сам страдает, превращаются у Передонова в стремление, «замкнувшись от мира, ублажать свою утробу», в «готовность к преступлению».

Нравственное растрение и душевная слабость «антигероя» (5, 178) Достоевского доведены Сологубом до предела. Важно отметить, что для Достоевского первостепенным был ответ на вопрос о последствиях, к которым ведет раскрепощенное личностное сознание. Он опасался бунта людей с неограниченной личностной свободой. Сологуб своим героем продемонстрировал диалектику превращения «своей воли» в «своеволие», крайним проявлением которого как для Достоевского, так и для Сологуба, оказались убийство и самоубийство.

Право лишить человека жизни и право самому уйти из жизни во многом определяют драматическую напряженность как творчества Достоевского, так и романов Сологуба. Достоевский, пораженный ростом самоубийств молодежи в 1870-х годах, видел в них одну из мрачных черт своего времени, назвал это явление «эпидемией» и уделил ему большое место в своей публицистике. Отход от принципов христианской морали, порожденный идеями вседозволенности, приводит к нравственному опустошению и к единственно возможному для таких людей выходу. «Идейные самоубийцы» Достоевского, пришедшие к этому акту философским путем, видят в нем единственно возможный выход из сложившихся реалий жизни. Таковы Свидригайлов, неудавшийся самоубийца Ипполит в «Идиоте», Кириллов в «Бесах», Крафт в «Подростке». У Сологуба герои тоже добровольно покидают мир, наполненный ложью и злом, мир, оставленный Богом, где царит лишь слепая воля. Но, в противоположность христианской философии и морали, писатель, во многом следуя за философией самоубийства Ницше,³² настаивает на правомерности и даже необходимости самоубийств и отстаивает право человека на преступление. В догматах христианской морали ему видится элемент несвободы.

Альтернативой смерти Сологубу представляется творческое преобразование реальной жизни, которая безусловно отрицается писателем. Подобный подход особенно ярко отражен в программном трехтомном романе Сологуба «Творимая легенда» (1907—1912).

В романе осуществлена попытка, столь традиционная для русской литературы XIX в., создания положительного героя. Как Достоевский приступил к работе над романом «Идиот» с идеей преобразования героя раскольнического типа в человека, который по красоте и совершенству близок к идеалу человеческой личности — Христу, так и герой нового романа Сологуба, носящий фамилию Триродов, знаменующую триединство, демонстрирует новые философские концепции автора. Триродов антипод Передонова, герой светлый, свободный и могущественный. Он пытается осуществить утопию, претворить мир «в некий мечтательный рай» (1, с. 52).³³ В обществе, повторяет он не раз, надо «усыпить зверя и разбудить человека»

³² См.: Из наследия Ф. Ницше // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 186—197.

³³ Ссылки на текст романа даны по изданию: Сологуб Ф. Творимая легенда: В 2 т. М., 1991.

(1, с. 54, 166, 318), чтобы люди «стали веселы и просты, как в первом саду» (там же). Одному из «беснующихся» (1, с. 66) героев Триродов говорит: «Ваша ценность такова, что я убил бы вас совсем спокойно, как змею. Но я устал от чужих убийств» (там же). Творимая утопия Сологуба представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастическими. С одной стороны, Триродов — «мечтатель», с другой — «черт в человеческом образе» (1, с. 71), которому скучна однолинейность нашей жизни. Так же как и герои ранних произведений Сологуба, его новый герой одинок и оставлен, любит уединение и молчание, носит «в своем теле двойственную душу» (1, с. 197). Он уверен в своей гениальности, достаточной для того, чтобы привлечь к себе внимание толпы. Но у него возникла «гордая мечта о преображении жизни самого творящего искусства, о жизни, творимой по гордой воле» (1, с. 160). Триродов пламенно говорит о чаемом преображении мира посредством чуда, что будет и победой над самой смертью. Сологуб развивает одну из своих излюбленных тем преобразования грубой действительности в мир грезы силой творческой воли, символом которой для писателя была тема преобразования Дон-Кихотом крестьянской «дебелой красотики» Альдонсы в прекраснейшую из дам — Дульцинею Тобосскую. Как для Достоевского роман Сервантеса — «последнее и величайшее слово человеческой мысли» (22, 92), так и для Сологуба он с детских лет главная книга, проходящая сквозным мотивом в его творчестве, возможно, полемически направленном против Достоевского. В «Дневнике писателя» 1877 г. в главе «Ложь ложью спасается» Достоевский, оценивая Дон-Кихота как величайшей красоты человека, сожалеет, что «величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — всё это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества (...) во благо человечества!» (26, 25). По Сологубу же, великая сила героя Сервантеса, дающая ему власть над всем миром, это его способность увидеть в Альдонсе Дульцинею и тем самым преобразить мир.

Во второй части романа, в противоположность злой и назойливой «обычности» (1, с. 199) реальной жизни, появляется на страницах романа не серая, мгlistая «наша милая родина», а иная страна — Королевство Соединенных Островов с синим морем и изумрудными травами, где обычность сочетается с фантазией. В соответствии с символистскими воззрениями Сологуба, с его преклонением перед всем прекрасным возникает «эллинская, мудрая» любовь к человеку, близкому к природе, к чистым стихиям. Прекрасная и трагичная королева Ортруда мечтает о всеобщем благе своего народа. Но в недрах страны не только зреет извержение дремлющего вулкана, но начинается революционное брожение. И здесь, как и на родине Триродова, нависает вражда и злость: «Некий злобный демон рассыпался мелким бесом по всей той стране» (1, с. 323). Недавнее российское прошлое — поражение революции 1905 г. — внесло в ткань романа дополнительный пессимистический акцент: «...восстание начато раньше времени. Пролетариат оказался слабым, раз-

розненным...» (1, с. 341), — говорят герои королевства Ортруды. Сказка разрушена. Писатель отрицает позитивный смысл революционных выступлений, вооруженных восстаний, опровергает путь бунта, связывая, подобно Достоевскому, с представлениями о преобразованиях огромный комплекс нравственных, этических проблем, меняющих «строй души» человека. Сологуб подчеркивает зеркальную схожесть социальных движений и событий в России и в Королевстве Соединенных Островов. Поэтому эти две линии романа сливаются в третьей его части в единую. Триродов избран правителем государства Соединенных Островов. Он говорит: «Кому же и носить венцы, как не поэтам!» (2, с. 9). Как идеальный прообраз будущего, к которому стремится Триродов, Сологуб рисует картину «золотого века». У Достоевского тема «золотого века» постоянно присутствовала в его раздумьях о будущем человечества. Фантастический рассказ «Сон смешного человека» вобрал в себя основные проблемы, над которыми размышлял писатель начиная с повести «Записки из подполья». Вослед Достоевскому, веровавшему, что «золотой век еще весь впереди» (23, 87), силой чудодейственного напитка, герои Сологуба преодолевают пространство и время и в своем кратком секундном сне проживают в звездном небе на «блаженной земле Ойле» целый век. Здесь они, подобно «смешному человеку» Достоевского, вступают в «соприкосновение с другим миром». Идеал Сологуба — это радостная жизнь невинных, как дети, людей, говорящих языком «первозданного рая». Если для Достоевского счастливые обитатели безгрешной планеты — «дети солнца, дети своего солнца» (5, 122), то и в утопии Сологуба в противоположность злему земному солнцу-дракону изливается дивный свет благого солнца Маир. В этом мире все было «созвучно и стройно», и люди «были как боги и не знали кумиров» (2, с. 27). Как «смешной человек» лишь во сне испытывает «полноту жизни», так и Триродов с Елисаветой только здесь почувствовали, как прекрасен человек, «насытивший волю к жизни» (там же). У Елисаветы мелькает вопрос о своей ненужности на чудесной планете: «Может быть, там живут существа, которые нас не поймут, и мы не пойдем их». Но этого не происходит. Земляне не явились для жителей Ойле теми развратителями, которые привели к открытию неизбежной противоречивости всякого мира. По мысли Сологуба, наивная и вместе с тем совершенная жизнь органично сменяется познанием, раскрывающим тайну мира. В мистическом опыте героям «явлена была необходимость чуда, и в науке — невозможность его» (2, с. 27). По Сологубу — последним, «неложным утешением в этом мире является Смерть». Для «смешного человека» фантастический сон кончается прозрением. «Петербургский прогрессист», предшественником которого явилась галерея ищущих героев Достоевского, находит условие, чтобы на земле «в один бы час — всё бы сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо» (25, 119). Герои «Творимой легенды» тоже возвращаются на землю. Их настроения Сологуб сводит также к одной формуле: «О, не надо, не надо этой жизни, этой земли!

Уничтожить ее? Умереть? Или отчаянным усилием воли преобразить эту земную темную жизнь» (2, с. 28). Чудо преображения для Сологуба, однако, не только в прямых заветах христианской морали, призывающих пробудить в каждом человеке чувство личной ответственности за царящее в мире зло. Вослед Достоевскому, как и другие символисты, Сологуб заявляет, что действительность можно пересоздать Красотой. Однако в «Творимой легенде» Сологуб находит несколько различных путей для своего героя. Во-первых, это некий индивидуалистический космос бессмертного существования. Триродов провозглашает: «...разве не приятно возможность уйти от этого мира (...) одна мечта обманет, я устремлюсь к другой. Мне мало одной жизни, — я хочу творить для себя многие иные. Пусть люди, если хотят, идут за мною. Если они меня оставят, я могу обойтись и без них» (2, с. 33). Но есть и другой выход. Рукотворный воздушный корабль переносит Триродова с невестой и его «тихими детьми» (это умершие в нищете и страданиях дети, воскрешенные Триродовым) в новую страну. Последние строки романа, как и последние строки предшествующих романов Сологуба, чрезвычайно значительны. Новая страна — это не гармоническая страна грез, а страна, «насыщенная бурями» (2, с. 140), следовательно, герою вновь предстоит творить ее заново. Торжествует одна из основных идей Сологуба — идея повторемости, идея спиралеобразного течения времени; это, конечно, и вера в будущее, но понимание его Сологубом противоположно пониманию поступательного движения, свойственного Достоевскому.

Теоретические взгляды Сологуба на природу символистского искусства и творчества наиболее полно изложены в его речи на «Диспуте о современной литературе» (1914) и статье «Искусство наших дней» (1915). Тайну бессмертия высоких созданий искусства писатель видел в многозначительности их содержания, в способности приобрести все более и более глубокое значение: «Художественное произведение, до дна истолкованное, до конца разъясненное, немедленно умирает, жить дальше ему нечем и незачем: оно исполнило свое маленькое временное значение, и померкло (...) Звезды же высокого неба продолжают светиться». Поэтому, считает Сологуб, в высоком искусстве образы стремятся стать символами, и «кого бы мы из великих писателей прежних и новых веков ни вспомнили, от Эсхила и Софокла до Ибсена и Метерлинка, все они создавали образы, ставшие для нас символами, источниками живых мифов. Примеры: миф о похищении небесного огня Прометеем, о рыцарских подвигах Дон-Кихота во славу Дульцинеи, о преступлении и наказании Раскольникова».

Действительно, творчество Достоевского стало для Сологуба тем высоким образцом искусства, образы которого вошли в ткань его романов.

В них продолжили свою жизнь многие образы, чрезвычайно значительные в творчестве Достоевского. Свидригайловские пауки, видящиеся Лизе Тушиной уже как «паук в человеческий рост», превращаются у Сологуба в изворотливого, плоского клопа, «вы-

ковавшего» у Передонова «готовность к преступлению» («Мелкий бес», с. 235) и в огромных клопов-полицейских из «Творимой легенды». «Обнажающиеся» герои рассказа «Бобок», не вспоминающие о величии и покое смерти, как бы вновь возникают в сценах «Творимой легенды», когда мертвецы, поднятые волшебной силой Триродова, проходят по Навьей тропе или веселятся на балу. Как и покойники Достоевского, они полны земных страстей и мыслей, однако в противовес им дан образ лунной (луна для Сологуба — «светило успокоенной жизни» — 2, с. 25) Лилит — неземной и потому недоступно прекрасной. В «Творимой легенде» мелькают и «идуший Хам — вечный Смердяков» (1, с. 28—29), и изменник и провокатор Дмитрий Матов, как бы вобравший в себя внешние черты Дмитрия Карамазова (1, с. 51) и явную сюжетную близость с судьбой Шатова (1, с. 127). Престарелый, но молодящийся маркиз Телятников с его поддельными глазами, зубами, растянутыми на пружинках морщинами и корсетом (2, 79—80) написан теми же гротескными мазками, что и старый князь из «Дядюшкиного сна». Сологуб развивает во многих своих произведениях тему жестокого сладострастия, испытываемого родителями, избивающими детей, восходящую к словам Ивана Карамазова о пробуждении в человеке «зверя сладострастия». Сцена посещения Триродова князем Давидовым, их разговор об искушении сатаной постящегося в пустыне, и вывод — о невозможности чуда воскресения — полемически восходит к поэме «Великий инквизитор». Подобные примеры можно многократно умножить. Очень многое можно было бы сказать о близости поэтики Сологуба и Достоевского. Интересны наблюдения над колоритом писателей. Например, особое отношение Достоевского к желтому цвету, с которым связываются отрицательные ассоциации,³⁴ и желтый цвет как цвет печали для Сологуба. Но это темы отдельных, самостоятельных работ.

Задача же настоящей статьи — рассмотреть историко-литературный аспект взаимосвязи традиций. Романы Достоевского и Сологуба — это части великого целого, единого художественного мира писателей. Дмитрий Карамазов говорит: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей», — слова эти приложимы и к героям Сологуба, романы которого представляют собой звенья одной цепи, одной жанровой традиции — традиции русского философского романа.

³⁴ См. об этом: *Соловьев С. М.* Колорит произведений Достоевского // *Достоевский и русские писатели.* М., 1971. С. 414.

Л. А. ЛЕВИНА

«НОВЫЙ ИОВ» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Присутствие темы Иова в творчестве Ф. М. Достоевского, и в первую очередь — в романах «Братья Карамазовы» и «Подросток», общеизвестно. Однако масштабы ее отнюдь не сводятся к очевидному — к прямым упоминаниям и явным реминисценциям в житии старца Зосимы, бунтарском монологе Ивана Карамазова, речах Макара Долгорукого. Подлинное значение мотивов «Книги Иова» глубинно связано с пророческим потенциалом творчества Достоевского по отношению к дальнейшему развитию русской истории и культуры.

Образ ветхозаветного страдальца вообще приобрел необычайную актуальность и притягательность в течение последних столетий. По мнению С. С. Аверинцева, целые поколения евреев, христиан и мусульман, читавших «Книгу Иова», вычитывали не больше, чем нехитрый вывод о пользе безграничного терпения, так что образ Иова воспринимался как святой и назидательный, но сравнительно редко занимал центральное место в духовном мире и воображении вдумчивых людей (...). Лишь кризисы, ознаменовавшие начало и дальнейшее движение Нового времени, раскрыли глаза на глубины, которые гаятся в «Книге Иова».¹ Трактовка ветхозаветного памятника русскими писателями и мыслителями XX в. во многом предопределена Достоевским в романе «Братья Карамазовы», к которому мы обратимся прежде всего.

Одно из не очевидных, но весьма существенных обстоятельств — традиция завязок конфликта, которая прослеживается от «Книги Иова» через «Фауста» Гете к «Братьям Карамазовым». Суть этой традиции в существовании ряда произведений, действие которых начинается с разговора сатаны или некоего носителя сатанинской силы с Богом или божьим человеком, причем в ходе этого разговора испрашивается и дается разрешение на экспериментальную проверку какой-либо безбожной и бесчеловечной идеи, то есть на искушение. В самом начале «Книги Иова» сатана получает разрешение на попытку доказать, что истинная праведность — химера, а отношения Бога и человека — не более чем сделка по принципу «ты — мне,

¹ История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 295.

я — тебе». Аналогично в «Фаусте» Гете Мефистофель в «Прологе на небе» испрашивает у Бога дозволения доказать на примере Фауста низменность и ничтожество человека, опровергнув тем самым величие творения в наивысшем его проявлении. Это вполне сознательная реминисценция из «Книги Иова», о чем сам Гете говорил Эккерману 18 января 1825 г.

В «Братьях Карамазовых» разговор на «неуместном собрании» и особенно благосклонное и заинтересованное участие в нем старца Зосимы представляет собой в некотором смысле благословение формулы «нет добродетели, если нет бессмертия» и даже более жесткой «редакции» ее, предложенной Митей: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым умным и самым необходимым выходом из положения всякого безбожника» (14, 65). Продолжая этот ряд, можно назвать, например, «Мастера и Маргариту» М. А. Булгакова.²

Исходной точкой развития сюжета в романе Булгакова служит диалог двух писателей с сатаной, в который вмонтирована сцена суда Пилата. Эта беседа уходит корнями непосредственно в текст «Братьев Карамазовых», в своеобразный двойной катехизис из главы «За коньячком»: «А все-таки говори: есть Бог или нет? (...) — Нет, нету Бога. — Алешка, есть Бог? — Есть Бог. — Иван, а бессмертие есть? — Нет и бессмертия. — Никакого? — Никакого (...) — Алешка, есть бессмертие? — Есть. — И Бог и бессмертие? — И Бог и бессмертие. В Боге и бессмертие. — (...) А черт есть? — Нет. — Жаль» (14, 123).

Несколько десятилетий спустя вопросы, которые задал сыновьям Федор Павлович Карамазов, будут повторены в «Мастере и Маргарите», где Воланд адресует их двум писателям. Здесь они заданы не подряд, разбросаны, но если свести их воедино, сходство с «Братьями Карамазовыми» станет очевидным: «...я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога? (...) — Да, мы не верим в Бога... — (...) — Вы — атеисты?! — Да, мы атеисты...»³ «Ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле? — Сам человек и управляет... — ...как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?» (430) «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» (431) «А дьявола тоже нет? (...) — И дьявола... — ...что же это у вас, чего ни хватиться, ничего нет!» (461).

Совпадение исходных вопросов двух романов — почти текстуальное, вплоть до заключительного эмоционального нюанса. Сатана в «Мастере и Маргарите» и его земной викарий (Федор Павлович)

² До сих пор вопрос о мотивах «Книги Иова» в «Мастере и Маргарите» поднимался в связи с генеалогией Воланда.

³ Булгаков М. А. Романы. Л., 1976. С. 428. Далее ссылки в тексте, в скобках указаны страницы.

в «Братьях Кармазовых» подвергают героев двух романов сходному экзамену. Есть, однако, и сцены, где герои предстают соответственно перед Иисусом Христом (разговор Понтия Пилата и Иешуа, место и роль которого в художественном мире романа аналогичны месту и роли Христа в реальном мире) или Его представителем на земле («неуместное собрание»). Между этими сценами тоже заметна перекличка. В келье старца Зосимы говорят о взаимосвязанности и взаимозависимости бессмертия души и добродетели. На террасе Иродова дворца мысль о бессмертии как укол совести посещает Пилата как раз в те моменты, когда он делает очередной шаг к предательству. Узнав, что арестанту Га-Ноцри инкриминируют нарушение закона об оскорблении величества, Пилат думает: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: „Погиб!“, потом: „Погибли!..“ И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то должествующем непременно быть — и с кем? — бессмертии, причем бессмертие вызвало нестерпимую тоску» (446) и т. д.

То есть этот исходный диалог «Мастера и Маргариты» построен на вечных вопросах, унаследованных Булгаковым непосредственно от Достоевского. Человек у Булгакова считает себя свободной, а следовательно, ответственной личностью. Пилат взял на себя ответственность за гибель Иешуа, и нести это бремя ему пришлось двенадцать тысяч лун. Поспешно заявив, что «сам человек и управляет», Иван Бездомный невольно возложил ответственность за все происходящее на себя и на своих сограждан. При этом отринувший Бога человек оказался один на один с сатаной, который в итоге получил своеобразное «моральное право» развернуть искусительскую деятельность, призвать людей к ответу за то, как именно они «сами управляют» если не «всем вообще распорядком на земле», то хотя бы собственной жизнью. На этом построено сюжет «Мастера и Маргариты», и, видимо, именно поэтому Булгакову понадобился весь этот занимающий три главы философский диспут.

Итак, перед нами ярко выраженная традиция, представленная пусть немногочисленными, но слишком авторитетными произведениями, чтобы ее можно было игнорировать. Нетрудно заметить, что в свете этой традиции «Братья Кармазовы» гораздо ближе к «Книге Иова» как к первоисточнику, нежели, например, «Фауст» («Мастера и Маргариту» как более позднее явление оставим в стороне). У Гете библейская реминисценция откровенно формальна, и традиция не выходит за рамки поэтики. Иное дело в романе Достоевского, где сама постановка проблемы близка «Книге Иова» настолько, насколько это вообще возможно для произведений, написанных с интервалом в 2500 лет. В обоих случаях фактически речь идет о цене добродетели, понимаемой по-разному в силу различия религий, исповедуемых безымянным автором «Книги Иова» и Достоевским. Персонаж ветхозаветного автора, не знавшего о бессмертии и исповедовавшего идею прижизненного воздаяния, измеряет добродетель земным благополучием. Герои же христианина Достоевского видят условие и цену добродетели в воздаянии за-

гробном. То есть различие здесь по преимуществу конфессиональное, постановка же вопроса глубоко сходна.

Интересно, что основной мотив экспозиции «Книги Иова» играет в «Братьях Карамазовых» совершенно исключительную роль по сравнению с другими произведениями указанного ряда. И в самой «Книге Иова», и в «Фаусте», и в «Мастере и Маргарите» тема разрешения, дозволения присутствует в единственном экземпляре — в абсолютном начале произведения. (Правда, в «Мастере и Маргарите» содержащий эту тему диалог не монолитен, он распадается на два — на Патриарших прудах и в древнем Ершалаиме, — но это ничего принципиально не меняет, тем более что может быть как раз следствием знакомства Булгакова с художественным опытом Достоевского). Что же касается «Братьев Карамазовых», то здесь эта тема множественная, она представлена рядом эпизодов. На протяжении четырех книг романа (со второй по пятую) кто-то из героев то и дело получает такого рода «санкцию» от того, кого по тем или иным причинам считает выше себя.

Первым подобным благословением было поведение старца Зосимы на неуместном собрании. Второе, по-видимому, Алеша дает Мите, который его сам об этом просит: «Ангелу в небе я уже сказал, но надо сказать и ангелу на земле. Ты ангел на земле. Ты выслушаешь, ты рассудишь и ты простишь... А мне того и надо, чтобы меня кто-нибудь высший простил» (14, 97). Общеизвестно, что своего рода «благословение» и дозволение Смердяков получает от Ивана, а сам Иван — чуть раньше — от Алеши. Реплика Алеши о генерале: «Расстрелять!» — а также его слова: «Нет, не согласился бы»; «Нет, не могу допустить» (14, 224), в ответ на вопрос Ивана, как бы смог он сам, Алеша, быть архитектором здания человеческого счастья, в фундамент которого заложены страдания ребенка, — все это более или менее косвенное оправдание бунта старшего брата.

В какой-то мере в этот ряд встает и легенда о Великом Инквизиторе, где топика зачина «Книги Иова» вывернута наизнанку: Богу предстоит не сатана, просящий разрешение на искушение человека, а сам человек, уже подвергшийся искушению и поклонившийся сатане. Сравним: «И отвечал сатана Господу, и сказал: разве даром богобоязнен Иов? Не Ты ли кругом оградил его, и дом его, и все, что у него? Дело рук его Ты благословил, и стада его распространяются по земле. Но прости руку Твою, и коснись всего, что у него, — благословит ли он Тебя?» (Иов, гл. 1, ст. 9—11). Великий же Инквизитор говорит: «...во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли, и все пойдут за ним... Знаешь ли ты, что пройдут века, и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть нет и греха, а есть лишь только голодные (...) они принесут свою свободу к ногам нашим и скажут нам: „Лучше поработите нас, но накормите нас“» (14, 230—231). Тут явно одна и та же тема: человек — слабый партнер в сделке, его можно купить за земные блага. Только это преподносится не как изъян в творении, а как единственно возможный миропорядок.

Итак, мотивы экспозиции «Книги Иова» в «Братьях Карамазовых» пронизывают серию эпизодов на протяжении почти половины романа и распределены между разными его героями. Это относится и к бунтарским мотивам «Книги Иова», преломившимся в романе Достоевского отнюдь не в одной лишь главе «Бунт». Сюда можно присовокупить еще как минимум два факта. Во-первых, сон Мити в момент ареста и его вопросы: «Да почему это так? Почему? (...) Почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь (...) почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?». «Почему ручки голенькие, почему его не закутают?» (14, 456). Все эти вопросы имеют прямую аналогию в «Книге Иова»: «Вот они; как дикие ослы в пустыне (...) степь дает хлеб для них и для детей их» (Иов, гл. 24, ст. 5). И далее: «Нагие ночуют без покровов и без одеяния на стуже; мокнут от горных дождей, и, не имея убежища, жмутся к скале. Отторгают от сосцов сироту и с нищего берут залог...» (Иов, гл. 24, ст. 7—9). И вся эта картина начинается с вопроса Мити Карамазова: почему?!

В этот же ряд встает и душевное состояние Алеши после смерти старца Зосимы, неестественно быстрое тление которого воспринимается как незаслуженный позор, поношение праведника, несправедливость; поэтому Алеша задает те же вопросы: «За что? Кто судил? Кто мог так рассудить?» (14, 307). Это вопросы самого ветхозаветного страдальца, и по крайней мере на два последних из них напрашивается ответ прямой цитатой из «Книги Иова»: «Если не Он, то кто же?» (Иов, гл. 6, ст. 24).

Реальный ответ на эти вопросы и в «Книге Иова» и в «Братьях Карамазовых» дан по принципу «...доказать тут ничего нельзя, убедиться же возможно». После неудачных попыток друзей что-либо доказать Иову сам Господь предложил ему «убедиться», предъявив творение во всей полноте, и Иов принял его. Об этом говорил старец Зосима: «Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку» (14, 289). То же состояние снисходит и на Алешу после сна о браке в Кане Галилейской, и на Митю: «За всех пойду, потому что надобно ж кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31). В обоих этих случаях Достоевский определяет чувства героев словом «восторг», которое он применял и к собственному впечатлению от «Книги Иова» (29₂, 43). Вероятно, восторгом можно назвать и состояние самого Иова после разговора с Богом. Восторг испытывает и старец Зосима, вспоминая на пороге смерти свое первое детское потрясение от «Книги Иова», причем это и другие воспоминания старца — суть ответ Ивану, после бунта не удостоившемуся восторга. Так Иов оказывается существенным элементом того самого «непрямого, то есть не от лица к лицу» (30₁, 66) опровержения богохульства, о котором Достоевский писал К. П. Победоносцеву в мае 1879 г. С помощью авторитета Иова «убедиться» там, где ничего нельзя доказать, предлагается читателю.

Рассмотрев мотивы бунта и примирения, связывающие «Братьев Карамазовых» с «Книгой Иова», обратимся к основной, собственно

говоря, ее теме — к многострадальности. В романе Достоевского страдальцы — это прежде всего члены семьи Снегиревых, не отдельный человек, а именно семья, в которой, кажется, сошлись все несчастья семейного свойства: смерть ребенка (Илюшечка), слабоумие (мамочка), немощь (Ниночка), отчуждение детей от родителей (Барвара), общая для всех нищета. И все это вместе выпадает перестрадать штабс-капитану Снегиреву, на которого сверх того обрушивается еще одна из казней Иова — глумление. «Даже малые дети презирают меня: поднимаюсь, и они издеваются надо мною» (Иов, гл. 19, ст. 18). «А ныне смеются надо мною младшие меня летами...» (Иов, гл. 30, ст. 1). Так говорит Иов. Характерно, что и над штабс-капитаном Снегиревым глумятся мальчишки. Тему многострадальности в «Братьях Карамазовых» дополняют и Митя, и выставленный на посмертное поношение старец Зосима. Если же добавить сюда и приснившихся Мите погорельцев, и страдальцев из коллекции Ивана, то круг этот расширится практически до безграничности.

Итак, все основные мотивы «Книги Иова» — санкционированное искушение, страдание, бунт и примирение — присутствуют в «Братьях Карамазовых», но присутствуют дискретно: они не сосредоточены в каком-либо герое, но рассыплены среди множества персонажей. Кстати, и в другом романе Достоевского, содержащем прямые отсылки к «Книге Иова», — в «Подростке» — с ветхозаветным героем сравнивают себя совершенно разные люди: странник Макар Иванович и учитель в доме купца Скотобойникова. Думается, в этом есть глубокий смысл: библейский Иов принципиально уникален, у Достоевского же этот образ множествен, и это тоже принципиально.

Ветхозаветная религия V—IV вв. до Р. Х., то есть в эпоху создания «Книги Иова», была религией личного благочестия и индивидуального воздаяния. Человек предстал перед Богом один на один. В художественном мире Достоевского тема Иова попала в сферу православия с присущей ему соборностью, что повлекло за собой закономерную трансформацию древней легенды. «В Православной Церкви человек не одинок, и не в уединении проходит путь спасения, а является членом Тела Христова, разделяет судьбу своих братьев во Христе, оправдывается праведниками и несет ответственность за грехи грешников. Православная Церковь — это не одинокое стояние перед Богом, а соборность...».⁴ Так писала мать Мария, ссылаясь при этом на Достоевского как на авторитет именно в этом вопросе.

«Одинокое стояние перед Богом» — это ветхозаветный Иов. У Достоевского же — Иов соборный, то есть не отдельный человек, но общество, мир. Если же пересчитать страдания Иова с масштабов личности на масштаб общества, получится прелюбопытный результат. В масштабе общества разбой — это война, гибель скота и разрушение дома — стихийное бедствие, смерть детей — мор, болезнь —

⁴ *Мать Мария*. Стихотворения. Поэмы. Мистерии. Париж, 1947. С. 97.

эпидемия. Картина получается вполне апокалипсическая, и это не просто умозрительное допущение.

После Достоевского, то есть в русской культуре XX в., тема Иова приобретает ярко выраженную апокалипсическую окраску. Так, например, в цикле Максимилиана Волошина «Путями Каина», имеющем подзаголовок «Трагедия материальной культуры», есть стихотворение «Левиафан», где Иов, с одной стороны, выглядит фигурой планетарного, космического масштаба: «Простертый на стогнах городов, на гноище поруганной вселенной»; а с другой — трактуется очень лично, вплоть до полного отождествления с лирическим героем: «Мне — Иову сказал Господь...».⁵ Цикл «Путями Каина» представляет собой поэтическое переосмысление ключевых моментов истории мироздания от сотворения до светопреставления. «Левиафан» в этом цикле занимает предпоследнее место после явно ассоциирующихся с новейшими временами «Пара», «Машины», «Космоса», «Бунтовщика», «Государства» и непосредственно перед стихотворением «Суд». Таким образом, в интерпретации Волошина трагедия Иова в общей трагедии человечества составляет последнюю ступень перед Апокалипсисом, а психологическое состояние Иова предстает общим состоянием рода людского на пороге Страшного Суда. Как и у Достоевского, Иов в этом случае оказывается частичкой всех вместе и каждого в отдельности.

В 1921 г., к столетию со дня рождения Достоевского, Л. Шестов пишет большую статью «Преодоление самоочевидностей», которая затем составила первую главу его книги «На весах Иова», у которой два эпиграфа. Один — из «Книги Иова»: «Если бы взвешена была горесть моя, и вместе страдание мое на весы положили; то ныне было бы оно песка морей тяжелее». Второй — из Плотина: «Великая и последняя борьба ждет человеческие души». Последний, взятый вне контекста, независимо от того, каков был этот контекст, звучит откровенно апокалипсически. И это — в книге, через которую образы Достоевского проходят лейтмотивом. Для примера приведем фрагмент, который так и называется «Страшный Суд»: «Страшный Суд — величайшая реальность. На Страшном Суде решается, быть или не быть свободе воли, бессмертию души, быть или не быть душе. И даже бытие Бога еще, быть может, не решено. И Бог ждет, как каждая живая человеческая душа, последнего приговора».⁶ По сути, это не что иное, как аннотация к «Братьям Карамазовым». Так уже в XX в. в неразрывный узел сплетаются темы Иова, Достоевского и Апокалипсиса, и сплетение это имеет тенденцию к возобновлению.

Темы Иова и Достоевского в их взаимопересечении Шестов разрабатывает и в книге «Киркегард и экзистенциальная философия». Здесь Иов оказывается одним из символов «истины откровенной», противопоставленной «истине умозрительной», которая завела человечество в тупик: «Там, где умозрительная философия

⁵ Волошин М. Средоточье всех путей... М., 1989. С. 190—191.

⁶ Шестов Л. И. На весах Иова. Париж, 1976. С. 147.

усматривает „истину“, ту истину, которой так жадно добивался наш разум и которой мы все поклоняемся, там Достоевский видит „нелепость нелепостей“ (...) „Каменные стены“ и „дважды два четыре“ — есть только конкретное выражение того, что заключалось в словах искусителя: будете знающими. Знание не привело человека к свободе, как мы привыкли думать и как то провозглашает умозрительная философия, знание закрепило нас, отдало на „поток и разграбление“ вечным истинам. Это постиг Достоевский...».⁷

Это же состояние духовного тупика по-своему описывает и мать Мария: «...наша безбожная, — а не только нехристианская, — эпоха, наше материалистическое, нигилистическое время вместе с тем оказывается временем (...) как бы призванным раскрыть и утвердить тайну в мире. И точнее — тайну христианского Апокалипсиса (...) Гибель, смерть, призрачность жизни, хрупкость быта, разве это было понятно людям последних веков?».⁸ В последней фразе — собственно трагедия Иова, действительно столетиями непонятная и неинтересная. И это же — Апокалипсис, осуществление которого мать Мария видела в своей эпохе — в 30—40-х годах XX в. Под пером праведницы и мученицы такая оценка времени выглядит в высшей степени серьезно и убедительно, тем более что именно апокалипсическим мироощущением мать Мария обосновывала свой собственный путь подвижничества — иночество в миру.

Достоевского мать Мария считала пророком свершающегося Апокалипсиса, о чем писала и в небольшой книге «Достоевский и современность», и в отдельных статьях. Мысленная переключка между нею и Л. Шестовым в толковании этого круга проблем поразительна. Для сравнения приведем ее слова непосредственно о пророчестве: «И одинокими пророчествами, каким-то эхом вечности звучат в этом прочном временном голоса отдельных людей, как Достоевский и Толстой в России, и такие же единицы на Западе».⁹ И еще, с цитированием Достоевского: «Действительно, нас, т. е. всю Россию, ожидают, может быть, чрезвычайные и огромные события: могут вдруг наступить великие факты и заставить наши интеллигентные силы врасплох, и тогда не будет ли поздно?». «Видно подошли сроки уже чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что подготавливалось в мире с самого начала его цивилизации». «Ведь собственно, если бы люди умели слушать, то эти слова Достоевского звучали бы в ушах их набатом».¹⁰

В эмоциональном ключе, очень близком к этим словам матери Марии, Шестов пишет о выходе из тупика «умозрительной философии» к «истине откровенной», к Иову: «Вера есть неизвестное и чуждое умозрительной философии новое измерение мышления, открывающее путь к Творцу всего, что есть в мире, к источнику

⁷ Шестов Л. И. Киркегард и экзистенциальная философия. М., 1992. С. 23.

⁸ Мать Мария. Стихотворения. Поэмы. Мистерии. С. 113—114.

⁹ Там же. С. 114.

¹⁰ Скобцова Е. Ю. (Мать Мария). Достоевский и современность. Париж, 1929.

всех возможностей, к Тому, для кого нет пределов между возможным и невозможным. Это трудно, безмерно трудно не только осуществить, но даже и представить себе. Яков Беме говорил, что, когда Бог отнимает от него свою десницу, он сам не понимает того, что он написал. Думаю, что Достоевский и Киркегард могли бы повторить слова Беме. Недаром Киркегард сказал: верить, вопреки разуму, есть мученичество. Недаром сочинения Достоевского полны столь сверхчеловеческого напряжения. Оттого Достоевского и Киркегарда так мало слушают и так мало слышат. Их голоса были и останутся голосами вопиющих в пустыне». ¹¹

Вернемся к теме Иова. Ей мать Мария посвятила статью «Рождение в смерти», одно уже начало которой говорит само за себя: «От времен Иова многострадального и до мучительных вопрошаний Достоевского...». ¹² И главный вопрос статьи поставлен строго по Достоевскому: как могло рождение новых детей компенсировать Иову смерть прежних? Именно над этим вопросом задумывались и странник Макар Иванович в «Подростке» («И Иов многострадальный, глядя на новых своих детушек, утешался, а забыл ли прежних, и мог ли забыть их — невозможно сие!» — 13, 330), и старец Зосима в «Братьях Карамазовых» («Да как же мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?» — 14, 265), и сам Достоевский после смерти дочери Сони: («Никогда не забуду и никогда не перестану мучиться! Если даже и будет другой ребенок, то не понимаю, как я буду любить его; где любви найду; мне нужно Соню» — 28₂, 32).

Что оказывается совершенно индивидуальным и неожиданным — так это предлагаемое матерью Марией разрешение данной нравственной коллизии, которое, по ее мнению, полностью исчерпывается последней строкой Символа веры: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века». При такой постановке вопроса получается, что новых детей у Иова не было вообще, но была встреча с утраченными детьми в жизни вечной, да и все финальное благополучие Иова тоже переносится в вечность. Вполне очевидно, что все это не только неприменимо к ветхозаветной книге, автор которой просто не знал о жизни будущего века, но и прямо опровергается ее текстом: в нем черным по белому написано, какие подарки получил Иов, каково было у него поголовье скота, как назвал он новых дочерей и какими они были прекрасными, сколько лет прожил и как умер Иов. Все это явно от мира сего.

Такой «эсхатологический экстремизм» отнюдь не был свойствен и Достоевскому. Макар Иванович и старец Зосима предлагают разрешение идентичное, почти одними и теми же словами выраженное: «...с годами печаль как бы с радостью вместе смешивается, в воздыхание светлое преобразуется. Так-то в мире: всякая душа

¹¹ Шестов Л. И. Киркегард и экзистенциальная философия. С. 25.

¹² Мать Мария. Стихотворения. Поэмы. Мистерии. С. 123.

и испытывается и утешена» (13, 330); «...старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость» (14, 265). Судя по тому, насколько личной была эта проблема для самого Достоевского, можно предположить, что это повторение не случайно: в нем воплотилось собственное душевное состояние писателя, к которому он пришел за несколько лет, отделяющих создание «Подростка» и «Братьев Карамазовых» от смерти его дочери. Конечно, без оглядки на вечность к тихой радости в этом случае не придешь, но, обращаясь к «Книге Иова», Достоевский не игнорирует ее реально существующего вполне земного финала.

Таким образом, предложенная матерью Марией трактовка «Книги Иова» допускает некоторое насилие над библейским текстом, обусловленное ее собственным обостренно-апокалипсическим мировосприятием. Но сам факт, что для литературного воплощения этого мировосприятия мать Мария обращается к образу Иова и к личности Достоевского, — в высшей степени знаменателен.

Выше говорилось о том, как сплетаются темы Иова и мотивы Достоевского в «Мастере и Маргарите» Булгакова. Добавим, что, если с главным героем — Мастером, утратившим в жизни все, вплоть до личного имени, — в первую очередь связана тема многострадальности, то в роли испытываемых сатаной выступает потенциально все население Москвы. В финале же романа страдания героя компенсируются возвращением утраченного благополучия, но в улучшенном варианте, — как это было и с Иовом. Разрешение всех проблем в романе Булгакова происходит в жизни вечной после «такой ночи, когда сводятся все счеты» (795). То есть и здесь присутствует намек на Страшный Суд — с сотериологической окраской, — а также раздробленная, множественная тема Иова.

До сих пор речь шла о писателях и мыслителях XX в., творчество которых развивалось вполне в русле православной духовной и культурной традиции. Для полноты картины следовало бы обратиться и к наследию тех, кого от этой традиции отделила более или менее глубокая трещина. Забегая вперед, скажу, что и в этом случае очевидную тенденцию к повторяемости обнаруживает тематическая связка «Иов + Достоевский + Апокалипсис». Правда, последнюю позицию в этом случае занимает лагуна, но она в высшей степени значима, так как за ней стоит активное и многозначительное «не-ожидание» Страшного Суда, которое, по-видимому, само по себе составляет существенную и очень серьезную особенность российской духовности XX в.

Для пояснения последней мысли хочется сослаться на поэта, к сожалению, почти не публиковавшегося, — на Николая Стефановича. Сам он был человеком глубоко религиозным, но многие его строки можно было бы поставить эпиграфом ко всему, о чем пойдет речь далее, — настолько остро и интенсивно в них звучит тема обманутого ожидания Страшного Суда. Не имея возможности цитировать неизданные стихи, скажу лишь, что с конца 30-х и до 70-х гг. лирический герой поэта, ощущая себя зарытым в могилу

мертвецом, вопиет о Суде и высвобождении из тлена, но отчаивается, подозревая, что Страшный Суд либо уже пропущен, либо просто не состоится, по крайней мере — для него. Даже в одной небольшой журнальной подборке эти мотивы звучат многократно:

Был зов трубы, зловеющий звон металла,
Но знаменье последнего Суда
Нам ровно ничего не доказало —
По-прежнему отходят от вокзала
Согласно расписанию поезда.

Ларьки торгуют, бьют часы на башне,
Дождь моросит, а я домой бреду,
В осенней мгле дорогою всегдашней,
Не ведая, что Суд свершился Страшный
И это все уже в аду...

Было многое: и Апокалипсис,
И Евангелие от Луки,
Но ведь мы все равно не покаяться —
Мол у страха глаза велики.

И повсюду брезгливой иронии
И усталости вечной печать...
Неужели мы все проворонили,
Все проспали — и нечего ждать?

И, наконец, такие строки:

Обанкротился вдруг бытия философский анализ.
Отдаленной трубы зазвучала холодная медь,
И усопших тела, вероятно, совсем растерялись:
Подыматься уже или нужно еще потерпеть?¹³

Последнее четверостишие, не говоря уже о полном тексте стихотворения, из которого оно взято, поистине бездонно в смысле возможных ассоциаций. Первый же его стих представляет собой не что иное, как предельно краткое резюме размышлений матери Марии и особенно Л. Шестова, о которых шла речь выше. Остальные три стиха, в свою очередь, заставляют вспоминать по крайней мере еще одного поэта, которого также невозможно изъять из православно-культурной традиции, — Александра Галича. В «Ошибке», одном из самых известных его стихотворений, есть очень созвучный приведенным строкам образ павших воинов, которые восстали по недоразумению, приняв звук охотничьего рожка за трубный глас. Правда, у Галича все это имеет ярко выраженную политическую окраску, которой нет у Стефановича, но сама по себе общность темы ложного или несостоявшегося Страшного Суда, обманутых апокалипсических ожиданий представляет вполне самостоятельный интерес. По-видимому, Стефанович, будучи человеком сложной и противоречивой судьбы, через ощущение греховности подошел к тому, к чему многие другие пришли через болезненно переживаемое

¹³ Стефанович Н. В. И окончится времени власть... // Новый мир. 1988. № 11. С. 157—158.

маловерие. Вероятно, то же можно сказать и о Галиче, с той лишь разницей, что он наиболее остро сознавал греховность, если так можно выразиться, по преимуществу социальную. Кстати, из мотивов и тем, представляющих интерес в контексте данной статьи, в поэзии Галича присутствуют следующие: разговор с искусителем («Еще раз о черте»); фатально-безысходное, непостижимое и обычно внезапное страдание («Фарс-гиньоль», «Вальс, посвященный уставу караульной службы», «Песня-баллада про генеральскую дочь», отчасти — «Песня об отчем доме», «На сопках Манчжурии» и др.) и оно же — в пародийно-фарсовой интерпретации («Баллада о прибавочной стоимости», «Жуткая история, которую я услышал в привокзальном шалмане» и др.). Наиболее же интересна в свете проблемы Иова в XX в. даже не столько творчество, сколько личная судьба Галича. В самом деле, будучи человеком уже не первой молодости и добившись в жизни достаточно прочного положения, Галич в 1968 г. пожертвовал достигнутым благополучием, сознательно пошел на травлю, преследование, изгнание, в какой-то мере добровольно приняв на себя казни Иова.

Но вернемся к нашему основному предмету. Среди писателей, в творчестве которых присутствует блок тем «Иов, Достоевский и мифос-Апокалипсис», хочется прежде всего назвать Андрея Платонова с его «Чевенгуром», в котором одной из структурирующих сквозных метафор оказывается образ обездоленных в степи, связующий, как мы помним, «Книгу Иова» и «Братьев Карамазовых». Следовательно, «Чевенгур» органично продолжает этот ряд. Имя Достоевского прямо, хотя и в несколько комическом контексте, упоминается в «Чевенгуре». Впрочем, может быть, не в таком уж и комическом. Ведь уполномоченный волревкома Игнатий Мошонков, переименовавший себя в «Федора Достоевского», сделал это «в целях самосовершенствования», «имея в виду необходимость подобия новому имени».¹⁴ В этом смысле ситуация оказывается очень серьезной — каким-то жутковатым образом платоновский герой действительно соответствует имени, которое взял «за образец дальнейшей жизни»: «Достоевский думал о товарищеском браке, о советском смысле жизни, можно ли уничтожить ночь для повышения урожая, об организации ежедневного трудового счастья, что такое душа — жалобное сердце или ум в голове, — и о многом другом мучился Достоевский...» (124). Этот герой-мыслитель озабочен «вечными вопросами» великого писателя, изуродованными до неузнаваемости атмосферой, в которой ничему вечному нет места. Это кривое отражение Достоевского в патологической вселенной Платонова.

Прямо сказано в романе и о том, что чевенгурцы постоянно ждут второго пришествия, но так же постоянно готовы и к тому, что его пронесет стороной: «Мы ждали Иисуса Христа, а Он мимо прошел: на все Его святая воля!» (196). Сотериологические ас-

¹⁴ Платонов А. П. Чевенгур. Рига, 1989. С. 123. Далее ссылки даны в тексте, в скобках указаны страницы.

социации вызывает и социалистическое строительство: «...Алексей Алексеевич прижался душой к Советской власти и принял ее теплое народное добро. Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в Божье государство житейского довольства и содружества...» (194). Но эти ассоциации несостоятельны даже для революционно настроенных героев «Чевенгура».

Степан Копенкин, например, поначалу безусловно верит в коммунизм как в царство Божие со всеми атрибутами — вплоть до воскресения мертвых: он едет «со спокойным духом и ровной верой в летнюю недалекую страну социализма, где от дружеских сил человечества оживет и станет живой гражданкой Роза Люксембург» (152). Но, видно, не так уж спокоен дух и ровна вера, ибо Копенкин, как бы надеясь лично осуществить грядущую гармонию, мечтает о том, как он «Розу откопает из могилы и увезет к себе в революцию» (139). Характерно, что подмена воскресения гробокопательством и желание собственноручно свершить подобие Суда одолевает не только Копенкина. Так Захар Дванов хочет «раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы» (54).

Вообще, тема посмертного бытия в «Чевенгуре» последовательно и несколько назойливо трактуется не как жизнь вечная, но как существование трупа во мраке могилы. В финале Копенкин неотступно думает о том, что Роза обречена мучиться в земле (370 и 381), а Саша Дванов добавляет, что его давно утонувший отец «мучается в озере на дне» (370).

Исследователь «Чевенгура» Д. С. Московская в кандидатской диссертации и в статье «Человек в ловушке воплощенного слова: антиутопия 30-х гг.» (в настоящей момент — в редакционном портфеле журнала «Общественные науки и современность») пишет, что «Чевенгур» — это изображение торжествующего тления и одновременно текст молитвы Творцу, в существовании которого молящийся усомнился. Думается, без особой натяжки это наблюдение можно интерпретировать и так, что и сама молитва, и сомнение в значительной степени относятся как раз к Страшному Суду, который был бы спасением для больного мира «Чевенгура», да вот только возможность его в этом мире проблематична. А отсюда — стремление героев к самостоятельной имитации Апокалипсиса.

Д. С. Московская также обнаружила в тексте «Чевенгура» ряд скрытых реминисценций из «Книги Иова». Упомяну лишь одну из них. Иов говорит: «Гробу скажу: „ты отец мой“, червь: „ты мать моя и сестра моя“» (Иов, гл. 17, ст. 14). Захара Дванова терзает дума, что «человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма» (32). От себя добавлю, что подобное самощущение свойственно в «Чевенгуре» не только Захару Дванову. Эпизодический персонаж, случайный чевенгурец говорит Копенкину: «Там у меня (то есть внутри: в груди, в душе. — Л. Л.), Степан Ефимыч, одна печаль и черное место...» (185). Не говоря уже об откровенно ветхозаветной стилистике этой фразы, в ней отчетливо видна перекличка с мыслью о средоточии тьмы и пустоты

как родовом свойстве человека. Нельзя не заметить и явной ассоциативной связи между ощущением кровного родства с червем и гробом, то есть тленом, и свойственными героям сопереживаниями мучениям мертвых под землей. Вообще, пустота и тьма — постоянные атрибуты мира «Чевенгура» в целом: «...в степи, казалось, находилась одна пустота и не хватало воздуха для дыхания; поэтому падали звезды вниз» (103). Примеры такого рода можно было бы продолжить. Во всяком случае, почерпнутые из «Книги Иова» мотивы в «Чевенгуре» приобретают характер всеобщности, распыляясь среди многих действующих лиц, подобно тому как это было в романах Достоевского.

Среди писателей, так или иначе обращавшихся к теме Иова, стоит упомянуть и Даниила Хармса. Герой его маленького рассказа «История» Абрам Демьянович Пантопасов волею судьбы из обычного служащего превращается в жалкого слепца — пенсионера по инвалидности и промышляет поисками съедобных отбросов по помойкам. Собственно, рассказ по меньшей мере наполовину посвящен проблемам, возникающим в процессе этих поисков: сравнительной характеристике открытых и закрытых помоек с точки зрения слепого нищего, его взаимоотношениям с бдительными охраняющими эти помойки дворниками и крысами и т. д. В итоге же герой рассказа прозрел и сделал головокружительную карьеру.

Прямых отсылок к Иову у Хармса нет, но вся событийная канва «Истории» пародирует, передразнивает сюжет ветхозаветной книги, доводя его до абсурда: факты в рассказе лишены какого бы то ни было смысла. Даже причинно-следственные связи сомнительны, все происходит как-то «вдруг». Несчастье обрушивается фатальной случайностью: «...пепел и мягкая пыль залепили глаза Абрама Демьяновича. С этого времени глаза Абрама Демьяновича начали болеть, постепенно покрылись они противными болячками, и Абрам Демьянович ослеп». ¹⁵ Событие малопонятное, не говоря уже о полном отсутствии какой-либо его мотивировки. И если последовавшее затем изгнание слепого инвалида со службы еще хоть сколько-нибудь логично, то финал рассказа выглядит вовсе непостижимо: «Но вот как-то утром у Абрама Демьяновича что-то отскочило от правого глаза.

Абрам Демьянович протер этот глаз и вдруг увидел свет. А потом и от левого глаза что-то отскочило, и Абрам Демьянович прозрел. С этого дня Абрам Демьянович пошел в гору.

Всюду Абрама Демьяновича нарасхват.

А в Наркомтяжпроме, так там Абрама Демьяновича чуть на руках не носили. И стал Абрам Демьянович великим человеком». ¹⁶

Трудно даже перечислить все безответные «почему», возникающие в связи с этим финалом. Бессмысленно и беспричинно все происходящее, включая и, с позволения сказать, «воздаяние» — посягостороннее, безблагодатное, рукотворное и какое-то номенкла-

¹⁵ Хармс Д. Горло бредит бритвою // Глагол. 1991. № 4. С. 54.

¹⁶ Там же. С. 55.

турно-бюрократическое, если учесть упоминание о Наркомтяжпроме.

Едва ли в этом случае могла вполне проявиться всеобщность как существенная черта темы Иова в русской культуре: объем рассказа — одна страница книжного формата. Однако, полностью отдавая себе отчет в том, что вступаю в область практически неverified ассоциаций, позволю себе обратить внимание на имя героя. Антропоним «Абрам Демьянович Пантопасов» выглядит откровенно сконструированным. Не говоря уже о том, что имя и отчество объединяют указания на два различных этноса, в фамилии явственно прочитывается греческий корень «pan», «pantos», который, как известно, означает «весь», «всякий». Если предположить, что это не случайное созвучие, то редуцированный мотив всеобщности можно усмотреть и здесь.

В контексте проблем, составляющих предмет данной статьи, человек может представлять интерес не только с точки зрения содержания его творчества, но и просто как личность, как обладатель определенной биографии. В потоке журнальных публикаций последних лет промелькнуло имя поэта-диссидента Ильи Габая, трагическая судьба которого глубоко символична. Пройдя через допросы в Лефортовской тюрьме и через несколько лет лагерей, этот человек уже на свободе окончил жизнь, бросившись с балкона, причем, по мнению друзей, — в здравом уме и твердой памяти. У него есть страшные строки:

Я сам свой Бог. Но слабый, вздорный Бог.
Издерганный, юродивый, убогий.
Не дай вам Бог — любить такого Бога.
И быть как Он — не приведи вас Бог.
(.)
Так дай вам Бог быть мирным атеистом,
А Богом быть — не приведи вас Бог...

И так далее — всего 28 стихов в том же ключе. Совершенно очевидно, что самоубийца, провозгласивший «Я сам свой Бог» — это во плоти цитата из Достоевского, пророчество которого в этом случае обернулось проклятием. Стихи исповедальны: Габай, по свидетельству знавших его людей, был человеком неверующим, но и «мирным атеистом» быть ему было не дано. Трагически воспринимая собственное безбожие, поэт ощущал и лишение эсхатологических ожиданий, причем лишение, идущее «снизу»: последний Суд мог бы быть спасением, которого человек не удостоится.

Когда-нибудь (не вечна же тщета
соединенья бардаков и бардов)
наступит час Нестрашного Суда.
Но ты найдешь подобие щита:
ты примешь суд с ужимками шута,
со скованной развязностью бастарда...

Илья Габай штудировал «Книгу Иова», собирался писать одноименную поэму. Цитируемая публикация так и озаглавлена — «На

темы Иова». Изверившаяся душа ищет суррогата; провозгласивший себя своим Богом вершит над собой самосуд: «Еще и то: сознание — суд. Суд над собой». Но ведь этот же человек писал: «Не дай вам Бог — как Бог себя карать. Не дай вам Бог прощать себе грехи». Неудивительно, что это страдающее, «издерганное, юродивое, убогое» и невероятно одинокое божество, как утопающий к соломинке, тянет руки к преданной душе: «Мне остается лишь молиться: „Не предавай меня, Иов!“».¹⁷

Очень похожая постановка вопроса встречается еще у одного современного поэта, кстати — личного друга Ильи Габая, — у Юлия Кима. В триптихе «Памяти Достоевского» Ким пишет:

Нет конца карамазовской бездне,
Опостылил безумный полет...
Боже правый — народ твой в болезни!
Неужели летальный исход?

Боже! Иов — как жил, так и умер:
В вере крепок и в разуме тверд.
Ну, а если бы он обезумел,
Кто ж бы выиграл — Ты или черт?¹⁸

Здоровье народа, вера и здравый рассудок Иова оказываются залогом устойчивости мира Божьего — стоит им пошатнуться, и все обрушится в бездну. Смысловой блок «Иов — народ» здесь достаточно прозрачен. Вся вторая — центральная и главная — часть триптиха как раз и изображает то, что происходит, когда «он обезумел»:

Тут такая история, Федор Михалыч.
В нашей публике, даже и между учеными,
Нынче многие стали крещеными.
(Вам об этом, наверно, рассказывал Галич.)
(.)
Подбираемся к Богу давно и по-разному.
Применили понятие Всемирного разума.
Обозначили свойство: всезнание вне времени.
Обозначили место: в нуль-нуль измерении.

А с другого конца — по-другому стремятся:
Там и блюдца гласят, и столы шевелятся.
То — святому во снах голоса и пророчества.
То — надежда на дух благовонный от старца
Опочившего...

Очень наглядности хочется!

Но, как мертвая, стрелка стоит на нуле.
Не скользит огонек по приборной шкале.
И на вопль богохульства — ни звука в ответ.
Информации нет.
Ну а нет — значит нет!¹⁹

И это — лишь маленький фрагмент пространного текста, изображающего общество безумное, больное, жаждущее веры, но не

¹⁷ Габай И. На темы Иова // Октябрь. 1991. № 10. С. 159—161.

¹⁸ Ким Ю. Творческий вечер. М., 1990. С. 94.

¹⁹ Там же. С. 94—95.

ведающее пути, не удостоившееся. И еще одна традиционная деталь: все это — состояние перед последним порогом. Триптих начинается так:

Все исполнилось, Федор Михалыч.
Все свершилось — и оптом и врозь.
Только то, о чем страстно мечталось,
Бот единственно, что не сбылось.

А исполнилось — даже с лихвою,
Да с такою лихою лихвой,
Что не надо ни Босха, ни Гойю,²⁰
А укрыться бы в гроб с головой!

В подобном контексте само упоминание имен Босха и Гойи без всякой расшифровки вызывает в сознании апокалипсические картины, а весь последующий текст триптиха — это, собственно, изображение мерзких кошмаров двух великих мастеров, но кошмаров, переведенных на язык реалий XX в. Напоминаю: это — начало триптиха. Финальную же его часть составляет «песенка» об атеисте и баптисте, вместе отбывающих срок в лагере. Эта песенка и вместе с ней весь триптих завершается весьма примечательно:

Лишь один Господь Бог — знает, видит, жалеет.
Он зовет на совет окруженья свое.
«У баптиста есть Я.
Атеисту — хуже.
Не дадим ему ада,
Дадим — небыть».
Вот какая история, Федор Михалыч.²¹

Вот так. Не дантовский Лимб, даже не ад — небытие. И ведь никто не сказал, что оно непременно лучше ада; очень может быть, что как раз наоборот.

Небытие у Кима, обреченность на самоосуждение лишенной Высшего Суда души у Габая, подмена истинного воздаяния абсурдными бюрократическими почестями у Хармса, вечное заточение во тьме могилы у Платонова и Стефановича — все это минус-Апокалипсис, несостоявшиеся эсхатологические ожидания. Значимая не-данность Страшного Суда переживается русской культурой как великая духовная трагедия, как знак безблагодатности и богооставленности.

Приведенных примеров, может быть, недостаточно для более детального анализа, но их слишком много, чтобы нельзя было не увидеть в них закономерности. Дробный, множественный образ Иова, авторитет Достоевского, эсхатологические чаяния — состоявшиеся или несостоявшиеся — все это в русской культуре XX в. образует устойчивое смысловое единство. Проникнув в творчество Достоевского, тема Иова неизбежно пришла в соприкосновение с православной сборностью, и от этого соприкосновения высободился ранее скрытый апокалипсический потенциал древней легенды — этим и определяются особенности ее интерпретации русскими писателями и мыслителями нашего столетия.

²⁰ Там же. С. 94.

²¹ Там же. С. 97.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ



НЕИЗДАННЫЕ ПИСЬМА К ДОСТОЕВСКОМУ

Настоящая публикация писем к Достоевскому продолжает серию публикаций, запланированную Редакцией академического Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского. (См.: Достоевский и его время. Л., 1971. С. 250—270; Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 285—304; 1976. Т. 2. С. 297—392; 1978. Т. 3. С. 258—285; 1980. Т. 4. С. 239—253; 1983. Т. 5. С. 246—270; 1987. Т. 7. С. 270—285; 1991. Т. 9. С. 267—293; 1993. Т. 10. С. 194—227).

Тексты писем подготовили и комментарии к ним составили: А. В. Архипова (Р. В. Авдиев), С. А. Ипатова (Д. И. Титов, А. Г. Архангельская).

Р. В. Авдиев — Достоевскому

15 февраля 1873 г. Одесса

Одесса. 15 февраля 1873 г.

Г-н Редактор.

Я только что прочел в № 2 Вест(ника) Евр(опы) «Алексей Слободин».¹

В пятой части романа выведено движение (?) 48 г. — история Петрашевского. Рудковский не Петрошевский ли? ² Вы, кажется, также были прихвачены этим движением? Т. е. его грубым концом, последствием? Если Вы прочли этот эпизод романа, он Вас должен был задеть живо, и всех(?), обидеть Вашу совесть. Смотрите, какие это честные, хорошие были люди. Смотрите, каково было состояние общественной среды, в которой обращались эти люди, эта молодежь... И в чем же была опасность монархии? государству? Партии царедворцев просто было противно, ненавистно всякое умственное живое начало. Шпионы должны были следить за частной жизнью выдающихся людей. Шпионы указывали на опасность. Всякий проблеск самостоятельности, всякое движение мысли давились не в первый раз. Люди гибнут — разве можно остановить это движение? А Вы с «Гражданином» к тому тщитесь!

Я выписал «Гражданина», чтобы узнать его ближе. Как он омерзительен. Князь Обалдуй Тараканов проповедывает принципы аристократии общеевропейской-монархической — Россия здесь не при чем. Князек глуп.³

Ну, а Вы, скисший от погрома 48 г., Вы из-за чего пристегнули себя к его газете? Ваш пизтизм в чем же имеет корни? Убедитесь

скорее, что Вы не по плечу современному обществу, что оно переросло Вас и откажитесь помогать политике таких господ как Лонгиновы, Шуваловы, Тимашевы и пр.⁴ Заживо похоронить себя неловко, и слова мои жестоки. Но... право, Ваш «Гражданин» порочит наше время, наше общество. А так как это не должно оставаться безнаказанным, то вот Вам протест

одного из подписчиков.

Печатается по подлиннику: ИРЛИ, № 29626.

Автор письма — Ростислав Васильевич Авдиев (1835—?), дворянин, окончил Московский университет. В 1869 г. был заподозрен в близких отношениях с членами кружка С. Г. Нечаева. В 1879 г. по распоряжению одесского генерал-губернатора вследствие политической неблагонадежности был выслан в Восточную Сибирь и определен на жительство в Читу. В 1880 г. переведен в Астрахань (Деятели революционного движения в России: Био-библиографический словарь / Сост. А. А. Шилов и М. Г. Карнаухова. М., 1929. Т. 1, вып. 1. Стб. 6). Сохранилось два его письма к Достоевскому. Письма Достоевского к Авдиеву неизвестны.

Авдиев — представитель той довольно значительной части читателей Достоевского, которая, исповедуя демократические и радикальные взгляды, критиковала писателя «слева», относясь тем не менее с большим уважением к автору «Мертвого дома» и защитнику «униженных и оскорбленных» и пыталась идеологически воздействовать на него.

¹ «Алексей Слободин. Семейная история» — роман А. И. Пальма, опубликованный в 1872—1873 гг. в «Вестнике Европы» (1872, № 10—12; 1873, № 2, 3) за подписью: П. Альминский. На первые три части романа, вышедшие в 1872 г., в редактировавшемся Достоевским «Гражданине» (1873, № 1) опубликована анонимная рецензия, в которой роман оценивался довольно критически.

² В февральской книжке «Вестника Европы» напечатана четвертая (а не пятая, как пишет Авдиев) часть романа. Большинство страниц ее посвящено изображению кружка интеллектуальной молодежи конца 1840-х годов. Члены кружка собираются то на квартире Георгия Васильевича Рудковского, то «по пятницам» у некоего Дмитрия Сергеевича, где слушают лекции и ведут разнообразные разговоры, в том числе и о необходимости перемен в России: введения «гласного судопроизводства» и «свободы печатного слова», «выборного начала» и освобождения крестьян. В романе, действительно, нашли отражение настроения и споры участников кружков М. В. Петрашевского и С. Ф. Дурова. «Кодексом, разрешавшим все споры и недоразумения, — пишет А. И. Пальм, — были статьи одного знаменитого критика (имеется в виду В. Г. Белинский. — А. А.), ставшего тогда во главе литературного движения, которое Москва называла „западничеством“, а беззубые петербургские противники окрестили (очень, впрочем, удачно) „натуральной школой“». (Вестн. Европы. 1873. Февр. С. 501). Четвертая часть романа заканчивается сценой ареста всех основных героев — членов кружка.

³ Имеется в виду князь В. П. Мещерский, издатель «Гражданина».

⁴ Лонгиновы, Шуваловы, Тимашевы — Авдиев называет фамилии высокопоставленных чиновников тех лет, известных своими консервативными и реакционными взглядами. Вероятно, он имеет в виду следующих конкретных лиц:

Михаил Николаевич Лонгинов (1823—1875) — известный библиограф и историк литературы, с 1871 г. — начальник Главного управления по делам печати. Автор новых «правил» 1872 г., изменивших в сторону большего цензурного ужесточения закон о печати, принятый в 1865 г.

Граф Петр Андреевич Шувалов (1827—1889) — петербургский обер-полицмейстер, управляющий III Отделением собственной Е. И. В. канцелярии, шеф жандармов. Консерватор, отрицательно относившийся к реформам 1860-х гг.

Александр Егорович Тимашев (1818—1893) — генерал от кавалерии, с 1856 г. начальник штаба корпуса жандармов и управляющий III Отделением Е. И. В. канцелярии, в 1868—1877 гг. — министр внутренних дел. Его правление, помимо

прочего, ознаменовалось усилением преследований прессы (введение предварительной цензуры, запрещение розничной продажи отдельных изданий, исключение ряда тем из сферы обсуждения в печати и т. п.).

Р. В. Авдиев еще раз обратился к Достоевскому с письмом 14 апреля 1877 г., на сей раз назвав себя. Письмо было послано из Одессы как отклик на опубликованную в январском выпуске «Дневника писателя» 1877 г. статью «Миражи. Штунда и редстокисть». Письмо хранится: ИРЛИ, № 29626. Оно написано на 14 страницах крайне неразборчивым почерком и с трудом поддается прочтению. Приводим выдержки из него:

«Не вовремя, не кстати писать в защиту штунды, собственно не вовремя писать о штунде», —

начинает Авдиев, имея в виду только что объявленную Россией войну Турции. Он описывает Одессу первых дней войны: порт, военные корабли на рейде, бегство мирного населения из города.

«Расползаются, как тараканы от порошка, бегут, как мыши из дома, который залит водой».

«Но к чему это всё?.. — продолжает Авдиев. — Для того, чтобы Вы, почтеннейший Федор Мих(айлович) извинили вялость письма о штунде. Я давно собирался вам написать о штунде; вот и очутился в положении запоздавшего, по своей винe.

Человек, которому дороги вопросы нравственности, конечно, не может не питать сочувствия к тому, что пишет о штунде оригинальный и талантливый русский литератор и философ. Но вот философ пишет из Петербурга о людях, совершенно ему неизвестных, о людях, которых быт, обстановка, нравы ему неизвестны. Я передам вам то, что я знаю, что видел и слышал.

Вот бросили слово „штунда“, бог знает откуда явившееся, которого они и сами не любят. Они называют себя „евангелическими братьями“, „русским евангелическим братством“. Будем и мы называть их „евангелистами“.

Прежде всего я отрицаю всякую их связь с немцами. Крестьянин-малоросс не знает немецкого языка, немецкой речи. Немец-колонист живет особняком, (*нрзб*), без слияния с прочими, без слияния крови, без *сближения*. Жизнь его на виду малороссу-мужику, но влияние единичное, редкое. Если бы вы имели возможность навести справки о положении сект (в Новороссии) у американских миссионеров, последние дали бы вам самые обстоятельные справки; но если бы вы обратились за этими справками по очереди к каждому лютеранскому пастору всех немецких колоний (в Новороссии), вы бы ничего не узнали (...) так как жизнь сект им неизвестна».

Авдиев сообщает далее о существовании «братств» самых разных: православных, немцев, скопцов, анабаптистов, баптистов, реформаторов и что существуют

«между ними два толка: принимающие необходимость крещения (т. е. перекрещения), принимающие Христа и отвергающие то и другое, также всякую духовную иерархию, обряды церковные, важность обряда (...)»

Евангелие — вот альфа и омега их учения. Постичь и следовать учению великому, учению Христа — вот их религия. Суть чистого

учения Христа — их нравственность, их жизнь. Для всякого положения у них ссылки на Евангелие. Многие они понимают как аллегорию и опираясь на подобное понимание, отрицают всякую обрядность, все внешнее, наносное... А вы думаете, легко это было сделать? Вот был праздник Пасхи. Какое радостное, великолепное служение с полночи в церквях для православных! Легко обломать (?) эти связи, изведывая свое одиночество? Но спокойно переносится это разобщение во имя правды, как они ее понимают, во имя любви к слову Христову. К 10-ти часам утра они собираются в свою хату, чинно садятся по лавкам, на стульях. За столом садится тот, кто будет „держатъ собрание“. Пред ним Евангелие, „Приношение православным христианам“, т. е. сборник духовных песен (изд(ание) Петерб(ургского) немца Блиснера (выгодная афера)). И только в этой компании вы встретите всех возрастов людей (...) мужчин и женщин. Женщины сидят особо (...) Вы видите парней из биндюжников, вы видите ободранных нищих (безносых иногда), всего страннее видеть подростков... Что их влечет сюда? К этому однообразному пению псалмов и (нрзб) безвестных виршей Блиснера? 8 песней (по 8 строф, не более) пропоют с расстановками и все на один и тот же мотив. Дорого бы я дал, чтобы узнать, чтобы определить лад (?), происхождение этой мелодии. Каждая песнь сначала прочтется важно, спокойно и благоговейно старшим, за ним всеми поется. Начинается чтение Евангелия и объяснение старшим (...) За тем молитва или „старшего брата“, или того, кто почувствует потребность (нрзб). Все встают и люди слушают импровизацию молящегося или молящийся падает на колени, другие также. Льется речь, слова благодарности и покаяния, льются слезы; один вдохновляет других... Странная картина... Раз как-то после собрания я спросил знакомую женщину, о чем она так плакала? „Вот ваш муж здесь, он здоров. Вы выдали недавно вашу дочь (за сектанта) хорошо. О чем вам горевать?“ Мне что-то отвечали о грехах. Какие могут быть у них грехи? Они святые с своим пиэтизмом... Они вчитываются в Евангелие и проникаются историею Христа Спасителя, его страданиями. Он требует покаяния, и эти люди каются! Какие их грехи? Они не крадут, не завидуют, не пьянствуют, не лгут, не ругаются, живут скромно, работают (если есть работа)...

Это люди, прежде нас узревшие, во что превращается религия у послушных овец православной и всякой официальной церкви. Положа руку на сердце, скажите, Федор Михайлович, разве та религия миллионов русского крестьянства, то православие, которое вы восхваляете, в котором видите силу и особенность России, заключает в себе зиждательное начало? Затем ведь все достоинства православия отрицательные и скорее зависят от посторонних обстоятельств, чем от духа этой религии. Что такое православие искреннее? Смирение, покорность (?), упование, послушание властям, пост, незлобие — это христианство русского крестьянства. Но ведь им зачем же иерархия, богословие и прочее? Но вот нравы церковников повреждаются. Служитель Христа в Новороссии (...) арендует землю (...) делает

поборы, пьянствует... Так что же? Закрывать глаза на все это? „Не судите, да не судимы будете...“ Это потом, а сначала все это возмущает. Теперь сектант говорит о православных священниках: „Слепые вожди слепых“, но говорит спокойно, без злобы.

Но не возвратиться ли нам к вашей статье?»

Авдиев цитирует главку «Штунда и редстокисты» и полемизирует почти со всеми рассуждениями Достоевского о штунде. Он не согласен, что штунда — результат немецкого влияния, что сектанты стремятся к зажиточной жизни: «...поняли, что немцы живут богаче русских и что это оттого, что порядок у них другой» (25, 10). «Ошибка, — утверждает Авдиев. — Евангелист не ищет богатства». Возражает он и на следующее суждение Достоевского: «Спор начинают уже с самого начала; и тот час же, с самых первых двух слов спор уходит в букву» (25, 11). «Неверно, — пишет Авдиев. — Поклонение букве, о! какое незнание состояний наших южных сект! Спор, ожесточений, вражды нет, нет, нет!.. И даже опять замечу, „беспомощной глупости“ нет. Педантское лицемерие? — снова цитирует он Достоевского — У кого это?». Приводя фразу из «Дневника писателя»: «Добытое веками драгоценное достояние, которое надо бы разъяснить этому темному народу в его великом истинном смысле, а не бросать в землю (...) в сущности пропало для него окончательно», — Авдиев продолжает:

«Но то-то и есть, что не пропало, а питает и животворит. *Надо бы разъяснить*, а кому? Иезуиту обер-прокурору *святейшего* синода? Его рабам: черному (позорному) духовенству и белому, *(нрзб)* положение кот(орого) известно вам? Тургеневский поп (см. рассказ в «Нов(ом) вр(емени)» «Сын попа») ¹ вот тип лучшего православного духовного отца. Но много ли таких? И при том это „деревенский“.

Да, для темного, замученного народа этот последний храм. А если жизнь *(нрзб)* юга России толкает сознание, будит его? Тургеневский поп ответил на вопросы? Нет. У него одна сила — покорность, молитва. Православием сильна Русь, слов нет. Но не вся Русь, а ее ядро. Окраины идут несколько иначе. Их теперь не разберешь.

Вы совершенно правы, осуждая секту как обособление, как отщепенство, как ослабление православия или национальных сил России; я понимаю вас и сам стал с удовольствием читать ваши величания православия. Все-таки вера видна. Но вы нетерпимы и деспотичны. Вы наделали объяснений и надавали эпитетов не заслуженным невинными ревнителями евангельского учения.

Вы там выше сказали: начнут *опять сначала* (...) Конечно, начнут сначала, ибо *пройденного другими* не ведают».

Авдиев приводит примеры рассуждений сектантских идеологов о крещении, предлагает Достоевскому сообщить подробности и цитаты из их проповедей. Не только обряд крещения, но и причастие не признается сектантами, сообщает Авдиев и продолжает:

«Вот это-то и дурно, скажете Вы, что сектанты разъединяются с братьями православными. Но ведь и при Христе так же было. Двери их открыты. Окна также. Православные подходят к окну, слушают, но никакого знака насмешки, упрека, как было прежде. Приходят, приходят бабы с детьми за пазухой. „И вы к нам? Посидеть? Послушать?“ — ласково говорят ей. Да, посидеть, — отве-

чает знакомая. Если народ не бьет, не бейте и вы, дорогой Фед(ор) Мих(айлович)! Единство ваше — идеальное, в жизни его нет; какое правило без исключений. Жизнь не ошибается, а вы этой жизни не знаете. Знаете ли, что вы знаете хорошо? Белые петербур(гские) ночи. Они замучили ваши нервы. Знаете горе, нужду, величие народа, но не знаете малоросса, юга России...»

Замечая, что ни перевод книг Священного писания, ни распространение их не учит народ читать и понимать Евангелие, Авдиев подчеркивает, что люди все больше «идут в штунду». «Это дело *народное*, — утверждает он. — Поймите это!..» И продолжает:

«Одного я боюсь, что немец евангелич(еского) исповедания станет ближе темного православного брата. Очень боюсь, но и работаю для примирения. Если братство пойдет вперед — смотрите, для Америки между его членами явятся через 20, 30 лет совсем „зрелые граждане“. Да разве они не пригодятся русской земле? Не дай Бог!»

В конце письма корреспондент извиняется за величину письма и «за неразборчивость почерка». «Едва ли переубедил вас, — заканчивает Авдиев, — но исполнил свой долг. А много, много бы еще написал».

Сохранился конверт письма с адресом:

В С.-Петербург. Греческий проспект, возле греч(еской) ц(еркви) д(ом) Струбинско-го. кв. № 6 Ф. М. Достоевскому.

Почтовые штемпели на конверте: Одесса. 15 апр(еля) 1877. С.-Петербург 19 апр(еля) 1877. Здесь же имеется помета Достоевского: «О штунде. Прочитать» (302, 70).

¹ Речь идет о произведении И. С. Тургенева «Рассказ отца Алексея», впервые опубликованном в «Вестнике Европы» (№ 5 за 1877 г.). Однако до этого рассказ во французском переводе под заглавием «Le fils du pape» был напечатан в газете «La république des lettres» в январе—феврале 1877 г. и без ведома Тургенева в обратном переводе с французского появился в «Новом времени» от 6 и 7 апреля 1877 г. под заглавием «Сын попа». Эту публикацию и имеет в виду Авдиев. Об истории публикации рассказа в «Новом времени» и протестах Тургенева в связи с этим см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 9. С. 470—475.

Д. Титов — Достоевскому

1

13 марта 1876 г. Петербург

Спешу уведомить Вас, Федор Михайлович, — дабы не беспокоить напрасно Михаила Александровича,¹ которого Вы просили зайти ко мне, — что я живу теперь в другом месте, а именно: Б. Морская, д. № 31, — и бываю дома, как видите, в несвоевременные часы: в 8 часов утра ухожу на работу и возвращаюсь в 9-ть вечера.

Ах, кабы Вы знали, как обрадовало меня Ваше письмо. В нем Вы пишете насчет моих стихов, что они неправильны — дай Бог исправиться, писать лучше, — мне еще 17 лет... вся жизнь впереди — и если у меня есть что-нибудь такое, то успеет выработаться. По правде Вам сказать, я совершенно не понимаю самого

(себя) * то когда — утешаю себя, ободряю, и р(ад) * терпеть, — а то, бывают минуты, что (я) * проклиная все свои затеи, как видно в приложенном, при сем письме, листике новых стихов, написанных мною под тягостным впечатлением. Прибавлю, что как эти, так и прежние стихи мне вовсе не надобны, потому что я имею у себя их вчерне.

Дмитрий Титов.

В письме Вы пишете, Федор Михайлович, чтобы я когда-нибудь пришел к Вам. Но до пятницы на Страстной неделе я не могу выбрать время. Если Бог приведет, то приду в этот день, в означенные Вами часы.²

(Написано под впечатлением нападков жизни)

* * *

Ах зачем ты страсть
Страсть кипучая
Разоггла в груди
Лаву жгучую?
Силой тайною
Овладела мной
В сеть запутала
Отняла покой?..
Отвяжись, уйди
Удалися прочь:
Твой огонь в груди
Мне носить невмочь...
Не нашептывай
Речи льстивые
Не волнуй крови
Не мути меня
Не обманывай
Мечтой сладкою:
Надоело лить
Слез украдкою
И за что страдать?
Кто же тут виной,
Что терзаюсь я, —
А не кто иной?
Отвяжись уйди
Страсть кипучая
Не пали груди
Лава жгучая!

13 марта Д. Титов.

Печатается по подлиннику: ИРЛИ, 29 869. Частично опубликовано: *Ланский Л. Р. Утраченные письма Достоевского // Вопросы литературы. 1971. № 11. С. 207; 292, 312.*

Автор писем — Дмитрий Иванович Титов, юноша-наборщик типографии «Общества Общественной пользы», сын петербургского кучера и прачки. Известны два письма Титова к Достоевскому (1876; ИРЛИ). В начале марта 1876 г. Титов (17

* Край письма оборван.

лет) посылает Достоевскому свои стихотворения. Около 12 марта 1876 г. Достоевский пишет Титову, приглашая его к себе домой. (Сведения о несохранившемся письме Достоевского см.: 292, 312). Первая встреча состоялась 27 апреля 1876 г., за ней в течение весны—лета последовал ряд других посещений («несколько раз беспокоил Вас своим посещением»). Позднее в письме к А. С. Суворину (1 июля 1879 г.) Титов сообщает, что в последние три года, образовывая себя, «занимался чтением» и «изредка ходил к К. Д. Кавелину и Ф. М. Достоевскому» (см.: Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 486; подлинник письма хранится в ЦГАЛИ (ф. 459, оп. 1, ед. хр. 4233)).

Окончив курс в уездном училище, Титов хотел бы продолжить свое образование. С этой просьбой он обращался в Вс. Крестовскому, Майкову, Суворину. Суворин обратился в Литературный фонд: «Говорят, у него есть талант, но образования никакого (...) ему надо учиться (...) но он совершенно один. Может быть Литературный Фонд найдет возможность что-нибудь для него сделать» (ИРЛИ, ф. 155, прил. № 331, л. 1022). По поручению Комитета К. Д. Кавелин «вошел в личные сношения с Дмитрием Ив. Титовым и узнал от него следующее (...) Страсть к авторству и советы некоторых знакомых, подававших надежды получить какое-нибудь место при редакции журнала или газеты, более подходящее к литературным вкусам Титова, побудили его выйти из наборщиков (...) Я имел в руках отрывки сочинений Титова и показывал их Ивану Федоровичу Рашевскому, директору здешней земской учительской Семинарии; эти сочинения оказались написанными грамматически совершенно правильно, с несомненными признаками таланта. Но Титов очень молод, мало знает и мало читал (...) а между тем его первые опыты и в особенности его очень симпатичная личность и трудное семейное положение вызывают к нему большое участие и желание поставить в более благоприятные условия для его авторской деятельности, развития таланта, приобретения знаний (...) По зрелом обсуждении, представилось более полезным для юноши пристроить его прямо к какому-нибудь делу, которое бы имело некоторую связь с его литературными и авторскими наклонностями (...) Такими являются занятия наборщика, от которых он отклонился, или сидельца и приказчика в книжном магазине. Мысль принадлежит М. М. Стасюлевичу, который охотно принял к себе Титова в типографию (...) Он принялся за дело охотно и с хорошим знанием дела (...) К. Кавелин. 4 октября 1876 г.» (ИРЛИ, ф. 155, прил. № 331, л. 1023—1024). Стихотворение Титова «Ф. М. Достоевскому. 12 февраля 1878 г.» указала А. Г. Достоевская в перечне стихотворений, посвященных ее мужу (см.: *Достоевская А. Г.* Библиографический указатель. С. 294).

¹ Достоевский, видимо, ознакомился со стихами Титова через М. А. Александрова.

² Встреча, вероятно, по причине занятости Титова, состоялась, не 2 апреля, как «означил» в письме Достоевский (в «пятницу на Страстной неделе»), а 27 апреля 1876 г.

2

2 сентября 1876 г. Петербург

Высокоуважаемый Федор Михайлович!

Прежде всего прошу извинения, за то что осмеливаюсь злоупотреблять вашим дорогим временем. Будьте столь великодушны, потрудитесь прочесть сии строки, писанные тем самым юношей Дмитрием Титовым, который весной текущего года несколько раз беспокоил Вас своим посещением. Эти строки имеют целию очертить вкратце мое настоящее положение, и прежде чем приступить к объяснению сей задачи, я вперед скажу, что оно далеко не завидно, а напротив, самое жалкое, самое плачевное, даже и не для моих лет. Я страдаю невыносимо... и все через ту охватившую душу идею — идею сделаться писателем. Невзгод(ы) и лишени(я) через чур рано посетили меня... Я не в силах, я не могу выразить как

отравлено мое бедное сердце, как оно рвется и в то же время самочувствует, что ничего не может сделать. О! какое огромное пожертвование принес я от себя своей неоцененной идее. Я жертвовал и жертвую всем. . . С удивительным хладнокровием переносу я роковые удары судьбы, молча, без ропота, ободряемый голосом совести беспрестанно нашептывающей мне, что цель задуманная мною — благая, и, можно сказать, похвальная цель.

Ах, добрейший Федор Михайлович! Кабы вы могли видеть и знать, что у меня находится во внутренности, то нет сомнения — вы пожалели бы меня, несчастного, сломленного ураганом бедствий.

Что я теперь? Теперь я подобен утлой ладье застигнутой свирепой непогодой, в открытом море, — житейском. . .

Обещания Крестовского определить меня в училище не могут быть исполненными по той причине, что уже месяц как он уехал из Петербурга. Следовательно, ждать его возвращения бесполезно и я решил хлопотать у других.

Благодаря Алексею Сергеевичу Суворину, обо мне узнал председатель литературного фонда Виктор Павлович Гаевский; ¹ он читал мои рукописи и дал отзыв на них утешительный. Это, конечно, обрадовало меня до бесконечности, притом же, как не прискорбно в таком случае высказываться самому о себе, но талант, данный мне свыше, не может быть незамеченным опытным наблюдателем. Просьба моя к Виктору Павловичу была того же самого содержания, как и просьба к Крестовскому, т. е. дать мне возможность учиться, всем обеспеченному. Утром 1-го сентября я был у Гаевского; в заключение небольшого разговора он обратился ко мне с вопросом: «В какое же вы желаете поступить училище?» Я не мог отвечать на это, и заметил, что я почти выдержал курс в уездном училище, следовательно, поступать в приходское будет лишним. «В таком случае в какое-нибудь из училищ Человеколюбивого общества, — узнайте все это не откладывая и дайте мне знать, чтобы мне было известно, к кому обратиться и кого просить об Вас».

Вот последние слова Виктора Павловича, поселившие в моей голове массу опасений, кучу препятствий.

В самом деле вопрос этот довольно малый; он поставил меня в тупик, так что я не знаю с какой стороны приняться за решение его, — всюду неутешительно, со всех сторон горизонт моей будущности помрачившись. У меня не хватает смелости заявить свое желание, сказать что мне желательно бы поступить в Михайловское Артиллерийское Инженерное, потому что для того чтобы выдержать экзамен в это училище, прежде необходимо подготовиться к нему, — а для этого нужны деньги. . .

Не только-то в Инженерное, даже курс уездного училища надо повторять, потому что возьмите то во внимание, что между настоящим временем и временем выхода моего из училища находится промежуток в четыре года. В это время разумеется половина позабыто. . .

Ах неужели я не достигну своей цели? Неужели не найдется меценат-покровитель — не хочется думать! В наше время права

цивилизации господствуют не в пример сильнее как во времена Елизаветы. . . Как грустно, как тяжело становится, когда я вижу себя обезоруженным, когда чувствую, что все мои страдания, все обманчивые мечты есть ни что иное, как мираж, заманивающий, утомляющий и только. Я не могу свыкнуться с мыслью, что мне суждено быть наборщиком, быть испорченным человеком. Говорю это потому, что типографская жизнь мне очень хорошо известна во всех отношениях и я по собственному моему опыту вывожу об ней то заключение, что трудно, очень трудно, находясь в известном кругу, сохранить в чистоте свою нравственность и быть доброкачественным человеком; трудно сохранить то, чем так должен дорожить каждый порядочный человек! . . Конечно, и между наборщиками есть исключения, но, помилуйте, эти капли в море почти незаметны. . .

Так вот каково мое настоящее положение, дорогой Федор Михайлович! Кто знает: быть может по своим побуждениям из меня мог бы выйти способный человек, но если я буду наборщиком, то это (не скрываю) очень сомнительно, потому что зараза действует и на здоровых.

Следовательно моя идея превратилась в мыльный пузырь, красивый, приятный для глаз и вдруг исчезнувший в одно мгновение. . . А в самом деле интересно бы было, если бы русскому крестьянину, притом несовершеннолетнему, удалось сделаться беллетристом? . . Но ведь без учения вряд ли и сам Пушкин был бы гением, каким он теперь кажется по своему таланту. . .

Что со мною будет далее, неизвестно! . . Случайно, прочитав биографию Кушевского, я почувствовал, что сердце мое трепетно забилося, на глазах навернулись слезы. . . — Судьба его имеет большое сходство с моею, но прибавлю. . . не думаю, чтобы он настолько страдал. . . впрочем, сердца людские грудью закрыты. Из очерков его жизни можно заключить, что он иногда в минуту скорби, прибегал за облегчением к вину, искал себе утешения на дне чарки, и этим объясняется его кратковременная жизнь. Он жил тридцать с лишком, но я думаю, что если я не исцелюсь от своего недуга, я вряд ли дотяну до двадцати пяти. Уж если я теперь, а мне еще нет 17-ти, повторяю: если теперь я чуть ли не теряю голову, то что будет далее? . .

Следовать примеру Кушевского — прибегать к чарке, я никогда не согласен. . . Эта чарка и ее последствия с ранних лет пригляделись мне. . . Впрочем будущее в руках Божиих! . . Ох, много, очень много горечи накопилось у меня на сердце! . . Слова бессильны, перо отказывается служить. . . но может быть и из написанного Вы хоть несколько поймете мои страдания. . .

Помогите ради Бога, дорогой Федор Михайлович! . .

Поверьте, что эти последние слова имеют равно сильное назначение отчаянным воплям изнемогающего, утопающего человека, который чувствует близость смерти — видит скорую погибель! . .

Однако, если мне не суждено быть писателем, во всяком случае, я сделал что мог, и талант, погребенный со мною в землю, погублен против моей воли! . .

Д. Титов.
(1)876 г. 2 Сентября.

Что же сказать более?

Разве только то, что где бы мне не пришлось влачить свою безотрадную жизнь, что бы со мной не случилось, — а вечер 27-го апреля 1876 года (т. е. мое первое знакомство с Вами), я никогда не забуду; не забуду также и Вас, добрейший Федор Михайлович!..

Если позволите чем-нибудь ответить, то адрес мой: на углу Б. Морской и Иса(а)киевской площади, д. Германского Посольства, сын кучера Дмитрий Титов.

Не могу оторваться от письма: хотелось бы Вам высказать все-все, желательно бы оправдать себя перед глазами многих, к кому я обращался, которые быть может считают меня глупцом, неопытным ребенком.

Все предположившие это далеки от истины. . . Скажите пожалуйста, чем могла сманить ребенка скромная жизнь писателя? Неужели я не знаю, что если быть писателем, то значит предстоит пользоваться всеми благами мира! . . — Треволнения и скорбь не имеют предела! . . Стоит только хорошенько припомнить судьбу Ломоносова, приглядеться к современности, — и слова мои оправданы! . .

Д. Титов.

Печатается по подлиннику: ИРЛИ, 29 869.

¹ См. биографическую справку к предыдущему письму.

А. Г. Архангельская — Достоевскому

23 марта 1877 г. Крапивна Тульской губ.

23 марта 1877 г.

Достоуважаемый Федор Михайлович!

Спешу прежде всего предупредить Вас, что мое письмо не деловое и не особенно важное, а потому если Вы в эту минуту заняты делом (Вы ведь очень занятой человек!), то отложите письмо в сторону и только, когда Вам захочется отдохнуть, то отдайте ему частицу Вашего внимания. Наше слишком короткое знакомство не дает мне права отнимать у Вас время на беседу со мной, но припоминая то обстоятельство, что Вы при первой нашей встрече подарили этой беседе почти два часа,¹ я могу надеяться и теперь на подобную любезность.

Будучи выслана из Петербурга по причинам, которых мне никак не удалось узнать, как я ни добивалась этого, и поселившись в провинции, я имела достаточно времени переживать прошедшие впечатления и нередко мысленно возвращалась к нашей беседе с Вами, — беседе, богатой поднятыми широкими вопросами. Во время

суетливой петербургской жизни, когда внимание постоянно отвлекается жизненными заботами и текущими событиями дня, не успеваешь совсем поглубже сосредоточиться на более широких и отвлеченных вопросах, хотя и живо ими интересуешься. Здесь же, в провинции, где один день постоянно похож на другой, и каждый следующий не приносит с собой ничего нового, — приходится гораздо больше жить своим внутренним миром и дольше и внимательнее останавливаться на вопросах, не так тесно связанных с мелкой житейской суею.

Вопросы, приковывающие мое внимание в настоящее время, касаются человеческого духа. Эта область как-то наиболее привлекала меня всегда. Сначала это был интерес бессознательный. Я любила сходиться с людьми, проникать в их душу, следить за изгибами их мысли, никогда не отдавая себе отчета в том, зачем это делается. Потом, когда умственная сторона развилась больше, я стала заниматься анализом того, что прежде только безотчетно воспринимала; мне хотелось выяснить ту или другую сторону человека и отдать себе отчет в ее значении. И вот в настоящее время запуталась совсем в противоречиях, из которых не могу выйти одна, почему и решаю обратиться к Вам, считая Вас компетентным в области психологии не только как творца художественных типов, но и как человека, хорошо знакомого с историей и много самостоятельно мыслившего. Итак я изложу Вам сейчас те противоречивые мысли, которые я не могу примирить, а также и причины, заставившие меня на них остановиться.

Когда мне пришлось против воли оставлять Петерб(ург), то я была до глубины души возмущена этим. Еще больше возмущали меня суждения, которые пришлось слышать здесь по поводу моего остракизма. Я часто выходила из себя, сильно волновалась, и вдруг, посреди этого жара чувства меня поражала мысль: а как мало, однако, теоретические воззрения проникли в мою натуру! Не я ли сама всегда так ясно сознавала и горячо отстаивала ту истину, что все в мире подчинено непреложным законам, что относительно человека также существуют эти неизбежные законы, каждый момент его психической жизни управляется ими, и каждое душевное проявление есть неизбежный результат действующих на него причин, а потому, если люди делают ошибки, то нельзя на них за то возмущаться, т. е. это будет равняться тому, как если бы кто вздумал возмущаться на то, что солнце покрылось тучами и т. д. Эти истины для меня ясны и несмотря на все это, однако, я не могла подавить своего чувства; оно было естественно, но неприятно для меня.

Потом родился вопрос — да стоит ли стараться подавлять подобные чувства. Почему не давать им свободы? Что это был бы за человек, если бы он отучился возмущаться чем бы то ни было? Ведь одушевление чувством во многих случаях заставляет человека энергичнее относиться к жизни, толкает его сильнее к хорошему и заставляет исправлять худое. Как же помирить эти вещи? Какого рода отношение желательно со стороны человека: бесстрастное ли

созерцани(е) человеческих поступков, или же согретое жаром чувства? Другими словами: какое из этих отношений является большим фактором прогресса (прогресса — понимаемого не в смысле Спенсера, как перехода от однородного к разнородному путем дифференцирования и интеграции, а в смысле человеческого совершенства)? С одной стороны бесстрастный человек есть более справедливый, менее способный к ошибкам, но в силу своего бесстрастия более индифферентный. Такой человек способен потерять совершенно различие хорошего и худого, для него будут существовать только причины и следствия, и потому он легко будет уживаться при всяких условиях, не стараясь их улучшить. Человек же страстный, постоянно увлекающийся, хотя и является более энергическим поборником хорошего и исправителем худого (понимаемого в его индивидуальном смысле), но вследствие своей страстности постоянно впадает в ошибки. В силу личных симпатий и антипатий он готов преследовать вещи, часто полезные для людей вообще и будет таким образом причинять много зла. Кто же из двух в результате будет иметь большее значение? Вы мне заметите, пожалуй, что я поднимаю в несколько измененной форме те вопросы, которые были подняты и решены Боклем в его «Истории цивилизации», т. е. вопросы об относительном значении умственного и нравственного развития для цивилизации. Не совсем так. Я не отождествляю чувства с чувственностью и беспристрастного отношения к вещам с умственным развитием, а потому вопросы, мной поставленные, не тождествен(ны) с приведенными. Другое замечание, которое могут вызвать мои рассуждения, может быть такого рода: к чему эти вопросы о том, что лучше, как будто люди, узнавши лучший способ отношения к чему бы то ни было, примут и привьют его к себе? История идет своим естественным путем, и, как отдельные личности ни решай вопроса, — путь этот будет тот же. К чему же бесполезные умствования?

Я с этим не могу согласиться. Я уверена, что каждое ясно сознание понятие становится одной из сил, направляющих наши действия даже помимо нашего сознания. Если бы мы глубоко убедились, что возмущаться чем бы то ни было — вредно, мы утратили бы мало-помалу эту способность, как мы теряем потребность принимать известный род пищи, убедившись вполне в его вреде. Существование пьяниц и потребителей табака, могущее мне служить опровержением, я объясняю только тем, что эти люди не сознают ясно всех вредных последствий запоя и куренья или же не особенно дорожат жизнью.

Кроме того допустим даже, что определение относительной ценности обоих факторов и не имело бы практического значения для наших поступков, то и тогда все-таки можно заняться этим вопросом, поставивши его так: в каком направлении идет теперь человечество: развивается ли в нем бесстрастно справедливое отношение к вещам или же страстно-деятельное? — Вот за решением-то этого я и обращаюсь к Вам. Из нашей личной, хотя очень короткой беседы я вынесла впечатлен(ие), что Вы хорошо знакомы как с прошедшей

историей человечества, так и с настоящим порядком вещей и, конечно, много и глубоко думали обо всех проявлениях человеческого духа; поэтому будущий ход истории для Вас гораздо яснее, яснее также и то, какие результаты произведет какой-либо фактор, входя в состав сил, направляющих ход индивидуальной и общественной жизни.

Спрашивается теперь: каким образом узнаю я Ваш взгляд? Просить Вас ответить мне я не могу, п(отому) ч(то) Ваше время слишком занято, и всякую лишнюю минуту Вам важнее посвятить разговору с целой Россией, нежели с отдельным человеком. Может быть Вы найдете удобным посвятить разбору вопроса полстранички Вашего дневника, сделав вопрос общеинтересным? Может быть Вам уже приходилось высказываться по этому поводу где-нибудь? Тогда, будьте добры, укажите. Я, надо сознаться, плохо слежу за текущей литературой. В Петерб(урге) не имеешь времени, а здесь теперь нет возможности, п(отому) ч(то) Крапивна наша совсем не выписывает периодических изданий, даже газет трудно найти. Поэтому, в простоте сердечной, быть может начинаешь толковать о вещах, давно уже сложенных в архив. Мой адрес на случай: Крапивна (Тульск(ой) губ(ернии)) Александре Гавриловне Архангельской.

Вам так много приходится встречать постоянно людей, что я не могу надеяться, чтобы Вы ясно помнили меня и нашу встречу. Я та студентка, которая приходила к Вам по поручению Злобиной² утром на маслянице.*

На конверте:

Его Высокоблагородию,
Федору Михайловичу
г. Достоевскому
Греческий проспект, против
Греческой церкви, дом № 6
В С.-Петербурге

На обороте конверта рукой Достоевского: «Крапивна».

Печатается по подлиннику: ИРЛИ, 29 640.

Почтовые штемпели на обороте конверта: «28 марта Петербург 1877», «24 марта Крапивна 1877».

Александра Гавриловна Архангельская — курсистка. В феврале 1877 г. «за пропаганду» была выслана в Тульскую губ. под надзор полиции (см.: Деятели революционного движения в России: Био-библиографический словарь. М., 1929. Т. 2. Семидесятые годы. Вып. 1. А—Е/Сост. А. А. Шилов и М. Г. Карнаухова. Стб. 58; в Словаре местом ссылки ошибочно указана Костромская губ.). Письмо это типично для определенной группы читателей «Дневника писателя», в основном женщин, обращавшихся к Достоевскому за решением жизненных вопросов. Возможно, что это письмо в определенной мере повлияло на размышления писателя, отраженные в «Сне смешного человека», опубликованном в апрельском номере «Дневника писателя» за 1877 г.

¹ Когда состоялась эта встреча, неизвестно.

² Неустановленное лицо.

* Последний абзац приписан на полях.

КРУГ ЗНАКОМЫХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В СЕМИПАЛАТИНСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ

Семипалатинский период продолжает оставаться наименее изученным в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского, несмотря на возросший интерес исследователей к нему в последнее время.

Он охватывает время с марта 1854 г. по июнь 1859 г. Это период ссылки писателя, когда он после четырехлетнего заключения в Омском остроге был направлен в Семипалатинск солдатом штрафной роты 7-го Сибирского линейного батальона.

Годы после выхода из каторги были наполнены размышлениями о судьбе России и своей собственной; из писем Достоевского видно, как много пережито и передумано за пять семипалатинских лет. Значение этих лет предопределялось еще в письме, адресованном Н. Д. Фонвизиной: «Я в каком-то ожидании чего-то, я как будто все еще болен теперь, и кажется мне, что со мной в скором, очень скором времени должно случиться что-нибудь решительное. Что я приближаюсь к кризису всей моей жизни, что я как будто созрел для чего-то и что будет что-нибудь, может быть тихое и ясное, может быть грозное, но во всяком случае неизбежное» (28₁, 177).

Прежде всего надежды на возвращение к настоящей жизни у Достоевского означали — вернуться к литературе.

В течение нескольких лет нами изучаются вопросы семипалатинского периода Ф. М. Достоевского, которые связаны с его духовными исканиями и творческими замыслами, кругом его литературных чтений и его знакомыми в Семипалатинске.

В основу данной работы легли материалы архивов Астрахани, Барнаула, Омска и Томска, связанные с его семипалатинским окружением. «Здесь уже начало киргизской степи, — делился Ф. М. Достоевский своими наблюдениями с братом. — Город довольно большой и людный (. . .) Степь открытая. Растительности решительно никакой, ни деревца — чистая степь (. . .) Когда-нибудь я напишу тебе о Семипалатинске подробнее. Это стоит того» (28₁, 178). Поначалу город понравился Ф. М. Достоевскому. Лежащий на границе Западной Сибири и «Киргизской степи» Семипалатинск был крупным торговым центром. Сюда стекались десятки караванов из Средней Азии и Китая. В год приезда писателя город стал областным. Член областного правления Н. А. Абрамов назвал его «одним из важнейших пунктов нашей торговли с Средней Азией». Городу был дан герб: на лазоревом фоне щита золотой навьюченный верблюд, а над ним серебряная луна и пятиугольная звезда. Щит увенчан золотой городской короной. Общение с Востоком наложило своеобразный и очень сильный отпечаток на внешний облик и весь уклад жизни: Семипалатинск поражал причудливым сочетанием элементов европейской и азиатской культур. Благодаря своему счастливому местоположению город рос, обстраивался, а для удобства торговли русских купцов с «азиатцами» были устроены меновые

дворы. На эту сторону жизни обратил внимание и Ф. М. Достоевский, сообщив в письме, что «здесь порядочно торгуют». Отчет по Семипалатинской области, сделанный в 1860 г. начальником хозяйственного отдела областного правления, действительным членом ИРГО, Н. А. Абрамовым, дает полное представление о Семипалатинске середины XIX в.: «Город лежит на правом берегу реки Иртыш (. . .) Жителей 5 тысяч человек (. . .) Семипалатинск по расположению своему состоит из 4 частей. С западной стороны лежит станица 8 полка Сибирского линейного казачьего войска. От нее далее к востоку, через площадь, крепость, потом, также через площадь, — главная часть или точнее весь русский город, и наконец в связи с ним — Татарско-Ташкентская часть. . .».¹ Об этом времени вспоминал в своих мемуарах и близкий знакомый по Семипалатинску Достоевского, барон А. Е. Врангель. Правда, он называл Семипалатинск «полу-городом, полу-деревней» одновременно, жалуясь на скуку и бесцветность городского общества. Он вспоминал, что в городе, кроме двух-трех артиллеристов офицеров, двух адъютантов, не более двух человек чиновников, не с кем было поговорить. Круг знакомств Достоевского был значительно шире. Он насчитывает 85 лиц. Среди них были офицеры, чиновники, ссыльные поляки, люди «из простых». Врангель это пытается объяснить большой снисходительностью Достоевского к людям: «Он находил извинение самым худшим сторонам человека, все объяснял недостатками воспитания, влиянием среды, в которой росли и живут, а часто даже натурой и темпераментом».² Но, вероятно, это можно объяснить не только снисходительностью писателя, сказалась и большая профессиональная заинтересованность разными человеческими натурами. И эти наблюдения потом отразятся в его творчестве.

Быт провинциального города бывает очень часто замкнут в очень узкие рамки городских событий. Описывая жизнь города, Врангель вспоминал: «Мужчины ели, пили, играли в карты, скандалили и ездили по гостям к богатым татарам. Женщины сплетничали».³ Все это, конечно, вызывало у Достоевского неприязнь, а подчас и смех. Он писал Ч. Валиханову: «Хотелось-бы Вам написать кое-что о Семипалатинске, есть вещи смешные» (28₁, 250). Может быть, это одна из причин, заставивших его обратиться к комедийному жанру в семипалатинских произведениях. «Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц (. . .) Короче, я пишу комический роман. . .» (28₁, 209). Осколок этого замысла — повесть «Дядюшкин сон». Общество города Мордасова занято сплетнями и интригами, каждый старается оклеветать другого. Мордасовцы далеки от происходящих в мире событий. Только однажды на страницах повести вспоминается война, когда

¹ Абрамов Н. А. Областной город Семипалатинск // Записки РГО. Кн. 1. О. 2 1861. С. 120.

² Врангель А. Е. Воспоминания о жизни Достоевского в Сибири. СПб., 1912. С. 12.

³ Там же. С. 28.

речь заходит о благотворительном спектакле в пользу раненых. Семипалатинцев мало интересовала жизнь за пределами города. О духовной жизни их можно судить по тому, что в городе только 15 человек получали газеты и журналы. В своих последних письмах из Семипалатинска Достоевский тоже жалуется на «провинциальное отупение». Даже внешнее описание Мордасова напоминает Семипалатинск. В городе есть и Большая улица, где расположены дома губернатора и состоятельных горожан. Описание в повести слободы с маленькими домиками, с ужасающим количеством собак соответствует Казачьей слободе. В ней находилась первая квартира Достоевского, очень похожая на жилище героя повести — Васи. Достоевский в «Дядюшкином сне» точно воспроизводит эту маленькую комнатку, низкую, темную, где огромная печь занимала половину пространства. Отмечая исключительную способность Марьи Александровны Москалевой принимать гостей, автор упоминает, что она вела переписку с «одним немецким ученым, нарочно приезжавшим из Карлсруэ исследовать особенный род червячка с рожками, который водится в нашей губернии» (2, 297). Известно, что в 1830-х годах в Семипалатинск приезжал известный немецкий ученый естествоиспытатель А. Гумбольдт, а вернувшись из экспедиции, он привез большую зоологическую коллекцию. Как и семипалатинский губернатор Спиридонов, мордасовский — не только холост, но и носит его имя — Петр Михайлович, и такой же хлебосол и авторитет среди жителей. Многие семипалатинские знакомые стали, очевидно, участниками предложенной Достоевским комедии. Судья Пешехонов Петр Михайлович, с которым коротко был знаком Достоевский, человек гостеприимный, но заядлый картежник и любитель выпить. Жена его, Анна Николаевна, большая кокетка и сплетница (именно через нее поползли по Семипалатинску слухи о замужестве Исаевой в Кузнецке). Муж «злейшего врага» Марьи Александровны, Анны Николаевны, тоже служит по прокурорской части, «kozyряет в карты до пяти часов утра». Писатель ставит также главного героя повести князя К. в ситуации, подобные тем, что он пережил сам. В одном их писем к Врангелю Достоевский описывает свое посещение в Барнауле семейства начальника Алтайского горного округа А. Р. Гернгросса. Он вспоминает забавный случай на обеде: «За столом я сделал маленькую неловкость. Сын их мальчик лет 8 мне очень понравился, он ужасно похож на мать. Я сказал (. . .) она возразила. Представьте же себе этого мальчика (. . .) они считают в семействе чуть не уродом! Хорош мой комплимент!» (28₁, 252). В повести князь К. тоже делает неловкий комплимент Москалевой, приняв за ее сына мальчика-слугу. В повести упоминается и поездка, предполагаемая, князя к монахам в Светозерскую пустынь, которая находится неподалеку от Мордасова. На территории Семипалатинской области, ближе к Алтаю, издавна селились, надеясь найти успокоение, пришлые монахи из России. Они называли эти места «пустынями», надеялись обрести спасение, предполагали близость к этим местам фантастического «Беловодья», земного рая.

В семипалатинские годы Достоевский особенно сближается с семьей Исаевых. Знакомство с ними произошло весной 1854 г., вскоре после приезда Достоевского в Семипалатинск. «Бог послал мне знакомство одного семейства, которое я никогда не забуду. Это семейство Исаевых. Он имел место, очень недурное, но не ужился в нем и по неприятности вышел в отставку. Когда я познакомился с ними, он уже несколько месяцев как был в отставке и все хлопотал о другом каком-нибудь месте. Жил он жалованьем, состояния не имел, и потому, лишась места, мало-помалу они впали в ужасную бедность. Когда я познакомился с ними, они еще кое-как себя поддерживали. Он наделал долгов. Он жил беспорядочно, да и натура у него была беспорядочная. Страстная, упрямая, несколько загрубелая. А между прочим это была натура сильно развитая, добрейшая. . . Он был образован, он был несмотря на множество грязи чрезвычайно благороден. . .» (28₁, 201).

До недавнего времени эти письма, сведения в воспоминаниях А. Е. Врангеля, П. П. Семенова-Тян-Шанского были единственными источниками сведений об этом человеке. Материалы Астраханского архива помогли полнее восстановить его облик.

Александр Иванович Исаев родился в 1822 г. в Петрозаводске Олонецкой губернии, в семье дворянина. Неизвестно, с чем был связан его переезд в Астрахань, но из документов видно, что он в 1830-х годах жил в Астрахани один, а в 1838 г. окончил неполный курс астраханской гимназии.⁴

Преподавательский состав тогдашней астраханской гимназии отличался хорошей профессиональной подготовленностью. Директор М. С. Рыбушкин — автор известного исторического очерка об Астрахани и записок о крае; математики А. М. Петровский и Л. Г. Зарецкий, публиковавшие свои работы в ученых записках Петербургского и Казанского университетов. После выхода из гимназии Исаева определяют на военную службу и отправляют на Кавказ. Мы можем предположить, что к этому времени относится его знакомство с капитаном И. В. Ждан-Пушкиным, так как места их кавказской службы совпадают.⁵ Позднее, в 1840-х годах, Ждан-Пушкин будет служить в должности инспектора Омского кадетского корпуса. Об их встречах в Омске будет писать Достоевский: «Покойный А. И. Исаев, часто, с величайшим уважением говаривал мне о Вас. Он знал Вас лично, не знаю помните ли Вы его?» (28₁, 282). После службы на Кавказе Исаева переводят в Симбирск, а затем снова — в Астрахань в должность адъютанта Отдельной роты Астраханского карантина. С этого момента его служба связана с таможенными учреждениями: чиновник особых поручений при Комитете по перевозкам казенного провианта, чиновник особых поручений начальника Астраханского таможенного округа. Служба проходила у него успешно, что отмечалось в формулярных списках.⁶

⁴ Гос. архив Астраханской области (далее: ГААО), ф. 679, о. 1, д. 430.

⁵ ГААО, ф. 681, о. 1, д. 2403.

⁶ ГААО, ф. 679, о. 1, д. 430.

Первые годы службы в Астрахани проходили под началом директора Карантинного дома Д. С. Константа. Да и в последующие годы Исаев служил рядом, потому что таможенные заведения находились не в самом городе, а неподалеку, возле Бирючей Косы. Карантинные дома и таможенные учреждения строились вдали от поселений. Поэтому у чиновников этого ведомства был свой узкий круг. И так получилось, что в 1846 г. А. И. Исаев женится на старшей дочери Константа — Марии. (Не правда ли, развитие биографии Исаева напоминает судьбу героя Достоевского — Мити Карамазова? А натура — «беспорядочная, страстная, загрубелая, благородная». Только в романе женитьбы на Катерине Ивановне не происходит). 10 ноября 1847 г. в семье Исаевых родился сын Павел. Александр Иванович, судя по документам, в эти годы преуспевающий чиновник. Таможенные астраханские заведения относились к первой категории, Астрахань являлась важным портом, соединяющим русские и заграничные торговые пункты. В феврале 1851 г. Исаева направляют чиновником особых поручений при начальнике Сибирского таможенного округа. Для Исаева это назначение было, вероятно, неожиданным, так как из документов видно, что в Сибирь должен был ехать коллежский ассессор Расов. Но это был человек преклонных лет, к тому же накануне отъезда он неожиданно тяжело заболел.⁷

Сначала Исаевы живут в Петропавловске, а затем переезжают в Семипалатинск, где разместились квартира начальника округа. Очевидно, это было связано с тем, что город издавна считался удобным местом торговли со Средней Азией и Китаем. Назначение Исаева происходило в очень серьезный момент для экономики России.

К середине XIX в. Министерство иностранных дел предложило открыть в китайских владениях российские фактории. В июле 1851 г. был заключен договор между российским и китайским правительством об открытии в Кульдже и Чугучаке факторий для торговли русских и китайских купцов «на определенных условиях». Они диктовались появлением на рынке самородного золота, которое, конечно же, влияло на обмен товара и очень отрицательно на экономику. Китайские купцы меняли свой товар только на золото, причем отдавая предпочтение этому металлу не в отчеканенной монете, а в порошках или слитках. Следует заметить, что на территории Семипалатинской области и Алтае велись разработки по его добыче не только императорским кабинетом, но и частными лицами. И это золото в основном беспрепятственно уходило затем за границу. Правительство издало указ, запрещающий вывозить «наряду с оружием, опиумом, золото и серебро в любом виде». Об этом времени Н. А. Абрамов писал: «Для пропуска с очищением пошлиною иностранных товаров, следующих в Россию из китайских городов Кульджи и Чугучака, а также среднеазиатских владений Ташкента, Кокана и других, а равно и русских товаров туда

⁷ ГААО, ф. 681, о. 1, д. 2403.

следующих, — существует в Семипалатинске Пограничная таможня».⁸

В обязанности чиновника Исаева входило: расследование дел о пропавших товарах, наблюдение за действиями надзирателей и таможенных застав, а также — ремонт таможенных зданий. В этой должности Исаев прослужил 3 года. В 1853 г. отношения Исаева и начальника округа Армстронга ухудшились. У Исаева неизвестно по каким причинам стали удерживать жалование.⁹ Пока не установлена причина, по которой его отправили в отставку. Но известно, что Достоевский очень резко отзывался об Армстронге. А. Е. Врангель вспоминал: «Гордый, надутый немец. Он выступал, как павлин, любуясь собой, ни на одну минуту не забывая своего высокого положения, ни у кого никогда не бывал, всех и вся ругал и презирал (. . .) Достоевский его ненавидел, острил на его счет и иначе не называл, как „благородный Армстронг“».¹⁰

Через год после знакомства с Достоевским Исаев получил новое назначение. В мае 1855 г. его направили чиновником по корчемной части в Кузнецк, о чем писал и Достоевский: «Наконец, ему выпало место в Кузнецке Томской губернии заседателем по корчемной части (. . .) переход от богатой и видной должности к заседательству был унижен» (28₁, 100). Два месяца прожил Исаев в Кузнецке, 4 августа 1855 г. он умер. После его смерти Достоевский писал Врангелю: «Может быть, я только один из здешних и умел ценить его. Если были в нем недостатки, наполовину виновата в них его черная судьба. Желал бы я видеть, у кого хватило бы терпения при таких неудачах? Зато сколько доброты, сколько истинного благородства» (28₁, 190). Единственным наследством после Исаева его семье, очевидно, осталась его библиотека. В ней, судя по упоминаниям в письмах Достоевского, а также по списку ее документов Исаева, были исторические труды, произведения Пушкина, Гоголя, Жуковского, Карамзина, Шиллера, Байрона, Шекспира и других авторов.¹¹

Жена Исаева — Мария Дмитриевна — займет особое место в жизни Ф. М. Достоевского. К ней возникнет у писателя глубокое и сложное чувство, она станет его женой в 1857 г. Живые свидетели его отношения к ней — письма писателя. «Это дама еще молодая, 28 лет (. . .) очень образованная, очень умная, добра, мила, грациозна, с превосходным, великодушным сердцем» (28₁, 201). Умная, с сильным характером, образованная, впечатлительная, она резко выделялась на обывательском фоне Семипалатинска. «Была эта женщина души самой возвышенной и восторженной. Сгорала, можно сказать, в огне этой восторженности, в стремлении к идеалу. Идеалистка была в полном смысле слова и чиста и наивна была притом как ребенок», — писал о ней Достоевский (28₁, 201).

⁸ *Абрамов Н. А.* Областной город Семипалатинск. С. 125.

⁹ ГААО, ф. 13, о. 3, д. 1-а.

¹⁰ *Врангель А. Е.* Воспоминания о жизни Достоевского в Сибири. С. 27.

¹¹ ГААО, ф. 679, о. 1, д. 441.

О ней, как о незаурядной женщине, будут вспоминать П. П. Семенов-Тянь-Шанский и А. Е. Врангель. М. Д. Исаева оставила на всю жизнь след в душе писателя и в его творчестве. 7 лет они прожили вместе. Мария Дмитриевна уже в семипалатинские годы была тяжело больна и, конечно, не могла дать Достоевскому полного семейного счастья. Она была добра, бескорытна, но непрактична, не умела приспособливаться к жизненным обстоятельствам. Через год после ее смерти Достоевский написал Врангелю: «Когда она умерла — я хоть и мучился, видя, как она умирает, хоть и ценил и мучительно чувствовал, что я хороню с нею, — но никак не мог вообразить, до какой степени стало больно и пусто в моей жизни, когда ее засыпали землей» (28₂, 116).

В Астраханском архиве хранятся документы, касающиеся ее семьи. Дмитрий Степанович Констант — сын французского эмигранта, дворянина, капитана королевской дворцовой гвардии. После приезда в Россию Степан (Стефан?) Констант поселился в Екатеринославле. Здесь его сын Дмитрий окончил с отличием гимназию и поступил на службу в Дворянское собрание, а в 1820 г. его определили на службу переводчиком французского языка в штаб генерала И. И. Инзова (в этом же году на короткое время в этом же штабе, тоже в должности переводчика, находился ссыльный А. С. Пушкин). В 1821 г. Константа направляют на службу в Таганрог в Строительный комитет. В этом же году он женится. Его жена была из дворянской семьи, очень состоятельной, звали ее Софья Александровна. В семье Константов было 7 детей: 4 дочери и 3 сына. Первым родился сын Степан, а через 2 года — 11 сентября 1824 г. — дочь Мария.¹² С 1832 г. и до конца жизни служба Д. С. Константа была связана с таможнями. Подробные формулярные списки характеризуют его как человека честного и исполнительного. Приведем такой пример. В 1823 г., только вступив в должность Ростовского казначея, он неосмотрительно передал поверенному содержателю станции 8 тысяч рублей серебром, «о коих он, открыв ошибку, донес начальству», за это по приказу был удален с должности.¹³ Но департамент государственного казначейства, «усмотрев в обстоятельстве дела сего, что передача денег не подлежит сомнению, предписал Казенной палате снять с должности содержателя станции, оставив Константа без всяких взысканий».¹⁴ Это — единственное недоразумение по службе Константа, его карьера успешно продвигалась, он награждался чинами, орденами, а в 1863 г. вышел в отставку в чине действительного статского советника.¹⁵ Дмитрий Степанович был не только исправным чиновником, но и заботливым, любящим отцом. Старшая дочь Мария воспитывалась в Таганрогском пансионе, который окончила с похвальным листом. Старший сын Степан воспитывался в Петербурге,

¹² ГААО, ф. 460, о. 1, д. 454, 485.

¹³ ГААО, ф. 460, о. 1, д. 766.

¹⁴ ГААО, ф. 460, о. 1, д. 766.

¹⁵ ГААО, ф. 460, о. 1, д. 4146.

в пансионе при Институте корпуса путей сообщений. Константин хотел поместить в Петербург в институт благородных девиц свою дочь Варвару, но в 1838 г. умирает жена. Семья уезжает в Астрахань, где Константин получает должность директора Карантинного дома. Константин очень заботился об образовании своих детей. Не только сыновья получили хорошее образование и были определены в гвардию, лейб-гвардии казачий полк, но и три дочери окончили успешно Астраханский институт благородных девиц. В 1841 г. «Астраханские губернские ведомости» (№ 29, 19 июля) сообщили об успехах сестер Константа, которые «на выпуске удивили всех игрой на фортепиано под аккомпанемент оркестра и чтением стихов на французском и русском языках». Отца, отдававшего много тепла и любви своим детям, очень любили и дочери, и сыновья. Об этом вспоминал в одном из писем Ф. М. Достоевский: «О Дмитрие Степановиче я слышал так много от жены моей, которая его обожает, что невольно научился его любить и уважать» (28₁, 294). Семья Константа была окружена интересными людьми, среди которых можно назвать купца П. А. Сапожникова, владельца прекрасной коллекции картин (она стала основой картинной галереи в Астрахани). Его сын служил у Константа, и семья встречались. Дружны они были и с директором гимназии Михаилом Самсоновичем Рыбушкиным. В 1856 г. проездом в Астрахани побывал французский писатель А. Дюма, который также побывал у Константов.¹⁶ Поразительно то, что после смерти отца судьба всех дочерей, не только старшей Марии, была драматична. А образ Марии Дмитриевны преломится в характерах многих героинь Достоевского. Достаточно вспомнить Катерину Ивановну («Преступление и наказание»), ее рассказы о доме отца, о жизни в городе Т., где она танцевала на выпуске из пансиона «с шалью», и ее трагическую судьбу. Наташа в «Униженных и оскорбленных», Катерина Ивановна — в «Братьях Карамазовых». Наконец, Настасья Филипповна — в романе «Идиот», где возникает трагический «любственный треугольник»: князь Мышкин — Рогожин — Настасья Филипповна. Подобная ситуация возникала и в Кузнецке 6 февраля 1857 г. в Одигитриевской церкви, когда Достоевский венчался с Исаевой и главным свидетелем с его стороны выступил Н. Б. Вергунов, искавший руки Марии Дмитриевны. Это имя не раз возникало в переписке Достоевского и Врангеля. «Марии Д. нравился молодой учитель Вергунов, товарищ ее покойного мужа, личность, как говорили, совершенно бесцветная», — писал Врангель.¹⁷ Достоевский, встретившись с ним в Кузнецке, писал Врангелю о Вергунове, как о юноше, «ничего не выдавшем, ничего не знающем, чуть-чуть образованном, начинающем первую мысль своей жизни», да к тому же принимающем себя за личность (28₁, 235). В Томском архиве находятся документы, дополняющие сведения уже известные об этом кузнецком учителе. Вергунов родился в 1832 г. в Томске, в

¹⁶ ГААО, ф. 679, о. 1, д. 3923.

¹⁷ Врангель А. Е. Воспоминания о жизни Достоевского в Сибири. С. 133.

купеческой семье, окончил 4 класса гимназии и, выдержав экзамен на чин учителя приходской школы, был определен в 1854 г. в Кузнецк.¹⁸ В письмах, упоминая о свадебных хлопотах, Достоевский с раздражением пишет, что «в этом городишке интригуют». Действительно, некоторые кузнецкие обыватели сочувствовали Вергунову, у которого был неуживчивый, вспыльчивый, несчастный характер. Его толкали к определенным дальнейшим действиям. В 1856 г., узнав о предстоящем замужестве М. Д. Исаевой, Вергунов подает прошение о переводе его в Томск. А 24 февраля 1857 г. бывший кузнецкий учитель А. Калмаков пишет тоже прошение на имя директора училищ Ф. С. Мещерина. Он сообщает, что в семипалатинском приходском училище открылась вакансия учителя, и, сетуя на невозможность поехать туда по болезни, просит поместить его на должность учителя в Кузнецке, а учителя Вергунова отправить в Семипалатинск: «Г. Вергунова, который ведет себя ныне серьезно и благородно, переместить в Семипалатинск (...) Г. Вергунову, как говорится, ехать и ехать туда».¹⁹ С июня начинается переписка о переводе Вергунова, и в августе 1857 г. он уезжает в Семипалатинск. После отъезда Достоевских из Семипалатинска он продолжает служить в приходской школе. Но из-за своего скандального характера Вергунов вступил в конфликт со смотрителем училищ И. Делаткевичем, в ноябре 1863 г. смотритель подал рапорт, где писал о небрежном отношении Вергунова к своим обязанностям, о его крайней вспыльчивости. В свою очередь, Вергунов пишет объяснительную записку, в которой протестует против бестактного обращения с ним смотрителя Делаткевича. Делаткевич писал, что Вергунов «во время уроков может пойти на охоту, оставив учеников», а также «небрежно содержит библиотеку училища». Вергунов в ответ на эти замечания ведет себя дерзко, заявляет, что Делаткевич «не имеет права делать ему замечания и давать полезные советы». В результате в декабре 1863 г. Вергунова уволили с должности, а затем отправили в Барнаул, где определили на должность учителя русского языка в пансион сестер Шнейдер, там он женился и прожил до 1869 г. Рекомендательные письма и другие документы свидетельствуют, что Вергунов остепенился: «...как видно из представленных ежегодных отчетов (...) он приобрел хорошую педагогическую опытность. . .».²⁰ В 1869 г. он возвращается в Семипалатинск, служит учителем русского языка в уездном училище, в документах отмечается, что «учитель Вергунов способностей хороших и по службе усерден, поведения хорошего, умеет обходиться с детьми».²¹ В 1883 г. он вышел в отставку. (В Семипалатинске еще живы потомки Вергунова).

Среди адресатов Ф. М. Достоевского есть неустановленные лица. Так, в 1856 г. писатель адресует 2 письма: Сусанне и Марии Ивановне. Мы считаем, что первая — жена семипалатинского горо-

¹⁸ Госархив Томской области (далее: ГАТО), ф. 99, о. 1, д. 232.

¹⁹ ГАТО, ф. 99, о. 1, д. 232.

²⁰ ГАТО, ф. 125, о. 1, д. 121; о. 2, д. 253.

²¹ ГАТО, ф. 125, о. 2, д. 253.

дового врача Адама Ивановича Шмейсера, а вторая — его сестра. Шмейсер — уроженец Москвы, окончил Военно-медицинскую академию, приехав в конце 1846 г. в Семипалатинск, прослужил здесь до 1855 г. Он лечил Ф. М. Достоевского, в 1855 г. открыл в городе аптеку, но по состоянию здоровья в этом же году выходит в отставку и уезжает с семьей в Москву. Из его формулярного списка известно, что его жену зовут Сусанна Карловна, дочь — Софья, при нем живет и его сестра Мария.²²

В т. 86 «Литературного наследства» в разделе «Достоевский в неизданной переписке современников» на странице 376 — письмо М. М. Достоевского неустановленному лицу. Мы можем предположить, что это лицо — действительный член РГО Степан Иванович Гуляев. В Барнауле, в архиве хранится фонд семьи Гуляевых, отца и сына. Отец, Степан Иванович Гуляев, после окончания Петербургского горного института был направлен на рудники императорского кабинета на Алтай, был на должности управляющего отделом частных золотых промыслов Алтайского горного правления. По работе он часто общался с семипалатинским знакомым Достоевского Н. Н. Ковригиным, с Гернгроссом и другими представителями «горного общества». Кроме своей службы, он был известным собирателем фольклора, членом многих научных обществ. На Локтевском заводе служил его старший брат Василий Степанович. Возможно, Ф. М. Достоевский встречался с Гуляевыми, приезжая на Алтай. Среди документов, в реестре писем, в течение 1860—1864 гг. 5 раз повторяется имя Достоевских, значит, им было отправлено 5 писем, а от него получено 4. По долгу службы Гуляев часто бывал в Петербурге, где встречался не только с чиновниками по служебным делам, но и с приятными ему знакомыми и друзьями.²³ Среди них (об этом он пишет в письмах к родным в Барнаул) можно назвать А. Н. Майкова, А. П. Милюкова, П. П. Семенова-Тян-Шанского, И. Н. Гейзера, В. В. Радлова и Достоевских, особенно семью Михаила Михайловича. В письме от 12 марта 1864 г. он пишет, что в воскресенье «обедали у Достоевских. . .»; 21 февраля 1864 г.: «О копиях я еще не говорил с Достоевскими, Машенька захворала (...) и потому я не был у них две недели».²⁴ Возможно, что Гуляева связывали с Достоевскими журнальные дела. В нескольких номерах были опубликованы произведения, подписанные Н. Гуляевым. У Степана Ивановича было два сына Николая — старшему в 1860 г. исполнилось 20 лет, а младшему — 10. Возможно, рассказы были написаны старшим, хотя большими способностями он не отличался. Талантлив был младший Николай, которого отец постоянно брал с собой в Петербург. Николай в письме к сестре сообщает о встречах со «знаменитостями», от которых у него карточки: Майков, Достоевский. В январе 1864 г., сообщая о трагедии в семье А. П. Милюкова, связанной со смертью, очевидно, жены А. П. Милюкова:

²² ГАТО, ф. 3, о. 4, д. 151.

²³ Гос. архив Алтайского края (далее: ГААК), ф. 163, о. 1, д. 2.

²⁴ ГААК, ф. 163, о. 1, д. 14.

«...23 января получил записку от А. Петровича, что она скончалась в 12 часов ночи. Меня крайне огорчило это событие (...). Я был на похоронах 26 числа с Достоевскими (...). Поплакали, потеряв еще одну особу, столько лет знакомую и почти родную».²⁵

В одном из писем С. И. Гуляев также упоминает семью М. М. Достоевского: «На днях был с Колей у Милюковых, дети его очень полюбили, просили приходить к ним чаще, Сонечка стала премилою девицею, Миша Достоевский тоже».²⁶ Из этих писем следует, что С. И. Гуляев и его семья были дружны с Милюковыми, а так как у редактора журнала «Светоч» А. П. Милюкова собирались не только сотрудники журнала (с которыми также был знаком Гуляев, судя по его письмам), но многие другие литераторы, общественные деятели, среди них бывал и Ф. М. Достоевский. С С. И. Гуляевым часто бывал и его младший сын Николай. Впоследствии он станет известным археологом, этнографом, тюркологом. Среди людей, близких ему, были и знакомые Ф. М. Достоевского — П. Семенов-Тянь-Шанский, С. Максимов, Г. Потанин, Н. Ядринцев, В. Радлов. Интересно то, что в своих археологических исследованиях Н. С. Гуляев особое внимание уделял чудским захоронениям. Известно, что и Ф. М. Достоевский во время жизни в Семипалатинске также интересовался этими курганами и собрал целую коллекцию чудских вещей. Возможно, это было связано с темой «России и Азии», взаимоотношений и связей исторических Древней Руси и Степи. Исследователи Радлов, Семенов-Тянь-Шанский, Гуляев пришли к выводам, что, возможно, племя «чудь» было прародительницей многих народов, населявших позднее территорию Европы и Азии. И общей прародиной их является пространство между Уралом и Алтаем. Может быть, это одно из направлений исследования вопроса: почему так интересовала проблема России Азию.

Среди знакомых Достоевского в семипалатинские годы были и представители купечества, которые в городе составляли большую часть населения. Семипалатинские купцы жили как могли, как считали единственно достойным. Конечно, дикости и безобразий было достаточно. Но среди них были и толковые, деловые люди. Их трудом и умом продвигались на азиатский рынок русские сукна и ситцы, изделия из чугуна. Знакомый Достоевского купец Букаш Аупаев оказал русскому правительству огромную услугу, снарядив в Кашгар караван, с которым отправился Ч. Валиханов. Встречался Достоевский и с купцом Сидором Ивановичем Самсоновым, который в 1845 г. снарядил знаменитый караван в Чугучак и Кульджу, где были построены русские фактории. С этим караваном отправился будущий директор азиатского департамента Министерства иностранных дел Н. И. Любимов. Правой рукой у Самсонова был брат С. И. Гуляева — Михаил Иванович Гуляев. По словам Гуляева, «Михаил ездил в Кокан и Ташкент в качестве караван-баши, хорошо знал сартовские и киргизские языки, обычаи и нравы

²⁵ ГААК, ф. 163, о. 1, д. 40.

²⁶ ГААК, ф. 163, о. 1, д. 40.

азиатов, от которых отличался только северорусским типом, белыми волосами и голубыми глазами».²⁷ После смерти Самсонова по его завещанию он получил капитал, составлявший десять тысяч. Тогда же он уезжает в Ташкент и основывает там свою торговлю.

Но особенно хорошо знаком был Достоевскому купец Федор Степанович Степанов. Во-первых, у него квартировал А. Е. Врангель, во-вторых, Достоевский давал уроки математики 12-летней племяннице купца Марине. Да, вероятно, Достоевскому было и просто приятно встречаться с этим человеком. Отец его, русский купец Степан Степанов, много сделал для налаживания торговых отношений России и Востока, мать — казашка. Он закончил томскую гимназию с отличием, считался одним из образованных купцов Семипалатинска. С 1854 г. Степанов 16 лет был почетным блюстителем семипалатинских училищ. Ежегодно на нужды учебных заведений он выделял 300 рублей серебром, на его средства ежегодно проводился ремонт учебных зданий, а в 1858 г. он выделил деньги на строительство нового каменного здания училища. Благодаря его стараниям в семипалатинских училищах были лучшие библиотеки среди всех учебных заведений Томской губернии.²⁸

Так в результате исследований, проведенных в архивах Томска, Барнаула, Омска и Астрахани, удалось найти дополнительные сведения о семипалатинском окружении Ф. М. Достоевского. Все эти материалы дают возможность не только лучше узнать семипалатинский период жизни писателя, но и понять полнее его творчество.

²⁷ ГААК, ф. 163, о. 1, д. 2.

²⁸ ГАТО, ф. 125, о. 2, д. 106.

Б. В. ФЕДОРЕНКО

К ИСТОРИИ ГАЗЕТЫ-ЖУРНАЛА «ГРАЖДАНИН»

1

Во вступительной заметке к примечаниям XXI т. ПСС Ф. М. Достоевского историю «газеты-журнала политики и литературы» «Гражданин» открывают слова: «основан в январе 1872 г. князем В. П. Мещерским» (21, 360). Далее попеременно приводятся сведения, взятые из воспоминаний Мещерского, автобиографических записей Г. К. Градовского, рабочей тетради Достоевского, писем А. Н. Майкова, архивных материалов, опубликованных в 1921 г.

В заметке подчеркивается, что Мещерский ясно представлял себе все сложности осуществления задуманного на деле. «... программа издателя и его имя не могли обеспечить изданию особой популярности. Поэтому в качестве первого редактора „Гражданина“

он пригласил в 1872 г. либерального публициста Г. К. Градовского» (21, 360).

Что же касается участия в журнале Достоевского, то вопрос о его редакторстве «решился 15 декабря 1872 г.» (21, 361). На следующий же день Мещерский, Градовский и Достоевский «обратились в Главное управление по делам печати с совместным заявлением, датированным 15 декабря, в котором просили утвердить Достоевского ответственным редактором „Гражданина“ взамен Градовского» (21, 361).

Не откладывая, следовало также определить отношение к этому III Отделения. «Несмотря на то, что политические убеждения Достоевского после „Бесов“ не должны были, казалось бы, вызывать тревоги у властей, он продолжал находиться под негласным надзором полиции. . .» Поэтому III Отделение, куда 16 декабря 1872 г. обратился В. П. Мещерский за разрешением передать редактуру Достоевскому, ответило, что оно „не принимает на себя ответственности за будущую деятельность этого лица в звании редактора“ (21, 361—362). 20 декабря 1872 г. Главное управление по делам печати уведомило Петербургский цензурный комитет, «что по ходатайству Мещерского Достоевский утвержден ответственным редактором „Гражданина“» (21, 362). «Свидетельство об этом Достоевский получил 31 декабря» (21, 362).

Редактор всякого издания всегда и во всех случаях лицо ответственное, и Достоевский в своей «подписке» от 15 декабря 1872 г. указывает на обязательства «в качестве ответственного редактора».¹ Однако во всех канцелярских бумагах его называют «редактором» «Гражданина». «Свидетельства» об утверждении «ответственным редактором» Достоевский не получал. Свидетельство от 31 декабря 1872 г. было выдано ему в удостоверение права его «издавать в С.-Петербурге, без предварительной цензуры, журнал, под названием „Гражданин“, по утвержденной программе».²

В отношении Главного управления по делам печати от 20 декабря 1872 г. Петербургскому цензурному комитету вменялось «к надлежащему сведению», что «собственник журнала» Мещерский, и «издатель-редактор онаго» Градовский, и «отставной подпоручик Федор Достоевский» заявили «о переходе права издания означенного журнала от Градовского к Достоевскому, который вместе с сим утвержден г. министром внутренних дел и в звании редактора сего журнала».³ Не ходатайство Мещерского, а совместное прошение трех названных и заинтересованных лиц о переходе права издания «Гражданина» к Достоевскому, который «вместе с сим» утвержден в звании редактора.

Отказ III Отделения относительно ответственности за деятельность Достоевского как редактора совсем не связан с тем, что он

¹ ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, л. 65.

² Там же, л. 73.

³ Там же, л. 69.

продолжал оставаться под полицейским надзором. В отказе сказались постоянная опаска и всегдашнее недоверие ко всем ищущим подобное звание. Не избежал этого и Градовский, успешно, не в пример Достоевскому, осиливавший служебные высоты: чиновник по особым поручениям при киевском генерал-губернаторе, не менее значащее место в Министерстве государственных имуществ. Когда заведующий Главным управлением по делам печати обратился 9 августа 1871 г. с запросом в III Отделение по поводу ходатайства Градовского на звание редактора «Гражданина», из Отделения ответили, что в настоящее время в Отделении «нет неблагоприятных сведений об упоминаемом в том отношении надворном советнике Григории Константиновиче Градовском и что III Отделение не принимает на себя ответственности за будущую деятельность этого лица в качестве редактора газеты».⁴

Разумеется, Мещерский в III Отделение «за разрешением передать редактуру „Гражданина“ Достоевскому» не обращался. Выглядело бы это как некая странность с его стороны и, конечно, было бы отнесено к непозволительным нарушениям принятого порядка. 16 декабря 1872 г. отношением 5587 Главное управление по делам печати «предварительно каких-либо распоряжений» просило III Отделение об уведомлении «не встречается ли с его стороны препятствий» к утверждению Достоевского редактором.⁵

Вопреки содержащемуся в заметке заверению составителями прошения дата на документе не обозначена. Видимо, взаимного соглашения Достоевский, Градовский и Мещерский достигли ранее 15 декабря 1872 г., потому что, во-первых, Достоевский уже 15 декабря дополнительно составил и подписал «подписку» о своей редакторской ответственности и, во-вторых, прошение с положенными отметками, номером и датой 16 декабря 1872 г., прошло через канцелярию Главного управления по делам печати, было рассмотрено, и уже рассмотренное явилось основанием подготовленного 16 декабря запроса в III Отделение.

Достоевский занимался делами журнала «Гражданин» всего только один год и четыре месяца. 20 апреля 1874 г. по его просьбе от 19 марта 1874 г. и по решению Главного управления по делам печати редакторские обязанности перешли к новому, временному редактору. Ему же Достоевский передал право на издание журнала, о чем известил Управление просьбой от 24 апреля 1874 г. Все было исполнено спокойно и вполне отвечало составленному Достоевским сообщению, явившемуся в «Гражданине»: «Ф. М. Достоевский, по расстроенному здоровью, принужден, не оставляя по возможности своего постоянного участия в „Гражданине“, сложить с себя обязанности редактора журнала».⁶

Градовский покинул редакцию «Гражданина», испортив вконец свои отношения с Мещерским. Как отмечает Мещерский, он разо-

⁴ ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, л. 20.

⁵ Там же, л. 66.

⁶ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1871, № 74, лл. 54, 55; см. также 21, 544

чаровался в Градовском и «после нескольких маленьких стычек, чтобы избежать более крупных недомолвок, мы пришли к мысли, что союз наш должен расторгнуться по взаимному соглашению».⁷ По словам Градовского, год, проведенный с Мещерским, был самым несчастным временем жизни и литературной его деятельности. «Осенью, — пишет Градовский, — я предложил князю Мещерскому: или передать мне вполне право на „Гражданин“, или освободить меня от выполнения заключенного нами на два года контракта. Переговоры по этому поводу длились до конца 1872 года (первого года издания), когда Ф. М. Достоевский согласился занять мое место».⁸

Но почему Градовский предлагал ему передать «вполне право» на журнал? Чем объясняется подобное не предложение даже, а требование? Почему столь долго тянулись переговоры? Была ли, наконец, необходимость в этих тягостных переговорах? Ответы на все эти вопросы определенно заключены в документах, оставшихся вне вступительной заметки. Однако прежде чем перейти к их изложению, отметим следующее.

Градовский, юрист по образованию, заниматься журналистикой начал будучи еще студентом Киевского университета. После переезда в Петербург писал для «Петербургских ведомостей», получил предложение быть вторым редактором этой газеты, одно время по поручению М. Н. Каткова представлял в столице редакцию «Московских ведомостей». Журналистская практика Мещерского до «Гражданина» определяется двумя статьями.

В автобиографии Градовским записано: «В конце 1871 года князь В. П. Мещерский задумал издавать еженедельную газету „Гражданин“ по самой широкой программе».⁹ В его же статье «Роковое пятилетие» отмечено: «В 1872 году я имел неосторожность сообразиться ролью редактора „Гражданина“».¹⁰

Мещерский в своих «Воспоминаниях» указывает на время и обстоятельства, связанные с началом издания «Гражданина»: «Осенью этого года (1871) я начал серьезно собираться издавать журнал „Гражданин“».¹¹ «В начале осени в саду обители я вел беседу (. . .) об этом самом предмете».¹² «Отыскать редактора — явилось первым затруднением. Затем явилось и второе (. . .) денежные средства. . .».¹³ «И вот в конце осени 1871 года я встретился с ним (купцом и фабрикантом) в Москве (. . .) Явилось несколько других жертвователей (. . .) и, таким образом, второе препятствие было устранено. . .». «Первое препятствие устранилось тоже в конце года. Я нашел редактора в лице (. . .) Г. К. Градовского. . .».¹⁴

⁷ Мещерский В. П. Мои воспоминания. СПб., 1898. Ч. 2. С. 175.

⁸ Публицист-гражданин: Литературный сборник, посвященный памяти Г. К. Градовского. Пг., 1916. С. 8.

⁹ Там же. С. 7.

¹⁰ Градовский Г. К. Итоги (1862—1907). Киев, 1908. С. 4.

¹¹ Мещерский В. П. Мои воспоминания. СПб., 1898. Ч. 2. С. 157.

¹² Там же. С. 160.

¹³ Там же. С. 162.

¹⁴ Там же. С. 163.

Нетрудно заметить, оба называют осень и конец года, упоминают о задуманном издании. Но ни достаточно опытный журналист, ни только что начинающий не указывают на отношение к «задуманному» Главного управления по делам печати, не раскрывают содержание «самой широкой программы» «издателя», не объясняют вопросов, которые обязательно «основатель» и «редактор» должны были решить, прежде чем один даже номер журнала окажется в руках читателя. Между тем документы, в которых впервые появляется название «Гражданин» и предлагается решение вопросов, с его изданием связанных, отмечены началом августа 1871 г. Составлены и подписаны документы Градовским. Потом следуют другие, и в некоторых из них и намного позже фамилия Градовского соседствует с фамилией Мещерского, они вписаны рядом.

Первый документ — прошение Градовского от 9 августа 1871 г. в Главное управление по делам печати.

«Представляя при этом программу предполагаемого, с 1 января 1872 года, в С.-Петербурге, повременного издания, под названием „Гражданин“, с означением цели этого издания, сроков выхода и подписной цены, имею честь покорнейше просить о разрешении мне издавать и редактировать по означенной программе помянутое повременное издание, с изъятием от предварительной цензуры. При этом прилагаю: а) Копию с формулярного о службе моей списка и б) Заявление, коим принимаю на себя ответственность по изданию и редактированию означенной газеты в качестве ответственного редактора и издателя. Имею честь присовокупить, что помянутое повременное издание, в случае его разрешения, будет печататься в типографии Скарятина, помещающейся на углу Фонарного переулка и Екатерининского канала.

По получении разрешения обязуюсь представить установленный залог».¹⁵

За подписью и числом Градовский указывает свой адрес: в Казанской части, на углу Глухого и Прачешного переулков.

В заявлении Градовского от того же 9 августа 1871 г. сказано, что в случае разрешения газеты «Гражданин» он принимает на себя ответственность по заведованию и редактированию издания в качестве издателя и ответственного редактора.¹⁶

О запросе Главного управления по делам печати III Отделения относительно «удовлетворения означенного ходатайства» Градовского уже было упомянуто ранее. Запрос помечен 9 августа 1871 г.,¹⁷ отношение III Отделения — 14 августа.¹⁸

В Главное управление по делам печати Градовский обращается уже с составленной программой газеты-журнала, указывает объем и периодичность издания, называет типографию, в которой намерен печатать. Кстати, типография выбрана им рядом с домом, в котором

¹⁵ ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, л. 1.

¹⁶ Там же, л. 2.

¹⁷ Там же, л. 19.

¹⁸ Там же, л. 20.

сам он проживал. Конечно, все это было им обдуманно и оценено значительно раньше 9 августа 1871 г., но и раньше, чем Мещерский «начал серьезно собираться издавать» тот же журнал.

И еще один документ, в котором все еще сведения только о Градовском, — предложение заведующего Главным управлением по делам печати Петербургскому цензурному комитету от 17 сентября 1871 г.

«Г. управляющий Министерством внутренних дел изволил разрешить надворному советнику Градовскому издавать в С.-Петербурге, под его редакторством, без предварительной цензуры, по прилагаемой при сем в копии программе, повременное издание под названием „Гражданин“.

Предлагая о сем С.-Петербургскому цензурному комитету к надлежащему сведению, считаю нужным присовокупить, что издателем не внесен еще установленный залог на право издания означенного журнала без цензуры, и что о внесении сего залога Комитет будет своевременно поставлен в известность».¹⁹

Это обещание затянулось исполнением до 29 ноября 1871 г., когда из отношения № 5249 в Петербургском цензурном комитете действительно стало известно, что «по бесцензурному изданию журнала „Гражданин“ ныне внесен надлежащий залог, вследствие чего издателю надворному советнику Градовскому выдано установленное на право печатания журнала свидетельство».²⁰

Градовский по документам издатель, в его руках свидетельство на право печатания, но все это за счет отказа от издательских прав в пользу Мещерского. В заявлении с канцелярской пометой «25 октября 1871 г.» Градовский и Мещерский писали: «Имеем честь уведомить Главное управление по делам печати, что из нас Градовский передает свои издательские права князю Владимиру Петровичу Мещерскому на разрешенный ему, Градовскому, политический и литературный журнал „Гражданин“ без предварительной цензуры, а я, князь Мещерский, принимаю на себя передаваемые мне Градовским права по изданию означенного журнала».²¹

29 ноября 1871 г. Мещерский и Градовский заключили договор, которым были в сущности отобраны права у Градовского и как редактора. Вот часть вступительная договора и некоторые из его пунктов:

«Я, князь Мещерский, имею право на издание еженедельной газеты „Гражданин“ по опубликованной программе, внося потребный для издания залог две тысячи пятьсот рублей. Означенное издание я, князь Мещерский, с ведома Главного управления по делам печати, передаю в арендное содержание г. Градовскому, сроком впредь на два года, считая со дня начала издания, то есть, с первого января тысяча восемьсот семьдесят второго года по первое января тысяча восемьсот семьдесят четвертого года, на следующих условиях: 1) Из всей прибыли, имеющейся выручиться от издания, г. Градовский должен оставлять в свою собственность ежемесячно

¹⁹ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1871, № 74, л. 1.

²⁰ Там же, л. 2—2 об.

²¹ ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, л. 39.

по двести пятьдесят рублей сер., что составит ежегодно три тысячи рублей; а остальную сумму, какая оставаться будет затем и за расходами по изданию, о коих сказано будет ниже — обязуется за арендаторское право сего издания выдавать мне, князю Мещерскому, ежегодно, производя такой платеж каждый год между первым и пятнадцатым числами декабря; 2) Г. Градовский, принимая на себя обязанность быть редактором сказанного журнала, обязуется наблюдать, чтобы все статьи оного были согласны с общепольною и нравственною целью, то есть с тою именно программю, которая положена в основание издания сей газеты; 3) Упомянутый выше залог — две тысячи пятсот рублей, составляют навсегда полную собственность мою, князя Мещерского, и если бы правительством что-либо было удержано из оного, за неправильное действие, то г. Градовский обязуется удержанную сумму пополнить в течение двух месяцев со дня удержания оной (...). 6) В случае, если г. Градовский нарушит общепольное нравственное направление газеты и таковое нарушение будет доказано мною, князем Мещерским, по суду, то я, князь Мещерский, имею право прекратить арендный срок сего договора и ранее истечения оного и произвести расчет с арендатором, г. Градовским, по день отобрания от него сказанной газеты, то есть получить с него, г. Градовского, все то, что мне, князю Мещерскому, будет следовать из подписной суммы на газету, за вычетом расходов по день нарушения контракта; 7) Все приходо-расходные книги должны быть мне, князю Мещерскому, открыты во всякое время и кроме сего, я, князь Мещерский, имею право прочитывать все статьи, изготовляемые к напечатанию в газете, и отмечать все статьи, признаваемые мною за неподлежащие к напечатанию, и если, затем, сказанные статьи, несмотря на таковую отметку мою, будут напечатаны, то я, князь Мещерский, имею право немедленно сей арендный контракт нарушить на законном основании».²²

Передать свои издательские права Градовского скорее всего понудило отсутствие необходимых средств на залог и покрытие значительных начальных расходов. Труднее понять и определить причины согласия его на тяжелейшие условия договора. Он был, возможно, прав, указывая на собственную неосторожность и немалый соблазн, заключенный в роли редактора издания,²³ им же, добавим, задуманного. Но вот он как будто что-то понял, и уже единственным помыслом его становится поскорее освободиться от этого тягостного положения. Явилось удивление и стало казаться странным, почему Достоевский согласился занять его место. Достоевский, писал Градовский, «не заговаривал об этом, а я не считал уместным навязывать ему те впечатления и выводы, которые вынесены были мною из сношений с князем Мещерским».²⁴

²² ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, лл. 47—48.

²³ Градовский Г. К. Итоги (1862—1907). С. 4.

²⁴ Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. С. 8.

Условие на передачу Достоевскому прав редактора-издателя «Гражданина» неизвестно, однако же такое условие составлялось. В совместном прошении, представленном Главному управлению по делам печати, об этом сказано так: «Копия же с условия, имеющего быть заключенным между князем Мещерским и Федором Достоевским, будет представлена в Главное управление по делам печати, взамен таковой же копии с условия между князем Мещерским и надворным советником Градовским».²⁵

Допустимо думать, что представленное «взамен» и это условие в главном клонилось к выгоде Мещерского. «... у журнала, — вспоминал один из современников, — очутилось двое хозяев (. . .) у которых хотя и была одна и та же задача, но каждый употреблял для ее разрешения различные средства, вследствие чего соглашение между ними достигалось с большим трудом».²⁶

Недоумения и недоразумения между редактором и собственником — каждое в условиях соглашения, начиная с противодействий Достоевскому упорядочить работу редакции («Секретаря у нас нет, но я настояю что будет, ибо вижу, что он необходим» — 29₁, 262), начиная с объяснений, связанных с публикацией сомнительных сведений («Мещерский слишком небрежно обращается со мною, не изъявив даже сожаления, что я буду сидеть за него» — 29₁, 274), кончая грубыми замечаниями и такими же наставлениями, как вести журнал («Мещерскому на его грубое письмо я отлично ответил — без задору, ровно, строго, прямо. Не посмеет более себя выказывать». «... князь, ради Бога, не считайте, что я беспрерывно желаю с Вами грызться и Вам противоречить по журналу. Возьмите лишь в соображение и могущее во мне образоваться настроение и мой личный взгляд и тогда поймете, что я не могу же не заявить моего мнения в деле, столь прямо касающемся и меня» (29₁, 282, 314—315).

2

С немалой долей особой осторожности редакция ПСС Достоевского заново и вполне перепроверила и закрепила «приписываемое» великому писателю. Это всего только шесть статей, атрибуция которых Достоевскому исходит из самых достаточных данных и не вызывает каких-либо сомнений. Так видится редакции.

В числе шести — впервые включенный в собрание сочинений «Ответ на протест», связанный с публикацией в журнале «Гражданин» «Письма вольнодумца», пятого по порядку из обнародованных князем Мещерским под буквой «О»²⁷ и письмом-протестом читателя журнала.

У «Вольнодумца О» рассказано о молодом «нигилисте ученом», выпускнике Петровской академии земледелия и лесоводства,

²⁵ ЦГИА, ф. 776, оп. 5, 1871, № 95, ч. 1, л. 64.

²⁶ Александров М. А. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872—1881 г. // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 225.

²⁷ Гражданин. 1873. 23 июля. № 30. С. 824—831.

отлично знаем, конечно же по его, выпускника, словам только, и агрономию, и лесное хозяйство, луговодство и химию. Свои познания он заявляет особенным образом, ни на минуту, кажется, не забывая высказать и собственные достоинства. Он взялся управлять имением, привез с собою немало «философических» книг и молодую жену, «стриженную по последней моде». «Я успел осмотреть вашу экономию и хотя капитал моих познаний, говорил он, настолько значителен, что соответствует поприщу деятельности более широкому, если могу так выразиться, но я не прочь позаняться и у вас, если только буду пользоваться безусловною свободою». Но из его знаний и намерения «позаняться» при полной свободе выходило лишь то, «что господин управляющий аккуратно брал свое жалование и ничем другим своей экономической деятельности не проявлял».²⁸

Вслед за появлением в «Гражданине» «Письма вольнодумца» Достоевскому, редактору журнала, было доставлено протестующее письмо И. О. Левитского, кандидата Петровской академии по отделению сельского хозяйства, окончившего полный курс академии в 1871 г. Возмущенный нелепым очерком «вольнодумца», Левитский просил уточненных данных, объясняя свою просьбу необходимостью разоблачения грязной клеветы и несправедливых упреков, «которым незаслуженно подвергаются скромные труженики в области науки сельского хозяйства, действительно кончившие курс наук в Петровской академии по агрономическому отделу».²⁹

«Ответ на протест» был опубликован 13 августа 1873 г.³⁰ В «Ответе» объединены письмо Левитского, собственно ответ «вольнодумца», примечание редактора.

Достоевский свое примечание отнес не к тексту письма Левитского, где и должно, казалось бы, примечанию быть, а к сетованиям «вольнодумца» о недопустимости называть приведенные им факты грязной клеветой и вымыслом большого воображения. В примечании писателя выражение «грязная клевета» оказывается несчастным, в письме Левитского он находит «горячие слова» и если и помещает это письмо «без всяких пропусков, то единственно по просьбе и по настоянию своего корреспондента „Вольнодумца О“, к которому горячие слова г-на Левитского столь прямо относились» (27, 163).

Содержание примечания и место, назначенное ему в «Ответе», вносят оттенок сомнительности в заверения «вольнодумца» Мещерского о том, что все рассказанное им о его нигилисте «в виде фактов — безусловно верно от начала до конца» (27, 163). И «вольнодумец» пытается еще толковать о правде! «Предполагая, что имею дело с людьми, говорящими и чтущими правду, полагаю и то, что этого заверения моего достаточно для опровержения более чем смелых и чересчур легкомысленно высказанных слов г-на Левитского» (27, 163).

²⁸ Там же.

²⁹ Гражданин. 1873. 13 авг. № 33. С. 896.

³⁰ Там же. С. 896—898; см. также 27, 161—166.

Свой «Ответ», имеющий подзаголовок «Письмо к редактору», Мещерский начинает обращением к Достоевскому:

«М(илостивый) г(осударь).

Вы были так обязательны, что передали мне по принадлежности письмо г-на И. О. Левитского, заключающее в себе протест против рассказанного мною в одном из писем „Вольнодумца“ случая с нигилистом, управляющим имением» (27, 161).

Он, Мещерский, предлагает напечатать письмо в журнале и дать ему возможность ответить на этот протест.

Ответ Мещерского, однако, и в малой степени нельзя считать убедительным. Это нескончаемый ряд недомолвок и сознательное уклонение от выяснения истины, обвинение автора письма в злоупотреблении доверием читателей, в самоуверенном распоряжении, как указывает Мещерский, «не только вопросом о том, получил ли мой нигилист золотую медаль или не получил, но даже самыми фактами, мною переданными» (27, 162). Письмо Левитского, заявляет князь, из числа бьющих на эффект, его же Левитского, опровержения построены «на основаниях, коих шаткость мы сейчас выставили» (27, 163).

Какие же это основания и в чем их шаткость, «выставленная» Мещерским?

Он спрашивает Левитского, «уверен ли он в том, что кончивших курс по агрономическому отделу в Петровской академии со дня ее основания было всего только четверо?» (27, 162). Но автор письма отмечает другое. Он говорит не вообще об окончивших курс, в том числе удостоенных звания действительного студента, количество которых по Отделению сельского хозяйства было более ста человек, но о тех, кто окончил академический курс со степенью кандидата по отделу агрономии: «Зная судьбу всех кандидатов», «кончивших курс наук в Петровской академии по отделу агрономии до сих пор всего четыре человека» (27, 161). Мещерский намеренно этого не замечает и пишет: «...я самым решительным и положительным образом протестую против уверения г-на Левитского о том, что за все время существования Петровской академии было всего четыре выпущенных воспитанника; удивляюсь, как и его не удивляет такое невероятное уверение» (27, 163).

Несколько ранее он поправляет автора протеста: «...я нигде не сказал, по какому отделу (по агрономическому или по другому) кончил курс мой нигилист» (27, 163). И верно. В «Письме вольнодумца» об «отделе» и, главное, «агрономическом», нет никакого упоминания, но уже в начале письма значится «это нигилист ученый», а далее: «все то отлично знал молодой агроном»,³¹ все же агроном, тот, конечно, «кончивший курс наук в Петровской академии».

Замечание Левитского, сделанное скорее предварительно, о том, что выпускники академии не награждаются какими бы то ни было

³¹ Гражданин. 1873. 23 июля. № 30. С. 824.

знаками отличия или золотыми медалями (27, 161), оказывается для Мещерского достаточным, чтобы вновь «выставить» шаткость оснований Левитского и заявить о собственной правоте: «Я сказал: „чуть ли не с золотой медалью“, то есть не вполне уверенно, что и обозначил явственно; ибо иначе я сказал бы просто: „кончил курс с золотой медалью“. Зато смею уверить г-на Левитского, что все, о чем я упоминаю уверенно, — действительно совершилось и есть для меня полная и проверенная истина» (27, 163).

Или по другому поводу его, Мещерского, вывод: «Вот вам фраза, сейчас же приводящая в слезы многих читателей. Понятно, о ком здесь идет речь: о нечаевских сподвижниках (...) те дурные люди, от них в ста шагах воняет нечаевщиною» (27, 163—164).

Мы вынуждены были несколько подробно остановиться на «Ответе на протест», его содержании и его оценке только потому, что этот «Ответ», как было отмечено ранее, приписан Достоевскому, включен в отдел «Приписываемое Достоевскому» 27 тома ПСС Достоевского и всем соответственным примечаниям к «Ответу» в томе придано качество защиты бесспорности приписывания.

В основание странной вероятности составителем примечаний положено письмо Мещерского Достоевскому от 19 августа 1873 г. А далее, в подкреплении только, довольно сомнительное замечание о Мещерском, которому, «чтобы еще раз вернуться к „протесту“ (Все-таки еще раз! Второй?) (...) пришлось выдумать мифического господина N, от которого якобы пришло еще одно возражение» (27, 420), потом обращение к стилю «Ответа» и приметам, указывающим на стиль Достоевского, усиленное отыскивание причин, которые могли «заставить Достоевского незамедлительно и самому ответить на письмо читателя» (27, 421), и такое же усиленное отыскивание соответствий в «Ответе» и в произведениях Достоевского, в его заметках из записных тетрадей и т. п.

Ограничимся только двумя примерами.

Из «Ответа»: «...о тружениках науки по отрасли сельского хозяйства что-то мало было слышно!». Из пояснения составителя примечаний: «В перечне главнейших идей на ближайшее время в записной тетради 1872—1875 гг. Достоевский намечал: «...энергичское земледелие. Это подвиг для всей России — (нрзб.) подвигов и науки — всего. Ставлю на вид молодежи» (27, 424).

Из «Ответа»: «...я лично знаю (...) более четырех молодых людей...». Из примечания: «Сведения о выпускниках Достоевский мог получить от своего шурина (...) учившегося на сельско-хозяйственном отделении Петровской академии...». Особенно частыми были их встречи, когда шурин «с энтузиазмом готовился купить имение, чтобы самолично заняться земледелием» (27, 423).

Мещерский в письме к Достоевскому, написанном в воскресенье 19 августа 1873 г., сообщал:

«Получил ваше письмо, милейший Федор Михайлович, с приложениями! Признаюсь, рассмешил меня почтенный Веттер, узнав себя в моем очерке нигилиста! Жаль, что вы не сказали, что сам автор не знает имени героя, и знать его не хочет, ибо интересен

не он, интересен факт! По этому поводу в письме IX, которое надеюсь выслать в четверг, скажу несколько слов. К Вашему ответу нечего прибавлять, разве только то, что эти господа, по-видимому, не могут или не хотят понять, что суду подлежит только клевета или пасквиль именная, а не безымянная относительно лица, выставленного героем. Если допустить их рассуждения, то всякий автор повести или романа, берущий из жизни то, что он слышит, подлежал бы суду, ибо непременно находились бы лица, которые бы себя узнали в том или другом факте!» (27, 420).

Нет ни малейшего сомнения, что Мещерский «приложениями» называет, во-первых, письмо в редакцию «Гражданина» некоего «почтенного Веттера» по поводу очерка о «нигилисте ученом» и, во-вторых, ответное письмо Достоевского тому же «почтенному Веттеру». На это письмо Достоевского как редактора «Гражданина» указывают слова Мещерского: «Жаль, что Вы не сказали...» и еще: «К вашему ответу нечего прибавлять...».

Письмо Веттера подсказало «вольнодумцу» новую и емкую для собственных рассуждений тему будущего девятого его письма. Было в этом и несколько от огорчения: в ответе Достоевского не нашлось места мнению Мещерского о герое и факте. Собственное письмо Мещерский надеялся «выслать в четверг», то есть 23 августа 1873 г. Но с отсылкой его он скорее всего запоздал, потому что в № 35 журнала, материалы для которого по заведенному порядку или правилам Достоевский окончательно отбирал и готовил именно в четверг 23 и пятницу 24 августа, было напечатано только VIII письмо. IX письмо появилось только в следующем номере 3 сентября 1873 г. Его открывало название, можно сказать, простое и ясное: «Еще объяснение по поводу нигилиста». Так же просто начиналось письмо, правда, не без попытки укрепить правоту относительно числа окончивших курс Петровской академии.

«Только что успел ответить на письмо г. Левитского, по поводу моего нигилиста письма VI-го, как получаю из редакции „Гражданина“ другое письмо г. NN, объявляющее что будто он себя узнает в сделанном мной очерке, но узнает не из фактов, а потому-де, что он один во всей России из кончивших курс в Петровской академии по агрономическому отделу, поступил в управляющие имением, туда-то и в таком-то году.

Прежде всего, значит, оказывается, что г. Левитский ошибся, объявив счет решительно, что всего окончивших курс по агрономическому отделу было четыре и эти четыре никогда не были управляющими имениями. Значит, протест его рушится в самом главном аргументе! *Avis ou lecteur.*

Но автор второго письма говорит, что факты *крайне искажены* и, уж разумеется, тоже просит назвать ему имя того нигилиста, о котором шла у меня речь».³²

Итак, вот существенное свидетельство о «приложениях» к письму, полученному Мещерским от Достоевского.

³² Гражданин. 1873. 3 сент. № 36. С. 970.

Между тем автору примечаний к «Ответу на протест» «очевидно», что Мещерский под словосочетанием «с приложениями» имел лишь «в виду последний номер „Гражданина“ от 13 августа» (27, 420). Автор примечаний нисколько не сомневается, что «Ответ на протест» написан Достоевским и что Мещерский с письмом Левитского и «своим» ответом познакомился только после их появления в журнале. И все это самым обыкновенным образом следует-де из содержания письма Мещерского к Достоевскому от 19 августа 1873 г. (27, 420).

Там же в примечаниях пояснено, что в письме Мещерского И. О. Левитский назван Веттером по имени известного немецкого богослова De Wette (1780—1849), отрицавшего подлинность ряда библейских книг; очевидно, Мещерский (Опять это все дозволяющее очевидно!) сравнивает с ним Левитского, сомневающегося в достоверности фактов, упоминающихся в «Письмах вольнодумца» (27, 420).

После такого ни с чем не сравнимого и не сопоставимого вывода не кажутся уже невероятными и странными ни утверждения о «довольно-таки расходящихся друг с другом» двух возражениях Левитскому, ни утверждение о выдуманном Мещерским «мифическом господине N, от которого якобы пришло еще одно возражение» (27, 420).

Молодой нигилист, кандидат Петровской академии и мифический господин! Понял ли, однако, Достоевский из письма Мещерского, что Левитский — тот же Веттер, который даже не Веттер, а де Ветте, известный богослов, вовсе, может быть, неизвестный Достоевскому?

Фамилия Веттер из числа определенно не часто встречающихся. Однако она, уверены мы, Мещерским без всякой на то причины и вдруг не взята по памяти, не составлена и не подправлена. За этой фамилией жизнь реальных лиц. Так, в адрес-календаре, или общем штате Империи с 1839 г., на протяжении более чем двух десятилетий упоминается некий Веттер Иван Иванович, губернский почтмейстер в г. Пензе.³³ По городу Чембару Пензенской губернии в 1858—1863 гг. показывается городской врач, лекарь Веттер Николай Иванович, видимо, брат предыдущего. И наконец, в работе Э. Б. Шёне по истории Петровской земледельческой и лесной академии (эта работа, заметим, указана в числе источников, использованных автором примечаний к «Ответу на протест») в сведениях о лицах, выбравших деятельность, не имеющую непосредственной связи с сельским или лесным хозяйством, под рубрикой «По медицинской части» отмечен: «Веттер Николай Иванович».³⁴ В число слушателей академии Н. И. Веттер был принят в декабре 1866 г. Выбыл из академии в 1871 г. Этот Веттер действительный студент по отделу лесоводства и действительный студент по отделу сельского хозяйства с правом на степень кандидата сельского хозяйства. Был врачом военного ведомства, умер в 1882 г.

³³ Общий штат Российской империи на 1839 г. СПб. Ч. 1. С. 677.

³⁴ Шёне Э. Б. Материалы для истории Петровской земледельческой и лесной академии. М., 1887.

Вот он не мифический господин NN — Николай Иванович Веттер. Это ему, Н. И. Веттеру, отвечает Мещерский в IX письме вольнодумца. Это о нем, Н. И. Веттере, обращаясь к Достоевскому, пишет Мещерский: «рассмешил меня почтенный Веттер». Это о Н. И. Веттере и И. О. Левитском напоминает Мещерский в том же письме: «...эти господа, по-видимому, не могут или не хотят понять». Это на письмо Достоевского к Н. И. Веттеру ссылается Мещерский: «К Вашему ответу нечего прибавлять».

Может быть, только в этом отношении и любопытно содержание «Ответа на протест». Однако приписывать «Ответ» Достоевскому — нет оснований.

Э. А. ПОЛОЦКАЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ ДОСТОЕВСКОГО «КРОТКАЯ»

Достоевский работал над «Кроткой» с конца октября до конца ноября 1876 г. и опубликовал рассказ в составе ноябрьского номера «Дневника писателя» того же года. Но история замысла не столь коротка.

Самые ранние следы семейной трагедии человека с темным прошлым, бывшего офицера, а теперь ростовщика, находим еще в набросках к двум неоконченным рассказам, сделанных в 1869 г. (9, 115—120). В них нет намека на самоубийство жены; напротив, в записях к замыслу, начинающихся с фразы: «NB. После Библии зарезал», речь идет о человеке («типе подпольном»), который не перенес ревности и сам убил жену-сиротку. Зато в обоих набросках ясно звучит мотив: «он ее надорвал», «надорвал ее сердце» (в рассказе герой также признается: «Измучил я ее — вот что!») — ср.: 9, 117, 119 и 24, 35).

К семейному конфликту, намеченному в набросках 1869 г., Достоевский вернулся под тяжелым впечатлением от волны самоубийств, прокатившейся по России в середине 1870-х годов. Самый близкий к «Кроткой» по времени и по содержанию художественный замысел, над которым писатель работал с весны 1876 по январь 1877 г., — неосуществленный роман «Мечтатель». В сохранившемся плане романа самоубийство названо «одной из болезней века» (17, 10). Здесь Достоевский собирался впервые в художественных целях использовать историю выбросившейся из окна девушки — эпизод, навеянный газетным сообщением в начале октября 1876 г. о самоубийстве швеи Марьи Борисовой.

Но работа над романом (в плане которого были и еще детали, вошедшие в рассказ, например — отказ героя от дуэли) затянулась бы, а желание высказаться по поводу «болезни века» жгло душу. И со всей страстностью публициста Достоевский заговорил об этой «болезни» в текущем, октябрьском номере «Дневника писателя» (разделы: «Два самоубийства», «Приговор»). Но и этого оказалось

мало. Тема продолжала мучить Достоевского-художника. Не бросая работу над планом «Мечтателя», он пересмотрел наброски 1869 г. Намеченный в них семейный раздор в связи с реальными впечатлениями недавнего времени пришел в движение: гибель М. Борисовой, выбросившейся из окна с образом в руках, подсказала и финал будущего рассказа.

«Кроткая» была встречена современниками с глубоким волнением. «...Просто плакать хочется, когда его читаешь», — говорил о рассказе суровый, далеко не сентиментальный М. Салтыков-Щедрин, назвавший его одной из немногих жемчужин европейской литературы.¹ Из иностранцев первыми откликнулись на «Кроткую» французы, опубликовавшие ее перевод по горячим следам русского издания, в 1877 г.² «Изумительной вещью», «одним из самых мощных творений Достоевского» назвал много лет спустя рассказ А. Жид.³

Несовместимость двух противоположных характеров, трагически столкнувшихся в мире, одиночество и муки, на которые обрекла героев эта встреча, — все это не может не вызвать сострадания у читателя, к какой бы социальной или национальной среде он ни принадлежал.

Неостывающий жар зрительского участия к исполнению главной роли советским актером О. Борисовым в Московском Художественном театре — наглядное подтверждение того, что перед нами произведение необыкновенной художественной силы, поднимающее проблемы человеческого духа, важные для всех времен, общечеловеческие. Непрерывный длинный монолог героя, пытающегося разобраться в случившемся, держит зрителя в напряжении с первого слова до последнего.

Что же нас больше всего волнует в рассказе? То, что кроткая не вынесла тяжести совместной жизни с чуждым ей человеком, а после эпизода с ревolverом (когда она в порыве ненависти к своему мучителю чуть не убила его) — мук собственной новости, и выбросилась в окно? Но свое отношение к подобным фактам Достоевский достаточно ясно выразил в публицистической форме. Для одного этого писать рассказа ему не надо было.⁴

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. Т. 2. С. 262.

² Une douce creature (без имени переводчика) // Journal de St.-Petersbourg. 1877. № 125, 130, 131, 136, 137. 13/25, 19/31 мая, 25 мая/6 июня, 26 мая/7 июня. В томе 24 (с. 390) — ошибочная дата: «1876, декабрь». Известно еще три перевода «Кроткой» на французский язык: 1) Krotkaia / Trad. par E. Halperine. Paris, 1986. P. 1—125; 2) La timide // Dostoievski Th. Journal d'un écrivain. 1873, 1876 et 1877 / Trad. par J. W. Bienstock et John-Antoine Nau. Paris, 1904. P. 311—344; 3) Douce // Dostoievski. Journal d'un écrivain / Textes trad., prés. et annot. par Gustave Aucouturier. Paris, 1972. P. 750—796.

³ Жид Андре. Собр. соч. Л., 1935. Т. 2. С. 408.

⁴ Утверждать, что после «Приговора» Достоевский решил писать рассказ, чтобы «выяснить причины» массового самоубийства — значит не видеть разницы между художественным творчеством и публицистикой, даже если речь идет об одном авторе (см.: Основы текстологии / Под ред. В. С. Нецаевой. М., 1962. С. 234).

Ответить на этот вопрос помогает история создания «Кроткой» — еще пример того, что, изучая творческий процесс писателя, мы тем самым глубже понимаем смысл его произведений.

Как заметила Л. Розенблюм, если мотив выбросившейся с образом в руках был подсказан реальной жизнью, то характеры и конфликтные взаимоотношения героев «идут только от Достоевского». ⁵ Они-то и жили в сознании художника со времени неосуществленных замыслов 1869 г. Тогда Достоевский уже думал о противоречивости характера героя («насколько подозрителен, настолько и доверчив» — 9, 117), о «неподклонности» и «нелъстивости» героини при ее «робости» и сиротстве (9, 116). Пафос рассказа — в роковом поединке характеров: в нем — причина страданий героев и гибели кроткой.

Решая эту сложную художественную задачу, Достоевский многократно обращался к литературным примерам. При том, что решающий толчок к писанию рассказа дала действительность, текст его изобилует литературными цитатами, явными и скрытыми.

Тон «литературности» дает короткое предисловие автора к повествованию (ссылка на подобное не «фантастическое», то есть будто бы стенографически точное описание монолога героя с самим собою в рассказе В. Гюго «Последний день осужденного на казнь»). В рассказе героя о случившемся — непосредственном содержании «Кроткой» — упоминания литературных произведений свидетельствуют о его образованности и склонности к уединенным размышлениям. Шкаф с несколькими, очевидно, только дорогими герою книгами, — одна из немногих упоминаемых деталей его скромного жилища (собирая капитал, он очень экономен в быту).

Общечеловеческий характер переживаний героя «Кроткой» связывает рассказ с опытом мировой литературы. Этот необычный ростовщик хорошо знаком с сочинениями английского философа Дж. Ст. Милля, трагедией Гете «Фауст», романом Лесажа «Жиль Блаз», произведениями отечественных авторов — от Пушкина, Лермонтова, Гоголя до Салиаса де Турнемира и Кукольника. Литературные источники рассказа тщательно проанализированы В. А. Тунимановым в Академическом издании сочинений Достоевского (24, 386—393). Здесь указаны предшественники образа рассказчика. Отмечены: сходство с жизненной позицией героев Бальзака («Шагреневая кожа», «Гобсек»), а также «неизвестного» из драмы Лермонтова «Маскарад»; близость к форме монолога героев В. Гюго (кроме «Последнего дня осужденного на казнь» имеется в виду роман «Отверженные»), героев шекспировских трагедий «Отелло», «Короля Лира» и особенно «Ричарда III».

По своему внутреннему облику герой «Кроткой» близок также отчасти к пушкинскому Германну из «Пиковой дамы» (которого обычно связывают с другими героями Достоевского — Раскольниковым, Алексеем Ивановичем из «Игрока»). Жизненная цель Гер-

⁵ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. «Неизданный Достоевский». С. 86.

манна, твердая и обдуманная (и так же, как у названных героев Достоевского, разбивающаяся о реальность) — накопить богатство, — более роднит его с героем «Кроткой», чем с Раскольниковым, которым движет множество импульсов, осознанных и неосознанных, философских и материальных. Мотив «мести обществу», затронутый в первых диалогах кроткой с рассказчиком, отдаленно связан с известным обращением Растиньяка к Парижу в финале повести Бальзака «Отец Горио».⁶

Над всеми этими именами, как нам представляется, возвышается одно, не упомянутое в рассказе, но едва ли не главное для понимания литературной родословной «Кроткой»: Шекспир.

В «Дневнике писателя» за октябрь 1876 г., предваряя свой рассказ о самоубийствах, Достоевский писал: «...проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира» (23, 144). Смысл отрицательного сравнения: «какой нет даже у Шекспира» или: «какая могла бы быть только у Шекспира». Пораженный деталью в самоубийстве М. Борисовой (с образом богородицы в руках), Достоевский в сущности уже формулирует здесь определяющую черту характера будущей героини: «кроткое, смиренное самоубийство», «кроткая, истребившая себя душа» (там же. С. 146). Постановка вопроса, как видим, принципиальная и имеет отношение к общей проблеме эстетических отношений искусства к действительности (или, пользуясь словами Достоевского из подготовительных материалов к этой же, октябрьской, главе «Дневника писателя»: отношений «действительности» и «литературной художественности» — там же. С. 139).

Затем имя Шекспира появляется в черновых набросках к рассказу, сделанных в конце октября—первой половине ноября 1876 г.: «Ричард Шекспира (...) Купил Шекспира» (24, 330, 331). Ясно, что Достоевский связывал свой замысел с трагическими судьбами шекспировских героев. Почему он все же не упомянул Шекспира в рассказе, к этому мы вернемся.

Остановимся на двух литературных мотивах, которые тоже не названы в «Кроткой», но тем не менее их смысл угадывается в тексте. Первый связан с взаимоотношениями героев, которые мы (условно, разумеется) рассмотрим под знаком мифа о Пигмалионе и Галатее. Второй — мотив освобождения от душевной муки с помощью слова, один из сильнейших импульсов художественного творчества.

Оба мотива развиваются вопреки их традиционным решениям.

⁶ В литературе о Достоевском отмечены и другие параллели: 1) между «Кроткой» и «Выстрелом» Пушкина (этическая проблема мести обществу, выросшая на сходном материале: типа и сюжета). См.: *Поддубная Р.* Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 54—66; 2) между «Кроткой» и «Страданиями юного Вертера» Гете. См.: *Бекедин П. В.* Повесть «Кроткая» (к истолкованию образа мертвого солнца). — Там же. Л., 1987. Т. 7. С. 102—124.

У мифа о Пигмалионе, много раз привлекавшего внимание художников разных народов (Ж.-Ж. Руссо, А. Шлегель, Е. Баратынский и др.) — радостный конец: Пигмалион создал статую прекрасной женщины, и она, оживленная Афродитой, полюбила его — одарила «ответным взглядом» (Е. Баратынский).

Герой «Кроткой», взяв себе в жены полунищую сиротку, имел в виду сделать из нее достойную себе подругу. Отсюда настойчиво повторяющийся на всех стадиях работы над рассказом мотив воспитания (или перевоспитания) героини. Как он развивался?

В набросках 1869 г. — еще только намек на этот мотив. В плане рассказа для журнала «Заря» есть фраза: «Он ее испытывает» (9, 117). В наброске «NB. После Библии зарезал» на возможность отношения героя к жене как материалу для «воспитания» (в сущности, подчинения своим собственным целям) намекают первые же строки: «Нашел и выбрал сиротку, нарочно, чтоб было спокойнее» (9, 119). Спокойнее — потому что положение «сиротки» предполагает готовность принять от «благодетеля» все его условия. И как в окончательном тексте «Кроткой», здесь намерениям «подпольного» типа не было суждено осуществиться. Все, что он делает для «воспитания» («В театр и в собрание ни разу, пригласил общество для разнообразия жены» и др. — Там же), — сначала, правда, чуть было не вызвало любовь к нему героини, но в итоге «надорвало» ей сердце и привело к гибели («зарезал»).

Указание на такую же цель находим далее в записных тетрадях 1876—1877 гг. среди заметок, сделанных летом 1876 г. в дни известия о смерти Жорж Санд: «Заронить прекрасное в душу; она не знает картины. Мадонна. Егор Санд, не верила» (24, 219). Непосредственная связь этой записи с замыслом «Кроткой» легко устанавливается по черновым наброскам, сделанным специально для рассказа, хотя и не использованным в нем («Портрет Папы, в Эрмитаже» — 24, 330). Речь идет, как утверждает Л. Розенблюм, о портрете Иннокентия X работы Веласкеса. Черты властной, деспотической личности должны были быть близки герою.⁷ Можно предположить, что этот портрет был выбран тоже в «педагогических» целях.

В черновых же набросках, думая о структуре рассказа, Достоевский указывал на необходимость «мелькающей» фразы в конце: «Я хотел перевоспитать характер» (24, 332). Фразы такой в окончательном тексте нет, но смысл ее — «хотел перевоспитать» — проходит красной нитью через исповедь героя как самооправдание и самообвинение в одно и то же время.

Эту свою работу герой начал, как только у него появились «особенные» на счет кроткой мысли: он «испытать ее хотел» — когда сказал ей, что делает для нее как клиентки исключение и берет в заклад вместо золота дешевый мундштук (24, 7). И так до самой женитьбы он ставил все новые ловушки, в чем и признается теперь

⁷ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 168.

откровенно: «И как подошло к отчаянию, я решился ее в последний раз испытать» (вариант черного автографа, немногим отличающийся от окончательного текста, — ср.: 24, 341 и 8). В черновике есть еще более точное определение конечной цели героя: «я хотел любить ее искренно (...) но — сначала *приготовить* ее, *обделать* ее, так сказать, *пересоздать* и *переформировать*. Я начал эту переформировку еще женихом» (24, 348). И еще: «Любовь-то эту я и хотел пересоздать и переформировать» (24, 350 — курсивы везде, кроме оговоренных, мои. — Э. П.). И после «брачного предложения»: «Я приучал ее. Кусок, рубль (...) усилить строгость (...) Я напер на деньги (...) Я знал, что женщина усвоит тон мужчины, а любящая все усвоит и обоготворит. В любви же ее я был уверен. О, любовь я хотел *создать*» (24, 347). «...потом, думал я, когда она уж будет достаточно испугана и юная целомудренная гордость побеждена, — потом я ей выложу мои чувства. Я позволю ей наконец заглянуть в мое сердце, и она так и бросится (...) Я и любил ее так, — именно как за *создание мое*, как за существо, которому я *дал свет и жизнь*» (24, 347). В этих отсутствующих в окончательном тексте черновых строках яснее выражена конечная цель «системы» воспитания и перевоспитания героини — вызвать ответную любовь.

В эту систему входили и такие детали, как рубль в день на содержание семьи вместе с кухаркой, театр (раз в месяц), книги, чистое белье, но главное всего — завоевание сердца жены своей гордостью и молчанием. Выставленный в обществе офицеров подлецом, герой молча переживал это несправедливое обвинение, и этот свой «подвиг» скрывал от жены, но хотел, чтобы она сама догадалась о нем. «Я хотел, чтобы она стояла предо мной в мольбе за мои страдания...» (24, 14) — совсем в духе признаний Отелло («Она меня за муки полюбила, / А я ее — за состраданье к ним»).⁸

В черновом автографе было особенно подчеркнуто главное звено этой «системы» — «чтоб сама догадалась»: «Я всю идею, всю систему (...) в одном слове сейчас, теперь выразил! (...) Вот в этом-то и перевоспитание и состояло, то есть состоять должно было (...) Но если состоится, — думал я, — если догадается сама, — то все навеки побеждено, она моя, и вся моя [раба моя], для собственного же ее счастья» (24, 349).

В этом перевоспитании, переформировании — *пересоздании*, в желании увидеть в кроткой свое собственное создание, которому он дал «свет и жизнь» — сходство с отношением ваятеля к материалу. Но природный материал, попавший в руки героя, не поддавался «ваянию». Его представления о жизни, о ее ценностях, вызвали резкий отпор кроткой, в нравственном отношении стоящей выше него, сразу же готовой к той чистой жизни, которую мечтал начать герой-ростовщик только через три года, когда его капитал увеличится еще на тридцать тысяч.

Эту свою жизненную позицию рассказчик пытается прояснить с помощью Гете: он говорит о себе как о носителе зла в том смысле,

⁸ Шекспир В. Отелло / Пер. П. И. Вейнберга. СПб., 1864. С. 23.

что и «цитируемый» им Мефистофель: «Я — есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 9).

Губеровский перевод «Фауста» на русский язык был упомянут в связи со смертью Ж. Санд — как воспоминание юности — в записных тетрадах (май 1876 г. — 23, 219), а в черновике рассказа уже появляется эта фраза из «Фауста», с небольшим разночтением (видимо, запись сделана по памяти — ср.: 24, 342 и 9).

В октябре 1876 г., когда Достоевский уже мог думать о структуре рассказа, он сделал запись, которая в сущности отрицала иллюзию героя о том, что он делает «добро»: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: „Кто он такой“ — „Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро“. Увы! человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: „Я часть той части целого, которая вечно хочет, жаждет, алчет добра, а в результате его деяний — одно лишь злое“» (24, 287—288).⁹

Сотворить «добро», воспитывая кроткую, герою не удалось. Статуя разбилась прежде, чем работа ваятеля была доведена до конца. Благие намерения для героя оказались дорогой в «ад» — к невыносимым душевным мукам.

По безысходности и силе страдания герой «Кроткой» достигает высот шекспировского трагизма. В этом смысле процитированные выше строки Достоевского из «Дневника писателя» с напоминанием о глубине Шекспира оказались пророческими для эстетической характеристики самого рассказа. Повторять эту мысль в рассказе, после того как она была высказана в публицистической форме, Достоевский не стал, а указание на «Ричарда III» в устах фактического виновника смерти кроткой, пожалуй, прозвучало бы мелодраматически. О шекспировской силе и глубине напоминает не слово рассказчика, а сами события и связанные с ними переживания героев.

Потерпев поражение в новой жизненной цели (добиться любви кроткой), вступившей в соперничество с прежней (накопить капитал), герой осознает это поражение только после гибели жены. Ее смерть открывает ему бессмысленность обеих целей, и он остается наедине с своей душевной мукой, возвышающей его «ум и сердце». Как спасение от муки является мысль — рассказать самому себе о случившемся по порядку, освободиться от него — словом.

Уже в предисловии «От автора», не сохранившемся в рукописи, вероятно, написанном перед сдачей в набор ноябрьского номера «Дневника писателя», Достоевский, представляя читателю своего героя, который хочет уяснить себе случившееся, пишет: «Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого». Эта оговорка — «по крайней мере для него самого» — не случайна: открывшуюся ему «истину» рассказчик

⁹ За этой записью следует окончательный план октябрьского номера «Дневника писателя» за 1876 г., что позволяет ее и хронологически приурочить ко времени написания работы над «Кроткой».

так и не доводит до читателя — не выражает словесно. Как молчал он о своей «тайне» перед кроткой, так молчит он теперь о самом главном — при всей искренности горя, при всей любви к замученной им жене. Его «истина» распадается на ряд взаимоисключающих признаний: от «Измучил я ее — вот что!» до «...она виновата, она виновата!», и «Всего только пять минут опоздал» (24, 35, 17, 33; курсивы Достоевского). Он мечется между этими несоединимыми частями «истины» и никак не может их соединить «в точку». И попадает в заколдованный круг.

Противоречивость чувств, которые вызывает в читателе герой-рассказчик, — от отвращения к некоторым мотивам его поведения (и самому главному — желанию подчинить беззащитную женщину своей воле, то есть совершить насилие над другим человеком) до глубокого сострадания к нему придает восприятию рассказа особый, нервный характер. Обычно для трагических сюжетов чувство катарсиса к нам не приходит.¹⁰ Потому что своей исповедью герой цели не достигает. «*Dixi et animam levavi*» — этого испытать ему не дано.

Стараясь внушить себе, что он не виноват в смерти кроткой, герой — на стадии черновика — испытывает страстное желание: «Я вот что хочу: я хочу псалтырь читать» (24, 353). В псалтыри, которую обычно читали у гроба, он хотел найти успокоение — раз не мог найти в самом себе, — но и этого он не достиг: «Но по-славянски не умею и псалтыри нет!» (Там же). А в окончательном тексте Достоевский лишил героя и этого желания. Из церковных текстов он оставил герою только страстный призыв из Евангелия от Иоанна: «Люди, любите друг друга...». Но как и слова из герценовской повести («Есть ли в поле жив человек?»), этот призыв не дал успокоения рассказчику. Мир для него померк, солнце помертвело (и опять вспоминается шекспировский Отелло!). Последней живой деталью этого помертвевшего мира ему представляются лишь «ботиночки», которые «стоят у кровати, точно ждут ее». Вне этой детали — огромный мир, вызывающий у него теперь только безразличие. «О, мне все равно!» — вот все, что останется в его возвысившейся было душе, когда он окажется опять один на один с своими закладами.

...Смертью искупали свои злодеяния герои Шекспира. У самого Достоевского Раскольников очистился, покаявшись и приняв каторгу как благо; Ставрогин, Версиков, Смердяков расплатились сполна за свою жизнь — смертью, Иван Карамазов — сумасшествием.

У Чехова примитивный и грубый гробовщик Яков Бронза, мучивший жену, издевавшийся над хилым стариком Ротшильдом, в

¹⁰ Противопоставляя финалы «Кроткой» и «Записок из подполья», Р. Поддубная в названной статье (с. 65) связывает катарсис в «Кроткой» с тем, что герой освобождается от убеждения, что не стоит «исправляться» (в отличие от парадоксалиста). Но освобождение от неверного убеждения — не слишком ли этого мало для очищения души? Равнодушие и желание «отделиться» от общества приводят героя «Кроткой» не к катарсису, а к тупику.

конце концов понял свой грех перед людьми и выплакал его игрой на скрипке.

Монолог героя «Кроткой» кончился, как и начался, растерянностью и мукой: «...Вот пока она здесь — еще все хорошо (...) а унесут завтра и — как же я останусь один?» (24, 6) — «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (24, 35).¹¹ Освобождения словом ему не дано.

Литературные мотивы, прямо указанные в тексте и только угадываемые, как видим, рождались на разных стадиях замысла. Они делали яснее истинные причины трагической истории, над осмыслением которой так мучительно и безрезультатно бился рассказчик в течение долгих часов. Свидетельствуя об общечеловеческом характере разыгравшейся драмы, настойчивые сопоставления Достоевским своего героя с персонажами прежних писателей (как и в других подобных в его творчестве случаях) отражают, как справедливо утверждает Г. М. Фридендер, его взгляд на свой труд как на продолжение развития опыта всей мировой литературы.¹²

¹¹ Ощущение заколдованного круга, в котором бьется мысль рассказчика, подчеркнуто в упоминавшемся исполнении роли актером О. Борисовым. Закончив исповедь героя фразой: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?», он вновь возвращается к началу рассказа: «...Вот пока она здесь — еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один?». К этому дает основание сам Достоевский, начиная исповедь с многоточия и дав знать читателю, что она уже продолжается шесть часов...

¹² Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 141.

Б. Н. ТИХОМИРОВ

О. НИКОЛАЙ ВИРОСЛАВСКИЙ— ДУХОВНИК ПИСАТЕЛЯ
(К БИОГРАФИИ ДОСТОЕВСКОГО)

Из письма А. Г. Достоевской к Н. Н. Страхову от 21 октября 1883 г. и из воспоминаний Л. Ф. Достоевской известно, что предсмертная болезнь писателя началась днем 26 января 1881 г. с сильного горлового кровотечения, вызванного нервной травмой в результате «крупного разговора и почти ссоры» с сестрой Верой Михайловной по поводу «куманинского наследства».¹ Спустя некоторое время, когда приглашенный домашний врач Достоевских Я. Б. фон Бретцель «стал осматривать и выстукивать грудь больного, с ним повторилось кровотечение и на этот раз столь сильно, что Федор Михайлович потерял сознание».² Придя в себя, Достоевский выразил намерение исповедаться и причаститься. В письме

¹ См.: Гроссман Л. П. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского: Биография в датах и документах. М.; Л., 1935. С. 352; Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении его дочери. СПб., 1992. С. 196—199.

² Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 373.

к О. Ф. Миллеру, написанном через несколько часов после события, А. Г. Достоевская сообщает о муже: «Одно время он был до того плох, что *доктора посоветовали* пригласить священника». ³ В мемуарах, которые создаются много позднее, несколько десятилетий спустя, Анна Григорьевна передает события иначе и, напротив, утверждает, что «доктор стал уверять, что опасности особенной нет», и только «чтоб успокоить больного», она «исполнила его желание»: «Мы жили вблизи Владимирской церкви, и приглашенный священник, о. Мегорский, через полчаса был уже у нас. Федор Михайлович спокойно и добродушно встретил батюшку, долго исповедовался и причастился». ⁴ Отметив неточность позднейшего мемуарного свидетельства об обстоятельствах начала предсмертной болезни писателя (в сравнении с письмом к Миллеру), обратимся к фигуре «батюшки», который исповедовал Достоевского.

«Что говорил Достоевский отцу Мегорскому, осталось неизвестным, — пишет И. Л. Волгин, — как, впрочем, мало что известно и о самом отце Мегорском». ⁵ Попытка внести некоторую определенность в наше знание о «батюшке» сделана в комментариях к воспоминаниям А. Г. Достоевской, где можно прочитать: «Мегорский Евграф Иванович (1839 — ?), священник Владимирской церкви в Петербурге (...) впоследствии протоиерей, настоятель Казанского собора, автор религиозно-нравственных сочинений». ⁶ Повторив эти сведения, И. Л. Волгин дополнительно сообщает, что прежде Казанского собора о. Мегорский был настоятелем церкви Митрофаньевского кладбища; к биографической справке о «батюшке» исследователь прилагает перечень его сочинений. Сведения о Е. И. Мегорском при желании можно было бы еще расширить, скажем, указав, что в 1904 г., на 65-м году жизни, он умирает. Но все это излишне. Излишне потому, что Е. И. Мегорский не исповедовал и не мог исповедовать Достоевского. Скорее всего, они даже никогда не встречались. Появление о. Мегорского на страницах биографии писателя основано на недоразумении, на цепной реакции ошибок.

Что позволяет нам сделать такой вывод? Во-первых, более конкретное знакомство с биографическими сведениями о Е. И. Мегорском, согласно которым он в течение 15 лет, с 1876 по 1890 г. является ректором Новгородской духовной семинарии и лишь в 1890 г. переведен в Петербург, действительно, настоятелем церкви Митрофаньевского кладбища. ⁷ (В частности, как ректор местной духовной семинарии Е. И. Мегорский назван в «Памятных книжках Новгородской губернии» на 1880 и 1881 гг.). Так что представляется совершенно бесспорным, что этот священник не мог исповедовать умирающего Достоевского.

³ Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. С. 529.

⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 373.

⁵ Волгин И. Л. Последний год Достоевского. М., 1991. С. 399.

⁶ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 489 (Указатель личных имен).

⁷ Церковный вестн. 1904. № 49. С. 1564 (Некролог).

Но как же быть с мемуарами Анны Григорьевны, где авторитетно указано: «о. Мегорский»? Мы уже отметили неточность мемуаристики в обрисовке событий этого дня. Но у этого вопроса есть две стороны. Во-первых, при обращении к рукописи воспоминаний жены писателя обнаруживается, что фамилия «батюшки» вписана в текст позднее карандашом и со знаком вопроса: работая над эпизодом, Анна Григорьевна не смогла сразу вспомнить имя священника, оставила для него в строке свободное место, но и через некоторое время, восполняя лауну, вовсе не была уверена в точности своей памяти.⁸ Память, действительно, в очередной раз подвела жену писателя. Ей здесь могла бы помочь ее записная книжка конца 1870-х годов, где в перечне адресов знакомых поименованы и три священника Владимирской церкви (вполне логично предположить, что за одним из них и посылали в роковой день 26 января; однако о. Мегорского среди них нет).⁹ Но, видимо, старой книжки в нужную минуту не оказалось под рукой. Впрочем, это лишь одна сторона вопроса. Не менее интересна другая: откуда вообще в памяти А. Г. Достоевской возник «о. Мегорский»? Правда, здесь мы уже вступаем в область гипотез.

У нас нет на этот счет документальных свидетельств, но всем, кто знает эту часть Петербурга, не покажется произвольным предположение, что и в 1873—1874 гг., когда они жили на Лиговке в доме Сливчанского, и в 1875—1878 гг., когда они жили на Греческом проспекте в доме Струбинского, — Достоевские были прихожанами Входуиерусалимской Знаменской церкви. И если это было действительно так, то занимающий нас вопрос получает вполне правдоподобное разрешение. Дело в том, что в феврале 1875 г. в Знаменской церкви появляется новый священник (до этого преподававший в разных духовных семинариях) — Д. Т. Мегорский, который «на первых же порах своей деятельности получил известность в приходе своими проповедями».¹⁰ Более чем вероятно предположить, что именно Димитрий Тимофеевич Мегорский и вспомнился спустя десятилетия А. Г. Достоевской: яркий проповедник заслонил в памяти мемуаристики более скромные фигуры священников Владимирской церкви, с которыми Достоевские общались позднее. Это предположение подкрепляется еще одним фактом. В том же 1881 г., через несколько месяцев после смерти мужа, А. Г. Достоевская вновь поселяется на Лиговке в доме Сливчанского — то есть опять в приходе Знаменской церкви; а в 1885—1887 гг. проживает по адресу: Знаменская, 2 (дом Коровина) — буквально в двух шагах от собора. Таким образом, общение самой Анны Григорьевны с о. Мегорским было достаточно длительным, продолжаясь и в 1880-е годы.

Если можно лишь строить предположения о том, кто же из священников Владимирской церкви причащал и исповедовал До-

⁸ См.: ГБЛ, ф. 93. III. 1. 1, л. 480.

⁹ См.: ИРЛИ, ф. 100, № 30707, л. 95 об.

¹⁰ Прибавление к Церковным ведомостям. 1909. № 30. С. 1397.

стоевского 26 января в день начала его предсмертной болезни, то имя «батюшки», который был рядом с постелью умирающего в последние минуты, можно назвать точно. Имя это, насколько нам известно, еще не появлялось на страницах биографической литературы о Достоевском.

Присутствие священника в доме в самый момент смерти отметил Б. М. Маркевич в написанном «по горячим следам» очерке «Несколько слов о кончине Ф. М. Достоевского» (Московские ведомости. 1881. № 32). Это его свидетельство до последнего времени считалось единственным. Так, И. Л. Волгин, сделав почти исчерпывающую сводку материалов, воссоздающих картину предсмертной агонии, замечает: «Тут Маркевич приводит подробность, отсутствующую в других источниках: „Вошел священник, шепотом начал отходную“». ¹¹ Однако есть источник, не попавший в поле зрения исследователя. Это обозрение Н. А. Лейкина «Из записной книжки» в «Петербургской газете» от 1 февраля 1881 г. Описывая панихиду у тела покойного на следующий день после смерти, Лейкин сообщает: «Панихиду служил священник Владимирской церкви о. Николай. Он же успел прочесть и отходную умиравшему Достоевскому. О. Николай мне рассказывал, что Достоевский испустил последний вздох именно в тот момент, когда были произнесены последние слова отходной». Интересное само по себе свидетельство Лейкина приобретает особое значение в связи со следующим местом из воспоминаний А. Г. Достоевской: «Совершать панихиды был приглашен мною *духовник* мужа о. ...». Здесь в рукописи опять сделан пропуск: Анна Григорьевна вновь запаматовала имя (так, с лакуной, это место и печатается в изданиях воспоминаний). Обозрение Лейкина дает возможность восстановить забытое женой писателя имя. В свою очередь, ее свидетельство вносит важный дополнительный штрих в нарисованную Маркевичем и Лейкиным картину: в последние минуты жизни у постели Достоевского находится его *д у х о в н и к*, священник Владимирской церкви отец Николай. Подтвердить и дополнить наш вывод позволяет уже фигурировавшая выше запись в перечне адресов знакомых, составленном А. Г. Достоевской. Приводим ее теперь дословно: «Никитский Петр Осипович, Гратинский Иван Кузьмич — священники, живут у Влад(имирской) церк(ви). Отец Николай, *духовник*» и позднее другими чернилами: «Михайлович Вирославский. Д(ом) 38/1, кв. 11».

Итак, священник Владимирской церкви, протоиерей Николай Михайлович Вирославский, *духовник* Федора Михайловича в последние годы жизни — новое имя в окружении Достоевского. Именно о. Николай в минуту кончины писателя читает над ним отходную молитву. И как знать — на эту мысль наводит не только факт особых отношений, существовавших между Достоевским и Вирославским, но и точный адрес священника в записной книжке Анны Григорьевны — не он ли исповедует и причащает Федора Михай-

¹¹ Волгин И. Л. Последний год Достоевского. С. 410.

ловича за два дня до смерти? Кстати, его же подпись стоит и на Свидетельстве о смерти Достоевского, выданном вдове через несколько дней после смерти мужа — 9 февраля 1881 г.¹²

¹² См.: ИРЛИ, ф. 100, № 30605, л. 102 (Копия рукой А. Г. Достоевской).

И. А. БИТЮГОВА

И. Л. ЛЕОНТЬЕВ-ЩЕГЛОВ И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

Иван Леонтьевич Леонтьев (1856—1911) пришел в русскую литературу под псевдонимом Щеглов в начале 80-х гг. с продолжавшими толстовскую традицию военными очерками и рассказами, один из которых («Неудачный герой») был опубликован в 1881 г. Салтыковым-Щедриным в «Отечественных записках». Ряд удачных новелл и повестей Леонтьева-Щеглова из жизни артистов и любителей театра («Миньона», «Корделия», «Кожанный актер» и др.), а также роман с широкой панорамой мещанского и дворянского быта того времени «Гордиев узел» (1887) были высоко оценены А. П. Чеховым. К 1887 г. относится и начало дружбы и переписки И. Л. Леонтьева-Щеглова с Чеховым, продолжавшихся более пятнадцати лет. В дальнейшем Щеглов обращается не только к беллетристическому, но и к драматургическому творчеству с преобладанием в нем произведений юмористического плана, порой веселых и неприязательных (например, комедия-водевиль «В горах Кавказа», 1888), порой иронических, но неглубоких (типа «юмористических очерков» и написанной на их основе пьесы «Дачный муж», 1888) или впадающих в шарж (повести и рассказы 1890-х гг. о нравах литературно-театральной среды, выдержанные в желчно-сатирической манере, особенно резкой в повести о последователях Толстого «Около истины»). Обеднению таланта Щеглова способствует противоречивость его взглядов, нарастание в поздние годы патриархально-славянофильских симпатий и отсутствие общей объединяющей идеи, что находит отражение в его повести «Убыль души» (1892), посвященной духовному кризису интеллигента-восьмидесятника. Соответственно, если в первый период своего творческого пути Щеглов пользовался большим успехом у современников, называвших его «учеником Гоголя», «вторым Гаршиным», «русским Джеромом»,¹ то впоследствии, еще при жизни, он постепенно начал утрачивать свою популярность. Переживая свое расхождение с широким миром писателей и издателей, спад интереса к нему читателей, Щеглов, однако, продолжает служить литературному делу. В 1890—1900-х гг. он составляет свои работы о Пушкине и Гоголе, не столь оригинальные, сколь проникнутые любовью к русским гениям, создает книги о

¹ См.: *Шах-Паронианц Л. М.* Чествование двадцатилетия литературной деятельности Ивана Леонтьевича Щеглова. Кронштадт, 1902. С. 33—34.

народном театре, ряд мемуарных очерков о писателях, артистах, других известных исторических лицах.

В наши дни Леонтьева-Щеглова вспоминают большей частью в связи с Чеховым, как одного из близких его товарищей, к которому адресовано много содержательных и душевных корреспонденций последнего, и автора известных воспоминаний о нем;² несколько ранних лучших его повестей и рассказов включены в сборники под названиями «Спутники Чехова» (изд. Московского университета, 1982) или «Писатели чеховской поры» (М., 1982. Т. 1). Ранее в первые послереволюционные годы в сборнике «Трудов Пушкинского Дома при Российской Академии наук», посвященном А. Н. Островскому, Б. Л. Модзалевский в статье о братьях и сестрах драматурга приводит некрологическую заметку И. Л. Леонтьева-Щеглова о П. Н. Островском «Замечательный, но совершенно неизвестный критик. (Из записной книжки)», опубликованную в газете «Слово» (1906. 26 ноября. № 7) и в дополнение к ней отрывок из другой его статьи «Островский и Теляковский. (Из записной книжки)», напечатанной там же (1907. 14 янв. № 48).³ Воспоминания Щеглова о Салтыкове-Щедрине были введены С. А. Макашиным в состав собранных им мемуаров о сатирике.⁴ В какой-то мере из обширного печатного и архивного (*ИРЛИ*) наследия Щеглова достойны извлечения из забвения и некоторые другие художественные и литературно-театральные его сочинения, особенно его мемуарные свидетельства и зарисовки. Для вынесения суждений о них необходимо учитывать ряд мудрых высказываний о Щеглове Чехова, который на основании знакомства с его произведениями 1880-х гг. ставил его наравне с Короленко, сетуя в письме к А. Н. Плещееву от 5 февраля 1888 г. о том, что одного «не читают» в Москве (Щеглова), другого «не любят» «в Питере», и выражая веру «в будущность обоих»,⁵ а потом критиковал его за недостатки как идейного, так и художественного порядка, признавая, что он «забыт», но все же даже в начале нового ХХ века не переставал призывать его не обижать своего «дарования, которое как-никак все же от бога», быть свободным, вырваться «на волю» от «гг. Буренин и К⁰», поставив себя в независимое положение от печатавшего его «Нового времени».⁶

² См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1947; 1952; 1954. Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева). Публикация Н. Г. Розенблюма // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 479—492.

³ См.: Островский: Новые материалы, письма, труды и дни, статьи. М.; Пг., 1922. С. 250—255. Там же опубликованы письма к И. Л. Леонтьеву П. Н. Островского, Н. Н. Островской и М. Н. Островской (с. 269—296).

⁴ См.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. С. 299—307. Известны также публикации писем к И. Л. Леонтьеву А. Н. Плещеева и Д. К. Джерома со вступительными заметками, характеризующими взаимоотношения с адресатом известного русского поэта и прославленного английского юмориста; см.: Литературный архив. М.; Л., 1961. Т. 6. С. 354—389; Ежегодник Рукописного отделения Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976. С. 200—214.

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. М., 1975. Т. 2. С. 192.

⁶ Там же, 1981. Т. 10. С. 166; 1982. Т. 11. С. 303.

Несомненный историко-литературный интерес представляет и все связанное в творческом и эпистолярном наследии Щеглова с именем Достоевского, которое возникает под его пером в последнюю, наиболее тяжелую пору его жизни. Хорошо знавший Щеглова в эти годы историк литературы А. А. Измайлов в своем «литературно-критическом очерке» о нем «Трагедия тоскующего юмориста», предосланном посмертно вышедшей книге Щеглова «Народ и театр», так отзывался о ее авторе: «По своему личному облику И. Л. Щеглов был красивым воплощением старого писательского типа. Все для него было в литературе, ничего вне ее. Среди имен старых мастеров слова, которых он вообще благоговейно читал, были два, которые являлись для него святыней. Это были Гоголь и Пушкин».⁷ И далее, рассказывая о проведенных в нищете и болезнях годах постепенного угасания Щеглова, Измайлов писал: «Как грустно было подумать, что это не кто иной, как он, чеховский „милый Жан“, тот самый человек, что молоденьким офицером дружил с Надсоном, жил вместе с ним, носился его талантом. Тот, что написал, заражая смехом партеры и райки, „Дачного мужа“, „В горах Кавказа“ и десятки других беззаботно веселых пьесок? (...) От прошлого осталась только ласковая привязчивая душа да смертная, всепокрывающая и все остальное устранившая любовь к литературе (...) Щеглов смеялся и в последних своих книжках (...) Но это был уже печальный смех. В душе уже выгорели всякая радость, всякое веселье (...) Оторванность его от кружков, делающих погоду в литературе, молчание обозревателей, материальная нужда, 55 лет за плечами, горечь сознания карьеры, обещавшей многое и давшей пустяки,—все это угнетало Щеглова».⁸

Именно к этому времени относятся воспоминания Леонтьева-Щеглова о Достоевском, которым предшествовало знакомство его с А. Г. Достоевской и несколько лет дружеского общения с вдовой писателя. Воспоминания Щеглова о великом современнике его юности были написаны к дню 30-летия со дня смерти Достоевского, опубликованы 28 января 1911 г. в «Биржевых ведомостях» и больше нигде не воспроизводились. Авторизованная (с правкой и подписью: «Ив. Щеглов») машинопись их хранится в рукописном отделении Пушкинского Дома в составе общей подборки воспоминаний его о писателях.⁹ Большую часть этих воспоминаний, в том числе и о Достоевском, судя по оставшемуся в творческом архиве Щеглова проекту «Полного собрания сочинений Ивана Щеглова в двадцати томах», он хотел включить в 17-й том этого собрания, озаглавленный «Воспоминания и отрывки. Дорогие тени». В первом варианте проекта с датой «1910. Декабрь» в перечне содержания этого тома «Достоевский» еще не значится, он предстает в «Последней редакции» проекта, составленной в феврале—мае 1911 г. (после публикации воспоминаний о Достоевском и до смерти Щеглова

⁷ Щеглов И. Народ и театр, СПб, 1911. С. XV.

⁸ Там же. С. XVII—XIX.

⁹ См.: ИРЛИ, № 1359.

4 июня 1911 г.), среди следующих писательских имен: «... 2) Кавелин. 3) Тургенев. 4) Толстой. 5) Достоевский. 6) Некрасов. 7) Плещеев. 8) Гаршин. 9) Надсон. 10) Чехов».¹⁰ В задуманном тогда еще отдельном издании «Дорогие тени. (Воспоминания и отрывки)», план которого тоже сохранился, приведенный ряд пополнил «Щедрин».¹¹

В воспоминаниях Щеглова о Достоевском не содержится каких-либо новых сведений — они посвящены одной случайной встрече в юности и впечатлениям от чтений Достоевского 16 марта 1879 г. на вечере в пользу Литературного фонда в зале Благородного собрания и днем 19 октября 1880 г. (у Щеглова ошибка памяти: «ранней весной») по поводу Лицейской годовщины в зале Городского кредитного общества также в пользу Литературного фонда. Об этих выступлениях Достоевского известны свидетельства и других его слушателей, но воспоминания Щеглова наиболее полно отражают их, написаны как бы на едином художественном дыхании и являются, по словам близкого к Щеглову «последние четыре года его жизни» молодого тогда писателя Р. К. Устьмедведицкого (Р. К. Кумова), одной из «свеч», которые «в храме русской литературы» этот «незримый старичок-сторож (...) аккуратно по великой любви каждый день ставил», сметая «пыль», храня «самые малые предания...».¹²

Приводим текст этих затерявшихся воспоминаний.

«Три мгновения»

(Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском)

I

Когда в конце 1875-го года в газетах появились объявления о выходе с Нового года «Дневника Писателя» Ф. М. Достоевского, как самостоятельного издания, — я поспешил по адресу Ф(едора) М(ихайловича), чтобы заблаговременно подписаться на «Дневник», ибо должен был по службе после праздников уехать обратно в провинцию.

Жил тогда Достоевский на Песках, около Греческой церкви, и — помню — с каким необычайным волнением поднимался я тогда по лестнице к дверям квартиры знаменитого писателя.

Долго не решался взяться за ручку звонка... Хотя я направлялся в контору «Дневника» и рассчитывал получить обычную квитанцию

¹⁰ ИРЛИ, № 1354, л. 1—5 и отдельно л. 4 об. Под мемуары (литературные, исторические, театральные и пр.) в собрании отведено три тома (17-й, 18-й и 19-й), но они не исчерпывают всего имевшегося у Щеглова в этом жанре: в них, как и в собрание сочинений в целом, несмотря на то что оно названо «Полным», должно было войти далеко не все написанное Щегловым, особенно по части публицистики, критики, работ о театре (см., например, не лишенную интереса для изучения литературной эпохи зафиксированную им самим в одной из записных книжек его «Библиографию» 1904—1911 гг.: ИРЛИ, № 1435).

¹¹ См.: ИРЛИ, № 1354, л. 15.

¹² Устьмедведицкий Р. К. Подвижник слова (Воспоминания об Иване Леонтьевиче Леонтьеве-Щеглове) // Ист. вестн. 1913. № 12. С. 1033—1038.

из рук конторщицы, но — почему знать (сладко щемило сердце какое-то тайное предчувствие) — почему знать... вдруг придется столкнуться с *самим!*

Сам (т. е. Достоевский) * окружен был для меня всегда ореолом чего-то сверхчеловеческого и в то время в моем пылком воображении двадцатилетнего офицера, рисовался мне в образе грозного немолчаливого судьи — и, признаться, встречи с ним с глазу на глаз я немало трусил.

И вдруг, представьте, какая неожиданность? Не только не оказалось никакой конторщицы, но даже не оказалось никакой «конторы», и навстречу в переднюю ко мне вышел сам Федор Михайлович, совсем по-домашнему, в поношенной серой пиджачной паре, с добрейшей-предобрейшей улыбкой на усталом лице — и, видя мое великое смущение, с трогательным радушием провел меня в свой кабинет.

Я был как в чадy и решительно не помню, в какой обстановке происходило свидание. Общее впечатление было... крайней простоты, почти бедноты... Как это ни странно, но, по-видимому, и сам Ф(едор) М(ихайлович) был немало смущен при виде юного блистательного гвардейского офицера, едва ворочавшего языком от волнения.

На небольшом письменном столе с потрепанным зеленым сукном лежала раскрытая линованная тетрадка и стопка нарезанных кусочков белой бумаги. Он взял со стола табачницу и стал свертывать толстую-претолстую «папиросу-пушку». Затем как-то полурастерянно проговорил:

— Уж, право, не знаю, как с Вами быть, молодой человек? Канцелярия-то у меня еще не налажена... Бланки не заготовлены... Я уж, извините, дам вам простую расписочку, а форменную квитанцию вышлю потом, по вашему адресу!..

И все это ласковым отечески добродушным тоном.

Я что-то пробормотал, едва слышно, в знак благодарности.

Выдав мне расписку, Ф(едор) М(ихайлович) с облегченным чувством закурил папироску и с тем же трогательным радушием проводил до передней. И, потирая на ходу руки, добавил с довольной улыбкой:

— Ничего, подписочка так себе, подвигается... Даже сверх ожидания!

На прощание он пожал мне руку:

— Всего хорошего, молодой человек... Всего доброго!..

Свидание мелькнуло как одно мгновение, но я вышел на лестницу совершенно зачарованный... простотой и добродушием великого человека.

А знаете ли, какая это была подписочка «сверх ожидания»? Всего две тысячи и столько же в розничной продаже! Госпоже Вербицкой, считающей тиражи своих изданий в двадцать, тридцать и более тысяч, остается только снисходительно улыбнуться.

* Пояснения в скобках восстановлены по машинописи Щеглова.

Вторично мне пришлось увидеть Ф. М. Достоевского лишь спустя три года, на «литературном утре» Литературного Фонда, весной 1879-го года.

Тут уже полная перемена декорации.

Сейчас мерещится, как в тумане, огромный зал Благородного собрания, переполненный избранной публикой. Несмотря на то, что зал набит битком, в зале тихо-тихо, слышно как муха пролетит, вся публика как один человек затаила дыхание, чтоб не проронить ни одного звука.

На эстраде — Ф(едор) М(ихайлович).

Он читал главу из «Братьев Карамазовых»: «Исповедь горячего сердца».

Впрочем, сказать про Достоевского только: «он читал» — все равно что ничего не сказать. Понятие о чтении в обычном смысле неприменимо, когда дело идет о Достоевском. Так, как читал Ф(едор) М(ихайлович), когда он был в ударе (а в этот раз он был в особенном ударе), кажется, никто из русских литераторов не читал! Это было прямо что-то сверхчеловеческое, так сказать, новое творчество во время самого процесса чтения, сопровождаемое таким огромным нервным подъемом, который слушателя зараз заражал и ошеломлял и как бы насыщал атмосферу вокруг электричеством... Достаточно было на минуту полузакрыть глаза — и чтец и автор вдруг исчезали — и только слышались в затаенной тишине, как лилась и переливалась пламенная покаянная речь Мити Карамазова — воистину исповедь горячего сердца!

В моих ушах до сих пор звучит стих, цитируемый Митей Карамазовым:

Нам друзей дала в несчастье,
Гроздий сок, венки Харит,
Насекомым — сладострастье...

Это — «Насекомым — сладострастье» было произнесено каким-то сдавленно-страстным, нервно-трепетным шепотом, от которого дрожь пробегала по телу.

И далее:

«Я, брат, это самое насекомое и есть, это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие, и в тебе, ангел, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладостратие — буря, больше бури! Красота это страшная и ужасная вещь!!»

Буквально волосы шевелились на голове от этого огненного проникновенного чтения. — Впечатление было близкое к тому, что дает «Патетическая симфония» Чайковского. Чтб в том, что Достоевский дерзнул взять для публичного чтения самую дерзновенную главу «о Мадонне и грехе содомском», но в его передаче каждое слово жгло и хватало за сердце, унося куда-то в неведомые и недосыгаемые дали... «Гипноз» окончился только тогда, когда До-

стоевский захлопнул книгу. И тогда началось настоящее столпотворение: хлопали, стонали, махали платками, какая-то барышня поднесла пышный букет, кому-то сделалось дурно...

Читали кроме Достоевского в это утро Плещеев, Полонский, Тургенев и Савина — и последним была устроена по окончании чтения «Провинциалки» шумная овация.

Но за тридцать лет как-то многое померкло в памяти, кроме «исповеди горячего сердца» в изумительной передаче Достоевского.

Такие мгновения в жизни единственны!

III

В третий раз, и — увы — в последний, я опять видел Достоевского на «утре» Литературного фонда в зале Кредитного общества, что на Александровской площади. Происходило это ранней весной, за год до смерти Достоевского.

И опять не помню ничего другого прочно, кроме самого Достоевского! Кстати сказать, и самую программу литературного утра я куда-то затерял. Помню только, что он выступил во второй половине программы, и начало не обещало ничего особенного. И читал он совсем немного, чуть-чуть вяло, видимо полубольной; читал он прелестный пушкинский отрывок «Начало сказки»:

Как весенней теплою порою,
Из-под утренней белой зорюшки,
Что из лесу, из лесу из дремучего —
Выходила медведица,
С малыми детушками-медвежатами,
Погулять, посмотреть, себя показать!..

К концу чтения Ф(едор) М(ихайлович) заметно разогрелся пушкинской поэзией и плач вдовца-медведя о чернобурой медведице и появление зверей прочел с неподдельным юмором, заразив смехом весь зал.

Публика шумно потребовала повторения. Во второй раз Ф(едор) М(ихайлович) прочел тот же отрывок куда с большей выразительностью и художественной тонкостью и возбудил новые единодушные аплодисменты... Несмотря на настойчивые вызовы, Достоевский почему-то долго не показывался перед публикой. Но когда он наконец вышел, на лице его было выражение значительное и торжественное, — и на эстраду он на этот раз не взошел, а остановился возле эстрады прямо перед первыми рядами и начал взволнованным голосом:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился...

Это был «Пророк» Пушкина — любимейшее стихотворение Ф(едора) М(ихайловича). Публика замерла, захваченная волнением чтеца. А чтец с каждым стихом пламенел все больше и больше и последний стих

Глаголом жги сердца людей! —

подчеркнул таким увлечением, что буквально весь зал дрогнул.* Это «жги» он как-то иступленно выкрикнул, с сверкающим взглядом, с резким повелительным жестом правой руки.

Впечатление получалось ошеломляющее. Стих Пушкина сам по себе необыкновенный и вдохновенный, — и тут же вдруг чтец такой же необыкновенный и вдохновенный. Поднялась целая буря рукоплесканий, заставившая Ф(едора) М(ихайловича) после многих поклонов прочесть «Пророка» вторично.

И вот он снова около эстрады, весь бледный от волнения, и с тем же пафосом льются из его уст огненные строки...

Так он и запечатлелся навсегда в моей памяти, великий писатель, каким я его видел последний раз: с горящим взглядом, с протянутой повелительно рукой, с вещим словом в устах:

Глаголом жги сердца людей!

И он ли, спрашивается, не «жег» эти сердца и не был воплощением на земле этого библейского пушкинского пророка, — кому (по словам поэта) Сам Господь на место сердца —

...уголь пылающий огнем
Во грудь отверстую водвинул!

Ив. Щеглов

СП., 26 января 1911 г.¹³

А. Г. Достоевская, которая находилась к этому времени с И. Л. Леонтьевым-Щегловым в частой переписке, в письме от 9 февраля 1911 г. откликнулась на эту публикацию в «Биржевых ведомостях»: «Сердечную благодарность приношу Вам за Ваши воспоминания о моем незабвенном муже. Так Вы видели его лично? Как я рада, что он произвел впечатление добродушного и сердечного человека! Ведь принято изображать Федора Михайловича хмурым, озлобленным человеком, готовым каждую минуту наговорить дерзостей; таким изображает его академик Янжул в своих воспоминаниях. И как это несправедливо!»¹⁴

Что касается дошедшей до нас (в основном в ИРЛИ, а также в ГБЛ) переписки А. Г. Достоевской и Леонтьева-Щеглова, то она содержит 14 писем А. Г. Достоевской к нему начиная с 17 ноября 1906 г. по 20 апреля 1911 г. и 9 писем Щеглова к вдове Достоевского с 24 декабря 1906 г. по 29 апреля 1911 г. Кроме того, в библиотеке Пушкинского Дома сохранились две книги Щеглова «Рассказы»

¹³ Биржевые ведомости. 1911. 28 янв. № 12146. Вечерний вып. Авторизованная машинопись существенных различий с текстом газетной публикации не содержит, свидетельствуя лишь об отдельных словесных исправлениях, сделанных Щегловым позднее (не в машинописи), перед набором; единственный значимый вариант относится к концу фразы, отмеченной *; *было*: и последний стих бросил в публику с такой потрясающей силой, что буквально весь зал дрогнул: «Восстань ∞ людей!» (т. е. давалось целое четверостишие вместо одного его последнего стиха).

¹⁴ Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 539—540.

(СПб., 1910) и «Смех жизни» (СПб., 1910) с проникновенными дарственными надписями; на первой и них написано:

«„Лучу света в темном царстве моей жизни“ —
Глубокочтимейшей Анне Григорьевне Достоевской —
Всепреданнейше:

Автор!!!

10-е октября 1910 г.
Память О(тца) Амвросия
(О. Е. Осипова)»; ¹⁵

на второй:

«Удивительной русской женщине
Анне Григорьевне
Достоевской
почтительнейший привет
с Новым годом
от глубоко преданного
Автора.

С.-Петербург. 1 января 1911». ¹⁶

Эти надписи, как и сохранившиеся письма обоих корреспондентов, свидетельствуют о давних добрых отношениях, установившихся, вероятно, еще до 1906 г., поскольку в первом известном нам письме к Леонтьеву-Щеглову от 17 ноября 1906 г. А. Г. Достоевская, посылая ему свой «Библиографический указатель», обращается к нему как к близкому знакомому и просит «замолвить доброе словечко» о ее четырехлетнем труде. ¹⁷ Об этом же говорят письма и дневники Щеглова. Так, в одной из тетрадей с дневниковыми набросками (под названием «Мемуары») он записывает: «2 апреля (1906). Светлое воскресенье. Утром у Ан. Григ. *Достоевской*». ¹⁸ В письме от 25 декабря 1906 г., приветствуя «глубокочтимейшую Анну Григорьевну» с рождественским праздником, он вместе с тем заверяет ее, что будет у нее «завтра во вторник (...) согласно ноябрьскому „Кишенскому трактату“» ¹⁹ (речь идет, должно быть, о получении от нее сведений и материалов для его будущей статьи о Д. Д. Кишенском — см. об этом ниже).

Вообще переписка между ними имеет самостоятельное значение, связанное как с объединяющим ее именем Достоевского, так и с отражением в ней событий не только их личной, но и литературной жизни того времени. В письмах от 7 февраля и 29 марта 1907 г.

¹⁵ Библиотека ИРЛИ, 19 $\frac{5}{2}$.

¹⁶ Там же, 27 $\frac{8}{17}$.

¹⁷ См.: ИРЛИ, № 784 (здесь же хранятся и все остальные письма А. Г. Достоевской к И. Л. Щеглову).

¹⁸ ИРЛИ, № 1438, л. 27 об. (с. 52).

¹⁹ ГБЛ, ф. 93, п.10.3.

А. Г. Достоевская, например, сначала сообщает Щеглову о выходе сборника «Стихотворений лейтенанта С.», знакомого ей «с детства» и погибшего при Цусиме «юноши» К. К. Случевского (сына известного поэта К. К. Случевского), рассчитывая на него как на ценителя поэзии с тонким «литературным чутьем», а затем благодарит его за согласие поместить рецензию в «Слове», где он был постоянным сотрудником. В ответном письме Щеглову от 12 мая 1907 г. она выражает готовность познакомиться и принять в его присутствии «дорогого гостя», известного английского писателя, автора книги «Россия», Макензи Уоллеса. К Щеглову адресует А. Г. Достоевская просьбу похлопотать об устройстве на работу бывшей учительницы старорусской школы имени Достоевского Е. А. Троицкой и тамошнего смотрителя духовного училища В. А. Смирнова — письма от 28 августа 1907 г. и 11 ноября 1908 г., в последнем из которых она сообщает ему «новый адрес»: «Преображенская (угол Спасской) 40, кв. 4. По Спасской (до угла Преображ(енской))». В письме от 9 февраля 1911 г. с благодарностью за воспоминания о Достоевском (см. выше) она сетует, что Щеглов не пришел к ней, как обещал, в ее приемный день — воскресенье, когда специально повидать его явилась к ней «одна из поклонниц» его «таланта», и спрашивает, не будет ли он у нее в следующее воскресенье. Письма от 11 октября 1910 и 4 января 1911 г. содержат благодарственный отклик А. Г. Достоевской на подаренные ей сборники и на «слишком» лестные для нее надписи на них и отзыв о «высокоталантливых» его «Рассказах», которые она «всегда» читает «с таким интересом», а во втором письме — о «сильном впечатлении» от «некоторых рассказов» из «Смеха жизни».²⁰ В письме от 11 марта 1911 г. она просит Щеглова, если он здоров и не очень занят, навестить ее, ожидая от него «доброе совета по одному литературному делу», а в письме от 22 марта 1911 г. извещает, что дочь ее «очень была довольна» его отзывом об ее книге «Больные девушки»,²¹ и т. д.

Со своей стороны, Щеглов в письме от 9 мая 1910 г. к А. Г. Достоевской извиняется, что не смог «урваться» к ней в очередное воскресенье и собирается прийти в следующее, пишет, что кроме главной просьбы, касающейся «Вечного мужа» (см. о ней ниже), «заинтересован еще по 2-м пунктам: 1) Отношение Достоев(ского) к К. Д. Кавелину!! 2) Черты привязанности у Достоев(ского) к Гоголю!!

Остальное до воскресного свиданья!!».²² Вернувшись накануне от нее и получив письмо из Москвы, он обеспокоился, почему она как жена Достоевского, произведения которого инсценируются, не

²⁰ У А. Г. Достоевской описка в дате этого письма: «1910. 4 января» — год проставлен ошибочно, так как книга «Смех жизни», о которой она здесь пишет, вышла в конце 1910 г. и была ей подарена с надписью от 1 января 1911 г.; кроме того, наша редакторская датировка подтверждается и другой частью письма, о чем речь пойдет ниже.

²¹ *Достоевская Л. Ф.* Больные девушки: Современные типы. СПб., 1911.

²² ИРЛИ, № 30146.

член основанного там 30 лет назад А. Н. Островским «нашего (...) „Общества русских драматических писателей“», о чем и спрашивает ее в письме от 11 октября 1910 г.²³ 15 января 1911 г. он посылает А. Г. Достоевской вместе с письмом «вырезку из сегодняшних „Вечер(них) Бирж(евых) ведомостей“» и выражает уверенность, что она «также близко к сердцу» примет возмутительный факт и станет на «сторону бедной Софьи Андреевны, беспощадно терзаемой(...) смиренными христианами(?) [братья(ми)] „толстовцами“». ²⁴ Поздравляя 2 февраля 1911 г. А. Г. Достоевскую с днем (предполагаемых) именин, Щеглов приписывает: «P. S. Я давно так глубоко не плакал, как в церкви Св(ятого) Духа 28-го января — плакал от „великой обиды“... какой — Вы догадываетесь!

Немного утешил и тронул венок от офицеров Сибирского полка (думается, ему место в Историческом музее?).

Литературный фонд 8-го февраля, видимо, желает искупить свою непростительную халатность...

Верю, как в перст божий, что в 50-летнюю годовщину будут около памятника Достоевского *несметные толпы*... Но сомнительно, чтобы я дожил до этого покаянного торжества!.. Черепашьим шагом движется у нас г-жа культура, — надо в том прямо сознаться». ²⁵

В этом же письме Щеглов выражал надежду побывать у А. Г. Достоевской (о чем она и упоминала как об его обещании в письме от 9 февраля). «К счастью, „морозы“, видимо, спадают, и я буду иметь возможность, — признавался он, — в ближайшее воскресенье вытрясти перед Вами мою скорбящую душу!...». ²⁶ В одной из открыток, судя по почтовому штемпелю от 14 марта 1911 г., он, по поводу намерения А. Г. Достоевской преподнести том «Биографии...» Достоевского его собрату по перу, писал: «Глубоко тронут за моего доброго товарища Мих(аила) Нил(овича) Альбова. (Перешлю с

²³ ГБЛ, ф. 93, П.10.3.

²⁴ ИРЛИ, № 30340.

²⁵ В «Мемуарах» — дневнике Щеглова содержится аналогичная запись: «28 января 1911 г. годовщина смерти российского Шекспира — Фед. Мих. Достоевского. На мое счастье, впервые мягкая погода, снег.

Заупокойная обедня с панихидой в церкви Св(ятого) Духа и лития на могиле Ф. М. Давно так горько на плакал, как во время обедни в церкви Св(ятого) Духа! Плакал от великой обиды, нанесенной памяти великого человека... Прошло тридцать лет... в церкви, кроме вдовы А. Г. с дочерью, кучка добрых знакомых А. Г. — в общем, человек... десять!!» (ИРЛИ, № 1446, л. 10а—1). И далее в той же тетради: «На могиле, во время литии, прибавилось 2—3 студента и два репортера... из „литераторов“ (...)

И только-то.

Где представители Литер(атурного) фонда, для которого столько потрудился Достоевский, где „Общ(ество) защиты детей“, где „В(ысшая) Юридическая Академия“, „Национальный клуб“, „Русское собрание“ или?? Никого!!! Положительно, этот день следует отметить, как день *исторически позорный для нашей столичной общественности!* Вечер печального дня провел у доброго М. Н. Альбова. Принес ему просвиру с выпеченной частью „за упокой раба Федора“.

Вот и все...» (там же, л. 14 об).

²⁶ ИРЛИ, № 30340.

Вашим автографом)». ²⁷ Несколько позднее в письме от 24 марта 1911 г. в связи с книгой Л. Ф. Достоевской он советовал: «Не знаю — поминал ли я Вам при последнем свидании (...) о Василии Васильевиче *Розанове*? Вот кому следует послать, а лучше... лично вручить книгу Л(юбовь) Ф(едоровны)! Тема „Больных девушек“ его всегда особенно интересовала, и он мог бы прорваться в „Новое время“ захватывающей статьей! (А это будет поважнее маленькой рецензии в «Приложении»); просил «кланяться» Розанову и передать, что здоровье его «гораздо хуже», что он не бывает у него «в его субботы» потому, что «нигде не бывает (далее Преображенской)», ²⁸ где жила А. Г. Достоевская. Сообщая ей 29 апреля, что уже не может выходить, Щеглов прилагает вырезку: «В пятницу 29-го апреля в зале Тенишевского училища прив.-доц. С. А. Андриановым будет вторично прочитана лекция „Братья Карамазовы“. Творческий замысел Достоевского и сценическое воплощение его Московским Художественным театром». ²⁹

Наиболее существенно для нас в их переписке то, что относится к работе над инсценировкой «Вечного мужа» Достоевского. Решение придать этой повести драматургическую форму было принято, видимо, по согласованию с А. Г. Достоевской в начале мая 1910 г. 9 мая 1910 г. Щеглов обратился к ней с уже понятной для нее просьбой: «Не знаю, где бы достать *отдельный* экземпляр „Вечного мужа“ — мне это *психологически* нужно для более отдельного (от друг(их) соседних сочинений) обдумывания. Если бы Вы нашли возможность мне его прислать, как намеревались, для меня это было бы вдвойне счастливее и, так сказать, *мистически* связало бы мою работу с оригиналом!!!». ³⁰ Пожелание Щеглова было исполнено. 13 мая 1910 г. А. Г. Достоевская писала ему: «Очень извиняюсь, что только сегодня доставляю обещанный экземпляр ром(ана) „Вечный муж“. Издание разошлось, и трудно было найти книгу». Оче-

²⁷ ИРЛИ, № 30340. В письме к Щеглову от 22 марта 1911 г. А. Г. Достоевская сообщала, что «Биографию» (имеется в виду: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883) она сама «доставила Михаилу Нилевичу еще в начале прошлой недели и получила от него очень милое письмо» (ИРЛИ, № 784). В упомянутом ею письме М. Н. Альбов писал о произведениях Достоевского: «Прямо могу сказать, я на них воспитался», а по поводу «Биографии» замечал: книга дорога «особенно еще потому, что получена мною от Вас, глубоко-уважаемая Анна Григорьевна, спутницы жизни и участницы в трудах великого русского писателя...» (ЦГАЛИ, 212, оп. 1, ед. хр. 167).

Щеглов вообще часто служил связующим звеном между знакомыми ему представителями литературы и искусства и А. Г. Достоевской. Так, в дружеском письме к нему из Москвы от 8 сентября 1906 г. художник В. М. Васнецов писал: «Я заочно свидетельствую свое глубокое почтение супруге Великого, Гениального Достоевского. Если б Вы знали, до какой степени этого писатель мне дорог помимо гениальности. Я не знаю, сколько раз перечитывал его великие трагедии, трагедии человеческой души! „Бесы“ его — это пророческое провидение настоящего нашего времени. Апокалипсическая прозорливость. Рад и счастлив буду, если уважаемая Анна Григорьевна почтит нас своим посещением. Вся семья моя достойно чтит Великого Достоевского. Прошу передать ей наши чувства и приглашение» (ГБЛ, ф. 93, III.2.19).

²⁸ ИРЛИ, № 30340.

²⁹ ГБЛ, ф. 93, II.10.3.

³⁰ ИРЛИ, № 30146.

видно, она послала ему «Вечного мужа», вышедшего отдельной книгой в издании А. Ф. Базунова в 1871 г. В этом же письме, кстати, она пишет, что будет «рада» увидеть его у себя «в воскресенье», после чего уезжает, и обещает поговорить «по поводу заданных (...) вопросов (об отношении Федора Михайловича к К. Д. Кавелину)».³¹ Свидание их состоялось, и после повторного разговора с ней об инсценировке «Вечного мужа» замысел начал принимать определенные очертания. Вечером этого дня он записывает в своих «Мемуарах»: «16 мая. Воскресенье. У почтеннейшей Анны Григорьевны Достоевской. Взволновала меня предложением переделать для сцены рассказ Фед. Мих. — „Вечный муж“. Вечером озарила идея оригинальнейшего „сценария“ одноактной драмы... „Господин с крепом на шляпе!“ Страстно хотелось немедля засесть за работу. Как бы не так: за кварт(иру) за 2 мес(яца) не плачено, долг портному, князю Долгор(укому), долг Храмову (400?) надо, наконец, подумать о долгах и лечении — словом, вместо работы, бегать, чтобы достать денег. А потом лови „настроение“ за хвост!...».³² В архиве писателя сохранились наброски, отражающие различные моменты обдумывания инсценировки, и ее рукопись. Щеглов сразу же решает сосредоточить внимание на линии Трусоцкий, Вельчанинов, Наталья Васильевна, Лиза, отбросив часть, касающуюся семейства Захлебиных, и 31 мая 1910 г. делает для себя в тетради постраничные наброски сцен.³³ 25 июня 1910 г. он начинает с монолога Вельчанинова «Невозможно заснуть...» разработку «драматического этюда в одном действии».³⁴ 5 июля 1910 г. после окончания основной части его он составляет следующую заметку, определяющую характер произведенной им переработки, используя впоследствии эту заметку в публикации как подстрочное примечание для читателя: «Исходной точкой для инсценировки „Вечного мужа“ послужила вторая глава рассказа: „Господин с крепом на шляпе“ — название, поставленное в заголовке как наиболее отвечающее психологической стороне разыгрываемой интимной драмы. Должен оговориться, что, за исключением немногих строк, добавленных от себя ради „сценической связности“, всюду сохранен подлинный текст Достоевского во всей его, так сказать, нервно-трепетной своеобразности».³⁵ Дополнением к этой заметке могут послужить сформулированные Щегловым в другой тетради основные пункты (сохранились с 4-го) переделки, которые позволяют судить об истолковании Щегловым повести Достоевского и тех основных изменениях, которые он в нее внес: «4) Выкинул, как усложнение, рассказ о *Багаутове* (...) 5) Свои слова лишь в начале пьесы и в конце, а вся середина — сплошной *текст* До-

³¹ ИРЛИ, № 784.

³² ИРЛИ, № 1445, тетр. № 1, л. 64 об.—65.

³³ ИРЛИ, № 1366, обложка и л. 1—9 (1—8 в авторской пагинации).

³⁴ ИРЛИ, № 1364, л. 1—40 (1—39 в авторской пагинации).

³⁵ Там же, л. 2; Пробуждение: Литературно-художественный журнал. СПб., 1914. Вып. 13. С. 407.

стоевского. 6) Столкнулись два самца: проблема полового вопроса. Случайная дуэль. 7) Укорочено и опрошено в сценических видах. P.S. 1) Переделка, сценарий удалась без затруднений. Самое трудное в местах, где приходилось говорить *своими* словами, уловить и сохранить стиль Достоевского, причудливый дух его языка. 2) Необходимость сохранить по возможности *текст* неприкосновенным (пусть длинно и сами актеры сокращают). 3) Изменить фигуру Наташи и насмарку черты „вечного мужа“ — суть в психологическом конфликте».³⁶

В «Мемуарах» как дату окончания «трудной» переделки для сцены из рассказа Ф. М. Достоевского «Вечный муж» Щеглов пометил 15 июля (1910 г.) и снова подчеркнул: «Кажется, удалось... Кроме начала и конца — *почти всюду* сохранен текст подлинника!...».³⁷

Осенью 1910 г., вероятно, по возвращении А. Г. Достоевской в Петербург, Щеглов передал ей подготовленный им текст инсценировки в рукописи, с которым она познакомилась и при очередной встрече их 10 октября сделала свои замечания, касающиеся, судя по приводимым ниже их письмам, степени глубины воспроизведения в «этюде» Щеглова повести Достоевского и трактовки им характеров ее персонажей. Он же изложил ей свой взгляд на них, с учетом того, как они, по его мнению, должны выглядеть на сцене. 11 октября 1910 г. Щеглов писал А. Г. Достоевской, упомянув вчерашнее свое посещение: «Не знаю, как Вас благодарить за Ваши „вечно-муж-ские“ замечания к моей переделке?.. Что она *сценична* — это, кажется, несомненно; но что она *поверхностна* и не захватывает всей глубины — это уже несомненно без всяких „кажется“. Легко также сказать: „переделать Достоевского...!“».³⁸

В тот же день, 11 октября, А. Г. Достоевская тоже отправила ему письмо. «Вчера весь вечер обдумывала Ваши возражения, — писала она, — вновь перечитала рукопись и пришла к заключению, что Ваша точка зрения на героев „Вечного мужа“ вернее, и пьеса благодаря этому выигрывает. Поэтому не подвергайте ее переделке, а только предложите актеру (как Вы предполагали) прибавить, если он это найдет нужным для выпуклости роли. При втором чтении переделка мне показалась еще сценичнее, и если найдутся для ролей Вельчанинова и Трусоцкого талантливые актеры, то пьеса произведет большое впечатление».³⁹

23 октября 1910 г. пьеса получила резолюцию Цензуры драматических сочинений «К представлению дозволено»,⁴⁰ а несколько позднее, как выясняется из следующего письма А. Г. Достоевской от 4 января 1911 г. (о редакторской датировке его см. примеч. 20), Щеглов договорился о постановке ее с Литературным фондом, ко-

³⁶ ИРЛИ, № 1366, л. 16 (на последнем листе тетради, после чистых).

³⁷ ИРЛИ, № 1445, л. 70.

³⁸ ГБЛ, ф. 93, II, 10.3.

³⁹ ИРЛИ, № 784.

⁴⁰ ИРЛИ, № 1445, театр. № 2, л. 4.

торый соби́рался 8 февраля 1911 г. устроить вечер, посвященный 30-летней годовщине со дня смерти Достоевского (см. процитированное письмо Щеглова от 2 февраля 1911 г.).

Но далее дело с подготовкой инсценировки осложнилось.

15 января 1911 г. Щеглов уведомлял А. Г. Достоевскую: «...принялся за переделку конца («Вечного мужа») и поймал вкравшиеся фальшивые ноты — там, где я отступил от текста Достоевского. Спектакль перенесен на 5-ое февраля, а Батюшков уехал в Ялту к больному брату».⁴¹ Пьеса «в новой редакции (самый конец)» была снова сдана в цензуру. Зафиксировав это в своей записной тетради, Щеглов замечает: «Ах! как трудно добросовестно... „инсценировать“ Достоевского! Строки Достоевского точно электрические — и малейшая неверная нота, неудачная своя строка губит все дело. Сохранив почти полностью текст, я сохранил в то же время *сценичность*. Штука не легкая».⁴² На «исправленном экземпляре» была в тот же день сделана помета об утверждении его 29 января 1911 г. Главным управлением петербургской драматической цензуры.⁴³ «Спектакль» был намечен или на 5 февраля отдельно или в составе памятного вечера 8 февраля. Однако ни 5, ни 8 февраля, когда в соответствии с прежним планом и состоялись чтения в память Достоевского, инсценировка не была поставлена. В уже упомянутом (в связи с воспоминаниями Щеглова о Достоевском) письме от 9 февраля 1911 г. А. Г. Достоевская выражала сожаление по этому поводу: «Пишу Вам под впечатлением вчерашнего Литературного вечера. Прошел он блестяще и некоторые вещи произвели колоссальное впечатление».⁴⁴ Но как глубоко жаль, что в программу не включили „Вечного мужа“ в Вашей талантливой переделке. Боюсь, что мне не доведется увидеть на сцене этого любимого мною произведения Федора Михайловича».⁴⁵ Что было причиной тому, что готовящийся уже спектакль был отменен (задержка ли Батюшкова, нездоровье ли самого Щеглова, который не смог активно содействовать его организации, критическое ли отношение к сценарию), неизвестно. Однако в тетради с пунктами к переделке на последнем листе (см. выше), на лицевой первой стороне этого листа внесена загадочная запись: «Дали. Пополам с грехом, как переделку».⁴⁶

⁴¹ ИРЛИ, № 30340.

⁴² ИРЛИ, № 1366, л. 8 об—9 (7 об—8 в авторской пагинации); см. также новый «конец»: ИРЛИ, № 1364, л. 41.

⁴³ ИРЛИ, № 1445, тетр. № 2, л. 3 об.

⁴⁴ По поводу этого вечера в отчете Литфонда записано: «Литературный вечер в память Ф. М. Достоевского в зале Тенишева, давший чистой прибылью 826 руб. (...) Принимали участие и оказывали содействие по устройству литературного вечера в память Ф. М. Достоевского следующие лица: И. И. Судьбинин, В. Н. Севелодский, П. В. Самойлов, Н. Н. Ходотов, К. Я. Яковлев, М. Г. Савина, В. Г. Иолшина, А. И. Долинов, В. А. Гарлин, В. П. Далматов, С. А. Адрианов и А. И. Соловьева» (Пятьдесят второй год. 1911. Отчет общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым... СПб., 1912. С. 24 — 25).

⁴⁵ ИРЛИ, № 784.

⁴⁶ ИРЛИ, № 1366, л. 15 об. (предпол. лист тетради после чистых).

Когда, где и кем была осуществлена эта инсценировка, пока установить не удалось.

Как уже говорилось, «Господин с крепом на шляпе. Драматический этюд в одном действии. Ив. Щеглова. Из рассказа Ф. М. Достоевского „Вечный муж“» был опубликован в литературно-художественном журнале «Пробуждение».⁴⁷

Другое обращение Щеглова к Достоевскому связано с его трудами о народном театре, пропагандистом которого он был. Ссылаясь на авторитет Л. Толстого, его письмо к антрепренеру «Василеостровского театра рабочих» в Петербурге П. А. Денисенко, опубликованное в изданном последним в марте 1886 г. единственном выпуске журнала «Дневник русского актера» (№ 1),⁴⁸ Щеглов защищал, говоря словами Толстого, «огромное по значению дело» создания театра для самых различных и широких слоев народа с доступным и выразительным репертуаром и мастерством сценической постановки, учитывающей традиции народных зрелищных спектаклей. Как в своей первой книге «О народном театре» (М., 1895), так и в итоговом труде «Народ и театр» (СПб., 1911), в главе «По поводу одного солдатского спектакля», имеющей также в краткой аннотации к содержанию книги подзаголовок «Простонародные фарсы и слово Достоевского», И. Щеглов вспоминает, как он «в декабре 1882 г., находясь на службе в Б-й крепости (...) задумал устроить театр для солдат» и, располагая «их повеселить, а не поучить (...) остановился, без дальних размышлений, на веселой шутке „Жаренный гвоздь“, сочинение А. Ф. Погосского, известного народного писателя и знатока солдатского быта».⁴⁹ Рассказывая об успехе у зрителей этого представления, воспроизведенного «впоследствии» в одном из его военных очерков («Жаренный гвоздь»), Щеглов в то же время выражает недоумение по поводу суждения «харьковских учительниц» в составленной ими книге «Что читать народу?», которые характеризуют выбранную им для спектакля пьесу А. Ф. Погосского «как набор грязных и циничных сцен». Говоря о «множестве» примеров «такой интеллигентно-лицемерной щепетильности», Щеглов пишет о том, что «мы» не только «разучились смеяться здоровым, непосредственным смехом», но и «как-то болезненно боимся малейших проявлений такого веселья и с нескрываемым презрением относимся к грубоватому юмору народной комедии»,⁵⁰ и в развитие своей мысли ссылается на утверждение Достоевского в «Дневнике писателя» 1873 г. о том, что «эстетически и умственно развитые слои нашего общества несравненно развратнее в этом смысле нашего грубого и столь неразвитого народа», и приводит большую выдержку из главы «Учителю», в которой Достоевский «привычку русских людей из народной среды» к «сквернословию» сопоставляет со склонностью «мужей» наших «даже самого высшего

⁴⁷ Пробуждение. 1911. Вып. 13. С. 407—411; вып. 15. С. 469—473.

⁴⁸ См.: Щеглов. И. О народном театре. М., 1895. С. 46—48.

⁴⁹ Там же. С. 128; Щеглов И. Народ и театр. СПб., 1911. С. 79.

⁵⁰ Щеглов И. Народ и театр. С. 79—80.

круга» и «известных самыми идеальными добродетелями» к переходу в своих беседах «на эстетически-каскадные темы», к наслаждению при этом не столько «скверным словом», сколько стоящим за ним «скверномыслием». Присоединяясь к призыву Достоевского «хоть немножко подумать» и «об этой противоположности» (21, 116), Щеглов заключает: «Да, следует и даже очень много подумать, в особенности гг. опекунам по части увеселения народного!».⁵¹

Затем Щеглов останавливается на «прелюбопытнейших открытиях», которые ему «не раз приходилось делать», присутствуя во время народных гуляний на балаганных фарсах, разыгрываемых «на окраине увеселительных площадей (...) наемными мастеровыми и солдатами, в обстановке самой примитивной». Он находит истоки некоторых из них и у Лесажа и в новеллах Боккаччо. И в связи с этим поднимает вопрос об отражении в подобных случаях «живой преемственности», о сохранении из века в век народом таких восходящих к мировым и национальным образцам «произведений», к которым он испытывает особую «родственную нежность, каким-то сыновним инстинктом отгадывая их почтенный возраст среди сотен подделок, в каком бы уродливо-искаженном виде они к нам ни перешли...».⁵² И в подкрепление своих наблюдений он снова как союзника привлекает Достоевского, высказавшего, по определению Щеглова, «опять-таки весьма проникновенное слово насчет этой „преемственности предания“ в известной главе из „Мертвого дома“, посвященной описанию арестантского театра».⁵³ Упомянув об изображенном в «Записках из Мертвого дома» разыгранном в остроге фарсе «Кедрил-обжора», Щеглов отмечает интерес Достоевского к происхождению этой пьесы, о которой ему тогда ничего не удалось узнать, кроме того, что взята она не из книги, а «по списку», сохранившемуся у одного отставного унтер-офицера, вероятно, в прошлом тоже участника ее представления «на какой-нибудь солдатской сцене» (4, 118—119), и в качестве мудрого предсказания цитирует размышления Достоевского по этому поводу: «У нас, в отдельных городах и губерниях, действительно, есть такие театральные пьесы, которые, казалось бы, никому не известны, может быть нигде никогда не напечатаны, но которые сами собой откуда-то явились и составляют необходимую принадлежность всякого народного театра в известной полосе России. Кстати, я сказал „народного театра“. Очень бы и очень хорошо было, если кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный. Я верить не хочу, чтобы все, что я потом видел у нас в острожном театре, было выдуманно нашими же арестантами. Тут необходима преемственность предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти. Искать их надо у солдат, у фабричных, в

⁵¹ Там же. С. 82—83.

⁵² Там же. С. 83—84.

⁵³ Там же. С. 84—85.

фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан. Сохранились тоже они по деревням и по губернским городам, между дворянами больших помещичьих домов (...) из крепостных артистов» (4, 119). Что же касается «Кедрила-обжоры», то пьеса продолжала вызывать недоуменье и вопросы у пребывавшего на каторге писателя. Рассказывая, что он «был счастливее в этом отношении», Щеглов воспроизводит свою встречу «года два тому назад» (т. е. около 1893 г.) в вагоне «с одним фабричным парнем, ехавшим из Иванова-Вознесенска», в беседе с которым он выяснил, что в часы досуга рабочие «животики надрывали» при чтении «сказки о Кедриле-обжоре». Разговор этот дал толчок к «поискам», и в одной из книжных лавок Москвы Щеглов обнаружил лубочную «листовку» о Кедриле-обжоре «с изображением на обложке самого героя — жирного парня, в приказчиьем сюртуке, уплетающего поросенка, и рядом за столом с ним — какой-то меланхолической принцессы Ламбертины, в средневековом костюме с опухавшим в руке». «Рассказ, по сюжету своему, — замечает Леонтьев-Щеглов, — совсем не схож со сценарием пьесы, представленной арестантами „Мертвого дома“, но герой его, по своему аппетиту, тот же; только в пьесе он слуга помещика, а в сказке — слуга фантастического короля Брамбеуса. И если в арестантской пьесе Кедрил-обжора напоминает отчасти мольеровского Сганареля, то в лубочном рассказе он прямо ведет род свой от Гаргантюа Рабле, на что очень прозрачно намекает начало сказки». Обобщая, Щеглов снова подчеркивает, что эта встреча «лишний раз» подтверждает «предвиденье» Достоевского, «советовавшего искать разгадки этой литературной „преемственности“ у фабричных и солдат».⁵⁴

В книгу «Народ и театр» включена статья «Забывтый народный писатель. (К истории народного театра)», опубликованная первоначально в 1907 г. под названием «Жертва цензурной инквизиции» (с тем же подзаголовком) в газете «Слово» (16 (29) сент., № 254). В этой статье пойдет речь о Достоевском в связи с его ролью в судьбе Д. Д. Кишенского, имя которого, по словам Щеглова, «лет тридцать тому назад впервые (...) появляется на афише первого московского народного театра, чтобы затем бесследно потонуть в глубочайшей из рек — реке российского забвения». Отметив «большой успех» этой первой пятиактной драмы из народного быта «Кормильцы-Саврасушки» Д. Д. Кишенского, «обставленной лучшими провинциальными силами», и рассказав о неудачных «розысках» сведений о нем, «из коих за наиболее достоверные можно принять, что автор запил и кончил жизнь самоубийством», Щеглов обращается к «отзыву» Достоевского в «Дневнике писателя» 1873 г. о драме Кишенского «Пить до дна — не видать добра», получившей награду на конкурсе пьес для народного театра и опубликованной Достоевским в редактируемом им «Гражданине» (1873, 4, 11 и 18 июня, № 23, 24, 25). Прочитировав большой отрывок из главы XII «Дневника писа-

⁵⁴ Там же. С. 86—87.

теля» «По поводу новой драмы» с характеристикой основной «мысли пьесы» и «шире» — пореформенной народной жизни — «мрачной, ужасной картины этого нового рабства», рисуемого Кишенским (21, 96—97), Щеглов продолжает: «Далее идет очень тонкий и весьма выпуклый разбор драмы, которая даже в небольших отрывках, приводимых Федором Михайловичем, производит неотразимое впечатление. Когда же мне пришлось перечесть ее в подлиннике, я был так сильно потрясен, что долго не мог отделаться, как от кошмара, от страшных в своей жизненности картин этой истинно народной трагедии!». Щеглов пишет, что по силе «трагически ошеломляющего действия» драму Кишенского можно сравнить лишь с «Властью тьмы» Толстого, написанной четверть века спустя. Щеглов подчеркивает: «И гений Достоевского нашел эти божие искры в произведении начинающего драматурга и своими горячими проникновенными строками вызвал из безвестности скромное имя». ⁵⁵

И последнее, чего следует коснуться, это сопоставление в критике, особенно 80-х гг., имен Достоевского и Щеглова. Но, как справедливо писал Чехов, веривший в ту пору, что Щеглов проложит себе самостоятельную дорогу, эти сближения были неосновательны. «Милый капитан! — писал А. П. Чехов своему приятелю 22 февраля 1888 г. из Москвы. — Я прочитал все Ваши книги, которые до сих пор читывал только урывками. Если хотите моей критики, то вот она. Прежде всего, мне кажется, что Вас нельзя сравнивать ни с Гоголем, ни с Толстым, ни с Достоевским, как это делают все ваши рецензенты. Вы писака *sui generis* ⁵⁶ и самостоятельны, как орел в поднебесье. Если сравнения необходимы, то я скорее всего сравнил бы Вас с Помяловским постольку, поскольку он и Вы — мещанские писатели. Называю Вас мещанским не потому, что во всех Ваших книгах сквозит чисто мещанская ненависть к адъюнктам и журификсным людям, а потому, что Вы, как и Помяловский, тяготеете к идеализации серенькой мещанской среды и ее счастья (...). Если хотите, то я, пожалуй, сравнил бы Вас еще и с Доде (...). Вы, ради создателя, не верьте Вашим прокурорам и продолжайте работать так, как доселе работали. И язык, и манера, и характеры, и длинные описания, и мелкие картинки — все это у Вас свое собственное, оригинальное и хорошее». ⁵⁷

Одно из произведений Щеглова 1899 г., в котором и до какой-то степени не без резона критик А. В. А. (А. В. Амфитеатров) уловил близкие Достоевскому ноты, был его незаконченный роман «Миллион терзаний», ⁵⁸ посвященный судьбе больного писателя Теребе-

⁵⁵ Там же. С. 230—239. Подробнее об отношениях Достоевского и Д. Д. Кишенского см. в статье: *Архипова А. В. Достоевский и Кишенский // Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1976. Т. 2. С. 199—207. См. также письмо Достоевского к Кишенскому от 5 сентября 1873 г. и комментарий к нему (292, 300—302, 513—514).

⁵⁶ своеобразный (*лат.*).

⁵⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч. Письма. Т. 2. С. 204.

⁵⁸ Щеглов И. Миллион терзаний. Юмористический роман. Дачный муж. Юмористические очерки. СПб., 1899.

нева, его взаимоотношениям с «беспокойною» женою и неудачной попытке их спастись от тяжелых петербургских впечатлений и нужды переездом в город Лукомор. Имея в виду подзаголовок начатого «Миллиона терзаний» — «юмористический роман», критик писал, что это вообще «редкое явление в русской литературе», жанр, которому конец принесли «Мертвые души» Гоголя — «слишком высокий образец юмористического эпоса», после которого были удачи в малых формах, но не в больших. И далее: «И. Л. Щеглов, писатель, на Гоголе воспитанный, и естественно, что его к традициям Гоголя тянет. Очень жаль, что обстоятельства, выясненные им в остроумном „Меланхолическом предисловии“, помешали Щеглову дописать свой юмористический роман. Обстоятельства эти заключаются в том, что „наше время — не время широких задач“, ибо „писателю-художнику мало иметь ясный взгляд на вещи: надо еще иметь и... Ясную Поляну“ (...) в начальном отрывке „Миллиона терзаний“ чувствуется дыхание настоящего юмористического таланта, может быть, не яркого, несколько робкого, ступающего слишком осторожно, чересчур боязливом, не погрешить бы против традиций классического юмора, но, во всяком случае, настоящего. Это именно тот юмор, что улыбается сквозь слезы, мешая иронии с сентиментализмом, восторженный подъем с внезапной клоунадой (...) Лишь временами в тоне г. Щеглова звучит некоторая насильственность, слышно, что он смеется, когда ему самому совсем не до смеха, и последний, полный слезливого надрыва, начинает походить на истерику. Таковы некоторые юмористические рассказы Достоевского, смешные и по содержанию и по форме («Чужая жена», «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон»), но от них совсем не смешно, а жаль героев, о которых пишет автор, и вдвое больше жаль самого автора, потому что ему — вы чувствуете это — мучительно больно достаются картины, которые он пишет. У г. Щеглова нет гения Достоевского, ни его силы и энергии, но искренность его тона — сродни тону великого поэта „Униженных и оскорбленных“». ⁵⁹

⁵⁹ Новое время. 1899. 10 (22) февр. № 8246. Приложение. Возникает некоторая аналогия в названиях произведений Щеглова и Достоевского «Дачный муж» — «Вечный муж» или «Белая ночь» (шутка в одном действии Щеглова, предназначенная для народного театра) и «Белые ночи». Возможно, эти названия возникли по ассоциации в памяти, но скрываются за ними у Щеглова сцены совсем иного, водевильного плана.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрамов Н. А. 235—236, 239—240
 Авдиев Р. В. 221—226
 Аверинцев С. С. 204
 Агаповы, семья 192
 Адрианов С. А. 285
 Александр I 124
 Александр II 125
 Александров М. А. 226, 228, 253
 Альбов М. Н. 282
 Альми И. Л. 61
 Альшванг А. 137
 Амвросий Оптинский 154
 Амвросий (О. Е. Осипов) 279
 Амфитеатров А. В. 289
 Андерсон Р. 89
 Андреев Л. Н. 156, 158—159, 161, 174—180, 189
 Андрианов С. А. 282
 Анненский И. Ф. 132, 134—135
 Апулей Л. 140
 Аристотель 81, 137
 Армстронг, нач. округа 240
 Архангельская А. Г. 221, 231, 234
 Архипова А. В. 13—14, 17, 221—222
 Асеев Н. Н. 23
 Аупаев Б. 245
 Ахматова А. А. 17
- Базен А. Ф. 11
 Базунов А. Ф. 283
 Байрон Дж. Г. 240
 Бальзак О. де 93, 136, 261—262
 Баратынский Е. А. 263
 Барон Брамбеус см. Сенковский
 Батюшков Ф. Д. 285
 Бахтин М. М. 33, 37, 51—52, 55, 57, 62—63, 70, 72—74, 80, 87, 94, 132—133, 139—141, 169
 Бекедин П. В. 262
 Белинский В. Г. 20, 82, 132, 222
- Белый А. 132, 189, 191
 Беме Я. 212
 Бергс, ученый 93
 Бердяев Н. А. 115, 132, 145—154
 Берковский Н. Я. 143
 Берсенева П. 145
 Билинкис Я. С. 37
 Битюгова И. А. 271
 Благосветлов Г. Е. 10
 Блистер, издатель 224
 Блок А. А. 132, 188, 196
 Богданович А. И. 35, 189
 Боград Г. Л. 96
 Бодлер Ш. 138
 Боккаччио Дж. 135, 287
 Бокль Г. Т. 233
 Борисов О. 260, 262, 267
 Борисова М. 259—260
 Босх И. 220
 Бретцель Я. Б. фон 267
 Брюсов В. Я. 188
 Буданова Н. Ф. 145, 153
 Будишев А. Н. 190
 Булгаков М. А. 205—207, 213
 Булгаков С. Н. 104, 132, 135, 145, 149, 152, 155
 Бурдах К. 140
 Буренин В. П. 11, 272
 Бурсов Б. И. 104, 109—110
- Вагнер Р. 142
 Валиханов Ч. Ч. 236, 245
 Васнецов В. М. 282
 Вацура В. Э. 15
 Веласкес де Сильва 263
 Венгерова С. А. 133
 Вербицкая А. А. 275
 Вергунов Н. Б. 242—243
 Веселовский А. Н. 136, 141
 Ветловская В. Е. 142, 162—163

- Витте де, богослов 258
 Веттер И. И. 258
 Веттер Н. И. 256—259
 Викторovich В. А. 11
 Вильде М. Г. (W) 10, 11
 Виноградов В. В. 9, 11, 41—42, 97
 Вирославский Н. М. 267, 270—271
 Владимир, кн. 123
 Волгин И. Л. 268, 270
 Волошин Г. 51, 58
 Волошин М. А. 135, 210
 Вольнский А. Л. 132
 Врангель А. Е. 236—238, 240—242, 246
 Вронченко М. П. 21
 Всеволодский В. Н. 285
 Вяземский П. А. 25
- Габай И. 218—220
 Галич А. А. 214—215, 219
 Гаевский В. П. 229
 Гарлин В. А. 285
 Гаршин В. М. 271, 274
 Гачев Г. Д. 51, 67
 Гей Н. К. 71—72
 Гейзер И. Н. 244
 Гернграсс А. Р. 237, 244
 Гессен С. Я. 153
 Гете И. В. 31, 55, 137, 142, 204—207, 261—262, 264—265
 Гиббиан Дж. 142
 Гиппиус В. В. 97
 Гиппиус З. Н. 188—189
 Гоголь Н. В. 17, 19—20, 28—36, 54, 58—59, 61, 97—98, 101, 136, 188, 240, 261, 271, 273, 280, 289—290
 Гойя Ф. 197, 220
 Голосовкер Я. Э. 38, 133
 Гольбейн Г., младший 112, 114—115, 119—121
 Гомер 135—136
 Гончаров И. А. 32, 93
 Горький М. 183, 190
 Гофман Э. Т. А. 31, 136
 Градовский А. Д. 21
 Градовский Г. К. 246—253
 Гратинский И. К. 270
 Григорий Богослов 106
 Гроссман Л. П. 139, 176, 267
 Гуляев В. С. 244
 Гуляев М. И. 245—246
 Гуляев Н. С. 245—246
 Гуляев С. И. 245—246
 Гумбольдт А. 237
- Гуревич Л. Я. 189, 194
 Гюго В. 261
- Далматов В. П. 285
 Данте Алигьери 136, 138, 142, 220
 Делаткевич И. 243
 Денисенко П. А. 286
 Державин К. Н. 24
 Дешарт О. 133
 Джером К. Д. 271—272
 Джойс Дж. 93
 Джонс Дж. 35
 Диккенс Ч. 93, 136
 Дикман М. 193
 Добролюбов Н. А. 132
 Добужинский М. В. 145
 Доде А. 289
 Долгорукий, кредитор И. Л. Леонтьева-Щеглова 283
 Долинин А. С. 103, 191—192
 Долинов А. И. 285
 Достоевская А. Г. 12, 123, 154, 228, 267—271, 273, 278—285
 Достоевская В. М. 267
 Достоевская Л. Ф. 267, 280—282
 Достоевский М. М. 13—14, 125, 235, 244—245
 Достоевский М. А. 125
 Дуров С. Ф. 222
 Дюма А., отец 242
- Еврипид 122
 Екатерина II 30
 Елизавета Петровна 124, 230
 Ерофеев Вик. 196
 Ефимова Н. 122, 130
- Ждан-Пушкин И. В. 238
 Жид А. 260
 Жиркова И. А. 188
 Жуковский В. А. 240
- Завалишин Дм. 29
 Завалишин Ип. 29
 Зандер Л. 152
 Зарецкий Л. Г. 238
 Захаров В. Н. 31
 Зелинский Ф. Ф. 140
 Зеньковский В. В. 149
 Золя Э. 142
 Злобина 234
- Ибсен Г. 202

- Иванов Вяч. И. 132—145, 156—157, 162, 176, 193
Иванов Д. В. 133
Иванов И. 146
Иванов-Разумник Р. В. 189, 191, 196
Иванова С. А. 101
Иванчикова Е. А. 41, 46, 50
Иваск Ю. 139
Измайллов А. А. 197, 273
Инзов И. И. 241, 257
Иннокентий X. 263
Иоанн Дамаскин 117
Иолшина В. Г. 285
Ипатова С. А. 221
Исаев А. И. 238—240, 242
Исаева М. Д. 125, 237, 239—243
- Кавелин К. Д. 21—22, 228, 274, 280, 283
Кадо М. 139
Каирова А. В. 168
Калмаков А. 243
Кант И. 38, 133
Карамзин Н. М. 240
Каратыгин П. П. 15
Карнаухова М. Г. 222, 234
Карякин Ю. Ф. 87
Касаткина Т. А. 81, 83
Катков М. Н. 249
Катто Ж. 51—53, 57
Качалов В. И. 145
Ким Ю. 219—220
Киносита Т. 96, 98
Кирилл, болг. монах-просветитель 123
Киркегард см. Киркегор С.
Киркегор С. 109, 210, 212
Кирпотин В. Я. 70, 104, 165, 168
Кишенский Д. Д. 279, 288—289
Ключевский В. О. 39
Ковалевская Е. Г. 125
Ковригин Н. Н. 244
Кожевников В. А. 130
Констант Д. Д. 241
Констант Д. С. 239, 241—242
Констант С. А. 241—242
Констант С. Д. 241—242
Конт О. 149
Кордэ Ш. 22
Коровин, домовладелец 269
Короленко В. Г. 28—30, 32, 35—36, 273
Костомаров Н. И. 21
Краевский А. А. 9—11
- Крестовский Вс. В. 228—229
Кудрявцев Ю. Г. 133, 138
Кукольник Н. В. 261
Куприн А. И. 190
Кущевский И. А. 230
Кюхельбекер В. К. 17
- Ланский Л. Р. 227
Левик В. 16
Левина Л. А. 204, 216
Левитский И. О. 254—259
Левченко Н. И. 235
Лейкин Н. А. 270
Леонтьев-Щеглов И. Л. 271—290
Лермонтов М. Ю. 136, 261
Леруа Э. 125
Лесаж А. Р. 261, 287
Либман М. Я. 112
Лилина М. 145
Лихачев Д. С. 60, 71
Лонгинов М. Н. 222
Лосский В. Н. 117
Лотман Л. М. 39
Лотман Ю. М. 15, 17, 29—30, 32, 33, 39, 59, 61, 179
Лукач Д. 136
Любимов Н. И. 245
- Майер-Грефе Ю. 139
Майков А. Н. 178, 228, 244, 246
Макашин С. А. 272
Максим Исповедник 117
Максимов С. В. 245
Манн Ю. В. 29
Мария Федоровна, имп. 30
Маркевич Б. М. 270
Мать Мария см. Скобцова Е. Ю. (Кузьмина-Караваева)
Мегорский Д. Т. 269
Мегорский Е. И. 268—269
Медокс Р. 29
Мережковский Д. С. 132, 135, 148, 188, 190, 193
Меркуров, ротмистр 13
Метерлинк М. 202
Мефодий, болг. монах-просветитель 123
Мечников И. И. 35
Мешерин Ф. С. 243
Мещерский В. П. 8, 221—222, 246—259
Миллер О. Ф. 267—268
Миль Дж. Ст. 261
Милюков А. П. 244—245

- Минский Н. М. 188, 193
 Михайловский Н. К. 132
 Мицкевич А. 13—21, 23—27
 Модзалевский Б. Л. 272
 Мольер Ж. Б. 288
 Момбелли Н. А. 14
 Московская Д. С. 216
 Мочульский К. В. 125
- Надсон С. Я. 273—274
 Назиров Р. Г. 15
 Накамура К. 76
 Налепинский Т. 25
 Наполеон I 36, 124
 Нацумэ С. 99—100
 Некрасов Н. А. 10, 274
 Немирович-Данченко Вл. И. 145
 Нечаев С. Г. 146, 222, 256
 Нечаева В. С. 260
 Никитский П. О. 270
 Николай I 124
 Ницше Ф. 147—150, 153, 184, 193, 199
 Новоселов М. А. 149
- Озмидов Н. Л. 108
 Орсини, террорист 22—23
 Основьяненко Г. Ф. 14
 Островская М. Н. 272
 Островская Н. Н. 272
 Островский А. Н. 272, 281
 Островский П. Н. 272
 Отрепьев Г. 36, 37—38
- Павлова М. 193, 195
 Паисий Величковский 154
 Пальм А. И. (Альминский П.) 222
 Панютин Л. К. (Нил Адмирари) 10, 11
 Пастер 35
 Пастернак Б. Л. 120—121
 Петерсон Н. П. 130
 Петр I 15—16, 124
 Петрашевский А. М. 238
 Петрашевский М. В. 14, 20, 26, 125, 221—222
 Петрович А. 245
 Петроний 140
 Перцов П. П. 192—193
 Печерин В. С. 17
 Пешехонов П. М. 237
 Пешехонова А. Н. 237
 Пиндар 134
- Пиотровский А. 140
 Писарев Д. И. 132
 Платонов А. П. 215—217, 220
 Плещеев А. Н. 272, 274, 277
 Плотин 210
 Плюханова М. Б. 29
 Победоносцев К. П. 208
 Погоцкий А. Ф. 286
 Поддубная Р. Н. 28, 32, 55, 77, 262
 Полонский Я. П. 277
 Полоцкая Э. А. 259, 264
 Помяловский Н. Г. 289
 Попов И. И. 192
 Порецкий А. У. 9
 Потанин Г. Н. 245
 Потапенко И. Н. 190
 Потебня А. А. 141
 Пржевальский Н. М. 35
 Пруст М. 93
 Пугачев Е. 28
 Пушкин А. С. 15, 17, 20—21, 24—27, 37—38, 62, 72, 83, 132—133, 136, 151—152, 230, 240—241, 261—262, 271, 273, 277—278
- Рабле Ф. 141, 290
 Радлов В. В. 244—245
 Расов, колл. ассессор 239
 Раушенбах Б. В. 74
 Рашевский И. Ф. 228
 Редсток Г. В. лорд 223, 225
 Рейнах С. 140
 Рейснер М. 183
 Рейх Г. 140
 Рамбрандт ван Рейн Х. 75, 138
 Ренан Э. 102, 105, 110—111, 113, 117—119
 Рижский М. И. 125
 Рихтер Ж. П. 111, 136
 Роднянская И. Б. 53—54, 59, 133
 Розанов В. В. 132, 174, 282
 Розенблом Л. М. 96, 261, 263
 Розенблом Н. Г. 272
 Рохель А. А. 12
 Рохель Е. П. 12
 Рублев А. 152
 Румянцев Иоанн 12
 Руссо Ж.-Ж. 136, 263
 Рыбушкин М. С. 238, 242
- Савина М. Г. 277, 285
 Салиас де Турнемир Е. А. 261
 Салтыков-Щедрин М. Е. 8—9, 260, 271—272, 274

- Самойлов П. В. 285
 Самсонов С. И. 245—246
 Санд Жорж (Аврора Дюдеван) 14, 263, 265
 Саложников П. А. 242
 Сараскина Л. И. 39—40
 Семенов Н. П. 14
 Семенов (Тян-Шанский) П. П. 14, 238, 241, 244—245
 Сенковский (Барон Брамбеус) 32
 Серафим Саровский 151—152, 154
 Сарвантес Сааведра М. де 82, 200, 202
 Сергей Радонежский 152
 Скарятин, владелец типографии 250
 Скобцова Е. Ю. (Мать Мария) 211—213
 Сливчанский, домовладелец 269
 Случевский К. К. (сын) 280
 Случевский К. К. (отец) 280
 Смирнов В. А. 280
 Сократ 139
 Соловьев Вл. С. 130, 132, 138, 142, 151
 Соловьев С. М. 203
 Соловьева А. И. 285
 Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 188—203
 Софокл 135—136, 142, 202
 Спенсер Г. 233
 Спиридонов П. М. 237
 Старикова Е. 188
 Старчевский, домовладелец 10
 Стасюлевич М. М. 228
 Степанов Н. 30
 Степанов С. 246
 Степанов Ф. С. 246
 Стефанович Н. В. 213—214, 220
 Страхов Н. Н. 267
 Струбинский, домовладелец 226, 269
 Суворин А. С. 11, 228—229
 Судьбинин И. И. 285
- Теляковский 272
 Тенишев 285
 Тергуллиан 104, 108
 Тетерников Ф. К. см. Сологуб Ф.
 Тимашев А. Е. 222—223
 Титов Д. И. 221, 226—228, 231
 Тихомиров Б. Н. 102, 105, 108, 113, 115, 267
 Тихон Задонский 154
 Токаржевский Т. 26
 Толстая С. А. 281
- Толстой Л. Н. 52, 58, 125, 139, 158, 180, 211, 271, 274, 286, 289
 Толь Ф. Г. 14
 Топоров В. Н. 54, 65, 67, 71, 80
 Трескунова М. 14
 Троицкая Е. А. 280
 Трутовский К. А. 192
 Туниманов В. А. 261
 Тургенев А. И. 25
 Тургенев И. С. 52, 58, 225—226, 274, 277
- Украинский Г. В. 83
 Уоллес М. 280
 Устьмедведицкий (Кумов) Р. К. 274
- Фальконе Э. М. 16
 Федоренко Б. В. 246
 Федоров Н. Ф. 130
 Федотов Г. П. 154
 Фейербах Л. 149
 Феодосий Печерский 152
 Флегель Ф. 140
 Флобер Г. 142
 Флоренский П. А. 149
 Фонвизина Н. Д. 102—104, 235
 Фридлиндер Г. М. 52, 59, 75, 132, 139—140, 267
- Хамваш Б. 174
 Хармс Д. 217—218, 220
 Хатисова Г. Г. 14
 Ходасевич В. Ф. 188
 Ходотов Н. Н. 285
 Хомяков А. С. 142
 Хоц А. Н. 51, 59, 65, 69, 75
 Храмов 283
 Христос 14, 22—23, 25—26, 56—57, 86, 92, 101—121, 125, 129—130, 141—143, 147—154, 176—177, 206, 209, 215, 223—225
- Цагарелли К. 181—182
 Цивьян Т. В. 62, 65
- Чайковский П. И. 276
 Чеботаревская А. Т. 189
 Чернышевский Н. Г. 132
 Чехов А. П. 266—267, 271—274, 289
- Шах-Паронианц Л. М. 271
 Шевырев С. П. 21

- Шекспир У. 55, 154, 240, 261—262,
 264—266, 281
 Шеллинг Ф. 81, 141
 Шестов Л. И. 109, 132, 189, 210—212,
 214
 Шёне Э. Б. 258
 Шидловский И. Н. 13
 Шиллер Ф. 136, 240
 Шилов А. А. 222, 234
 Шлегель А. 263
 Шмейсер А. И. 244
 Шмейсер М. И. 243—244
 Шмейсер С. А. 244
 Шмейсер С. К. 243—244
 Шмидт П. П. 36
 Шнейдер, сестры 243
 Шопенгауэр А. 193, 195
 Шувалов П. А. 222

 Щедрин М. Е. см. Салтыков-Щед-
 рин М. Е.
 Щенников Г. К. 35

 Эйзенштейн С. М. 91
 Эккерман И. П. 205
 Эннекен Э. 134
 Эсхил 135—136, 142, 202

 Юнг К. Г. 142
 Юрьева М. 10

 Ядринцев Н. М. 245
 Яковлев К. Я. 285
 Якубович И. Д. 12, 20, 188, 196

 Янжул И. И. 278
 Ясенский С. Ю. 156
 Ясинский И. И. 190
 Ястржембский И. Ф. Л. 14

 Aucouturier G. 260
 Bienstock J. W. 260
 Forster E. M. 93
 Frank J. 94, 125

 Goodheart E. 127—128
 Halperine E. 260
 Iwanow W. (см. также Ива-
 нов Вяч. И.) 133, 136, 142
 Jones J. 35, 93
 Jones M. 94

 Kierkegard S. (см. также Кирке-
 гор С.) 128—129
 Kreisling A., von 133

 Lary N. M. 91
 Mochulsky K. 125—126

 Nau J. A. 260
 Ortega y Gasset J. 93

 Peace R. 101
 Shattuck R. 93—94

СОДЕРЖАНИЕ

ДОПОЛНЕНИЕ К Т. 27 «ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО»

Сцена в редакции одной из столичных газет (публикация В. А. Викторoviча)	3
Дополнение к списку «Дарственные надписи на книгах и фотографиях 1847—1881 годов» (публикация И. Д. Якубович)	12

СТАТЬИ

А. В. Архипова. Достоевский и Адам Мицкевич	13
Р. Н. Поддубная (Харьков). Двойничество и самозванство	28
Е. А. Иванчикова (Москва). Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского	41
А. Н. Хоц (Тула). Структурные особенности в прозе Достоевского	51
Т. А. Касаткина (Москва). Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников)	81
Р. Андерсон (Университет штата Кентукки, США). О визуальной композиции «Преступления и наказания»	89
Т. Киносита (Университет Чибя, Япония). Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского	96
Б. Н. Тихомиров. О «христологии» Достоевского	102
Н. Ефимова (Флорида, США). Мотив библейского Иова в «Братьях Карамазовых»	122
Г. М. Фридлиндер. Достоевский и Вячеслав Иванов	132
Н. Ф. Буданова. Творчество и спасение (Ставрогин в интерпретации Николая Бердяева)	145
С. Ю. Ясенский. Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева	156
И. Д. Якубович. Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского	188
Л. А. Левина (Москва). «Новый Ион» в творчестве Ф. М. Достоевского и в русской культуре XX века	204

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Неизданные письма к Достоевскому (тексты подготовлены и комментарии составлены А. В. Архиповой, С. А. Ипатовой)	221
Н. И. Левченко (Семипалатинск). Круг знакомых Ф. М. Достоевского в семипалатинский период жизни	235

Б. В. Федоренко. К истории газеты-журнала «Гражданин»	246
Э. А. Полоцкая (Москва): Литературные мотивы в рассказе Достоевского «Кроткая»	259
Б. Н. Тихомиров. О. Николай Вирославский — духовник писателя (к биографии Достоевского)	267
И. А. Битюгова. И. Л. Леонтьев-Щеглов и Ф. М. Достоевский	271
Именной указатель	291

ДОСТОЕВСКИЙ
Материалы и исследования. Т. 11

*Утверждено к печати Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук*

Редактор *Е. А. Смирнова*
Технический редактор *Н. А. Кругликова*
Корректоры *Ф. Я. Петрова, Э. Г. Рабинович и С. И. Семиглазова*

ЛР № 020297 от 27.11.91. Сдано в набор 04.06.1993. Подписано к печати 11.01.1994.
Формат 60 x 90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19. Уч.-изд. л. 22.8.
Тираж 1700. Тип. зак. № 3011. С 664.

Санкт-Петербургская издательская фирма ВО «Наука»
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

Изготовление оригинал-макета ГП «Слово»
Компьютерная верстка *О. В. Шакирова*
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12
Тел. (812) 213-35-59

**В С.-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ФИРМЕ
ВО «НАУКА»
ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ КНИГИ:**

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

Исследования. Материалы. Библиография

Книга является первым изданием о Н. Гумилеве, подготовленным в Академии наук. В сборнике представлены неизвестные архивные документы: об участии Н. Гумилева в военных действиях 1914—1918 гг.; воспоминания о поэте; неопубликованные суждения современников о творчестве Н. Гумилева; восстанавливаются страницы таких журналов начала XX в., как «Сириус», «Остров», «Гермес»; описываются автографы Н. Гумилева в архивах В. Рождественского, М. Лозинского и мн. др.

В сборнике помещена обширная библиография отечественной литературы о Н. Гумилеве (1905—1990).

В обобщающих статьях рассматриваются основные проблемы творчества Н. Гумилева, особенности его поэтики, его место в истории литературы.

Для широкого круга читателей.

ПОВЕСТЬ О ТВЕРСКОМ ОТРОЧЕ МОНАСТЫРЕ

Перевод и исследования С. А. Семячко

Книга, посвященная одному из наиболее интересных произведений «переходного периода» второй половины XVII в. — «Повести о Тверском Отроче монастыре», — содержит публикацию всех основных вариантов текста Повести, перевод на современный русский язык и исследование, касающееся истории текста Повести, ее источников, истории сложения ее сюжета, места Повести в истории русской литературы.

Для литературоведов и всех интересующихся русской словесностью.

СЛОВАРЬ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XVIII в.

Вып. 2. (К)

Второй выпуск «Словаря» включает биографии писателей, которые активно участвовали в литературном процессе 18—19 вв. и внесли заметный вклад в развитие литературы. Словарные статьи содержат основные сведения о жизни и творчестве писателей, снабжены избранной библиографией.

Для филологов, историков, искусствоведов.

Н. Д. Кочеткова

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

В книге рассматривается литература русского сентиментализма в ее соотнесенности с идеями Просвещения XVIII в., прослеживается развитие эстетических взглядов писателей этого направления. Значительное внимание уделено проблеме литературного героя, особенностям мировосприятия «чувствительного» человека.

Для специалистов-филологов, преподавателей, студентов и широкого круга читателей, интересующихся историей русской культуры.

КНИГИ ВО «НАУКА» МОЖНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ
РОССИЙСКОЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ «АКАДЕМКНИГА»,
В МЕСТНЫХ МАГАЗИНАХ КНИГОТОРГОВ
ИЛИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ КООПЕРАЦИИ

*Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:*

- 117393 Москва, ул. академика Пилюгина, 14, кор. 2
197345 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7
690088 Владивосток, Океанский проспект, 140 («Книга—почтой»)
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга—почтой»)
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга—почтой»)
660049 Красноярск, проспект Мира, 84
103009 Москва, ул. Тверская, 19а
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7
117383 Москва, Мичуринский проспект, 12
630076 Новосибирск, Красный проспект, 51
630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 («Книга—почтой»)
142284 Протвино Московской обл., ул. Победы, 8
142292 Пущино Московской обл., МР «В», 1 («Книга—почтой»)
443002 Самара, проспект Ленина, 2 («Книга—почтой»)
191104 Санкт-Петербург, Литейный проспект, 57
199164 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2
194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий проспект, 4
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга—почтой»)
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49

Магазин «Академкнига» в Татарстане:

- 420043 Казань, ул. Достоевского, 53