DOSTOEVSKY MONOGRAPHS

A Series of the International Dostoevsky Society

Volume 3

Editorial Board:
Natalia Ashimbaeva (St. Peterburg)
Robert Belknap (Columbia)
Rosanna Casari (Bergamo)
Jacques Catteau (Paris)
Caryl Emerson (Princeton)
Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)
Robert L. Jackson (Yale)
Malcolm Jones (Nottingham)
Tatiana Kasatkina (Moscow)
Katalin Kroó (Budapest)
Deborah Martinsen (Columbia)
Robin Feuer Miller (Brandeis)
Gary Saul Morson (Northwestern)
Rudolf Neuhäuser (Klagenfurt)
Gary Rosenshield (Madison)
Ludmila Saraskina (Moscow)
Karen Stepanian (Moscow)
Boris Tikhomirov (St. Peterburg)
Igor Volgin (Moscow)
Vladimir Zakharov (Petrozavodsk)

Managing Editor:
Ulrich Schmid (St. Gallen)

«DOSTOEVSKY MONOGRAPHS»

Серия основана в 2008 году

Выпуск 3

Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя

Под редакцией
Стефано Алоэ

Санкт-Петербург
2012

УДК 82-96
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8 Достоевский Ф. М.

Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / Под редакцией С. Алоэ. — СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. — 491 с. — (DOSTOEVSKY MONOGRAPHS; Вып. 3).

ISBN 978-5-86007-722-5

Очередной выпуск серии подготовлен по итогам Симпозиума Международного общества Достоевского, проходившего в Неаполе в 2010 г. В сборник вошли оригинальные научные труды, посвященные творчеству великого писателя, которое рассматривается авторами в различных ракурсах современного литературоведения. В этих работах внимание акцентируется на «взгляде писателя», на том, как преломляется мысль писателя в его творчестве, проблеме «точки зрения» (повествователя, автора, реципиента), вопросах философского и религиозного взглядов Достоевского. Авторы сборника, – каждый со своей точки зрения, в соответствии со своей культурой и национальной традицией, – пишут о *соотношении* в творчестве Достоевского, где формы восприятия реальности, основанные на равновесии конкретных, находящихся в соотношении друг с другом элементов, являются частями сложнейшей системы. Затрагиваются также различные аспекты творчества писателя, такие как повествовательные стратегии, вопросы интертекстуальности и цитации, взаимосвязи этики и эстетики.

Издание предназначено литературоведам, историкам, преподавателям, студентам, а также широкому кругу читателей, интересующихся творчеством Ф. М. Достоевского.

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli studi di Verona

Все права защищены. Никакая часть книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая фотокопирование, размещение в Интернете и запись на магнитный носитель, без письменного разрешения владельца. Цитирование без ссылки на источник запрещено. Нарушение прав будет преследоваться в судебном порядке согласно законодательству РФ.

ISBN 978-5-86007-722-5
© Коллектив авторов, 2012
© ООО «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012

Посвящается
светлой памяти
Нины Михайловны Каухчишвили и
Натальи Васильевны Живолуповой

Содержание

Стефано Алоэ (Верона, Италия)
Предисловие 11

Rosanna Casari (Bergamo , Italia)
RICORDO DI NINA KAUCISVILI 20

Часть I
Повествовательные стратегии
в творчестве Достоевского

К. А. Баршт (Санкт-Петербург, Россия)
ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА И ДВОЙНАЯ НАРРАЦИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 27

С. С. Шаулов (Уфа, Россия)
ЭВОЛЮЦИЯ «ЭПИСТОЛЯРНОГО ГЕРОЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ПИСАТЕЛЯ 52

А. Б. Криницын (Москва, Россия)
СТРУКТУРА И ПРИНЦИПЫ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ В РОМАНАХ «ПЯТИКНИЖИЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 70

Сара Паолини (Верона, Италия)
'МАНИПУЛЯЦИЯ ВРЕМЕНЕМ' КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» 83

Часть II
Вопросы интертекстуальности
и цитации: скрытые источники, влияния, параллели

Н. А. Тарасова (Петрозаводск, Россия)
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РУКОПИСНОМ ТЕКСТЕ ДОСТОЕВСКОГО: ПОСТАНОВКА ВОПРОСА 99

Нина Перлина (Блумингтон, США)
О ЗНАКОМСТВЕ МОЛОДОГО ДОСТОЕВСКОГО С ТЕКСТАМИ ГЕРЦЕНА И КАРУСА 130

В. Е. Ветловская (Санкт-Петербург, Россия)
СУДЬБА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗАИМСТВОВАНИЙ И АЛЛЮЗИЙ В «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ» 146

Гергей Шолти (Будапешт, Венгрия)
НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА И КЛЕОПАТРА. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАЗВЕРТЫВАНИЯ СМЫСЛА В «ИДИОТЕ» ДОСТОЕВСКОГО 165

Н. В. Чернова (Санкт-Петербург, Россия)
«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СМЕЕТСЯ» ГЮГО В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» 173

Стефано Алоэ (Верона, Италия)
ИВАНОВ ЧЕРТ, ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР И «АГАСВЕР» КЮХЕЛЬБЕКЕРА: ОБ ОДНОМ ВЕРОЯТНОМ ИСТОЧНИКЕ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ» 191

В. В. Дудкин (Великий Новгород, Россия)
«НЕВЫРАЗИМОЕ» У ДАНТЕ И ДОСТОЕВСКОГО 221

А. В. Тоичкина (Санкт-Петербург, Россия)
ОБРАЗ АДА В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (к теме «Достоевский и Данте») 250

Н. Т. Ашимбаева (Санкт-Петербург, Россия)
АРХИМАНДРИТ ФЕОДОР (БУХАРЕВ) И ДОСТОЕВСКИЙ 267

Елена Логиновская (Бухарест, Румыния)
МИРЧА ЭЛИАДЕ: ПЕРСОНАЖ ДОСТОЕВСКОГО И ПОЭТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА 277

Людмил Димитров (София, Болгария)
Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДРАМАТУРГ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИСКУСИТЕЛЬ 293

Часть III
Аспекты творчества Достоевского

Фатима Бианки (Сан-Паулу, Бразилия)
ИЗОБРАЖЕНИЕ ТЕМЫ «ОТЧУЖДЕНИЯ» В ПОВЕСТИ «ХОЗЯЙКА» 303

В. В. Борисова (Уфа, Россия)
ПОЭТИКА ОБРАЗОВ ТРЕХ СЕСТЕР В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» 320

Тоёфуса Киносита (Тиба, Япония)
ВИНА АЛЕШИ КАРАМАЗОВА ПЕРЕД СМЕРДЯКОВЫМ В ОТЦЕУБИЙСТВЕ 327

Елена Иванцова (Даугавпилс, Латвия)
ЯЗЫК ТЕЛА У ДОСТОЕВСКОГО В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ 335

Аркадий Неминущий (Даугавпилс, Латвия)
СЕМИОЗИС ЗВУКА И МУЗЫКИ В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ» 344

Юрий Сидяков (Рига, Латвия)
КРЕСТ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 353

Л. В. Сыроватко (Калининград, Россия)
ФОТОДОСИЯ У ДОСТОЕВСКОГО. СВЕТОПИСЬ «ВЕЛИКОГО ПЯТИКНИЖИЯ»: ОБЩИЙ ОЧЕРК 363

Часть IV
Этика и эстетика в художественном мире Достоевского

А. П. Власкин (Магнитогорск, Россия)
АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» 400

А. А. Казаков (Томск, Россия)
ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ И ДИАЛОГИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО 410

Л. И. Сараскина (Москва, Россия)
КАТЕГОРИИ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ И СЕРДЕЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 423

Б. Н. Тарасов (Москва, Россия)
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ КАК ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «ТАЙНЫ ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО 437

Б. Н. Тихомиров (Санкт-Петербург, Россия)
ДОСТОЕВСКИЙ И МАЛЫЙ АПОКАЛИПСИС ЕВАНГЕЛИСТА МАТФЕЯ (К теме «“Прозрение” и “мечта” в религиозном мировоззрении Достоевского») 448

Н. В. Живолупова (Нижний Новгород, Россия)
СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО: СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТОВ, ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ (от «многословия» антигероя к «тишине мира» в последнем романе) 467

Предисловие

Этот сборник включает в себя двадцать восемь научных статей, написанных на основе докладов, прочитанных в 2010 г. на XIV Симпозиуме Международного Общества Достоевского в Неаполе.[1] А поскольку основное направление Симпозиума обозначено как «взгляд писателя», то можно сказать, что главная тема сборника – проблема «точки зрения», взгляда: то повествователя, автора, реципиента, то взгляда философского и религиозного. В любом случае, акцентируется огромное значение *соотношений: где, по отношению к кому/чему* нахожусь, *с кем* состою в диалоге, *откуда что* наблюдаю и *над чем* размышляю. Творчество Достоевского, возможно, как никакое другое, ведет к формам восприятия реальности, основанным на равновесии конкретных, находящихся в соотношении друг с другом элементов, не изолированных или абстрактных, а всегда составляющих части сложнейшей системы.

Об этом пишут – каждый со своей точки зрения, исходя из своего мировоззрения, из своей идеологии, интуиции, культуры, национальной традиции, – все авторы настоящего сборника.

Задача Предисловия – «предупредить» читателя о том, что ему предстоит прочесть. Поэтому ограничусь кратким обзором, не претендуя на то, чтобы объяснить или резюмировать структуру сборника.

Несколько слов о посвящении. Эта книга посвящается светлой памяти двух незаурядных, неповторимых исследователей творчества Достоевского – Нины Михайловны Каухчишвили и Натальи Васильевны Живолуповой. Нина Михайловна, осно-

[1] Другой сборник, отражающий работу неаполитанского Симпозиума выбором статей преимущественно философского характера, публикуется одновременно итальянским издательством, также под моей редакцией.

вательница итальянского Общества Достоевского, не успела принять участие в неаполитанском Симпозиуме; ее памяти посвящены слова ее ученицы и наследницы Розанны Казари. А о Наталье Васильевне я не решился написать более чем несколько строк в конце этого Предисловия, так как предпочел, чтобы о ней гораздо ярче сказала ее собственная статья, написанная для этого сборника незадолго до ее ухода из жизни.

Расположить статьи сборника в алфавитном порядке (по именам авторов) было бы проще всего; однако таким образом пострадала бы целостность книги, и она превратилась бы просто в *сборник* работ, объединенных лишь именем Достоевского. Поэтому я взял на себя ответственность скомпоновать статьи пусть в спорном, но наделенном своей логикой порядке, чтобы превратить сборник в своего рода *произведение многих авторов*. Насколько мне это удалось – судить читателю; скажу лишь, что, связав тематически статьи абсолютно разных исследователей, я смог глубже оценить суть их анализа – как в спорном сопоставлении, так и в накоплении элементов, подтверждающих одни и те же интуитивные предположения и выводы. На мой взгляд, появилось цельное произведение о *точке зрения*, о *взгляде писателя*. Структурно книга разделена на четыре части.

Первая часть посвящена «Повествовательным стратегиям в творчестве Достоевского». Характерно, что в связи с повествовательными стратегиями речь у исследователей идет не только о художественной прозе Достоевского, но, что существенно важно, и о ее коренных соотношениях с эпистолярием писателя, с одной стороны, и с его публицистикой – с другой.

Так, *К. А. Баршт* предлагает историю повествовательной эволюции художественной прозы Достоевского, уделяя особое внимание значению переписке писателя с братом М. М. Достоевским, ставшей для него повествовательным образцом с раннего периода его творчества, и замене ее новыми стратегиями создания коммуникативных обменов между нарратором и персонажами («двойной наррации») после смерти брата. Исследователь приходит к выводу, что «основным содержанием творческих поисков Достоевского был поиск адекватной высказыванию позиции “ответного голоса”, обеспечивающего тексту смысловую легитимность, а его автору – онтологическую устойчивость».

Тесные соотношения между художественной эволюцией и эпистолярным жанром в творчестве Достоевского исследует также и *С. С. Шаулов*, обратившийся к специфике «эпистолярного героя» и к формам его проникновения на территорию художественного текста. Не случайно замечается, что письма Достоевского всегда художественно выстроены: они являются неким мостом между литературой и жизнью (в качестве главного примера исследователь изучает эволюцию «гамлетовского комплекса», переходящего из сферы личности писателя в сферу характеров его героев-идеологов).

К структурам художественного текста и принципам сюжетообразования обращается и *А. Б. Криницын*, замечая, что «главное философско-психологическое содержание романов [пятикнижия] выражено намеренно *вопреки* общей сюжетной канве». Согласно структуре, предложенной исследователем, сюжет Достоевского разворачивается на четырех уровнях, имеющих четко разграниченные функции, от евангельского и мифологического предтекстов до уровня романной интриги и, в итоге, до уровня психологизма «подполья». Достижением Достоевского было найти компромисс между конфликтными жанрами – остросюжетным и психологическим.

Как явствует из сказанного, эти первые статьи можно объединить ориентацией на изучение форм строения текста с точки зрения наррации, точки зрения повествователя и выделения сюжетов. Такой подход, на мой взгляд, не исчерпывает собственную ценность в чисто «техническом» и «формальном» анализе текстов, но позволяет уточнить и проверить состоятельность (или несостоятельность) самых разных философских, идеологических, культурологических и прочих интерпретаций творчества писателя. Не случайно, что из представленных в этом сборнике работ, связанных с текстологическим анализом, большинство принадлежит молодому поколению достоевсковедов, что дает основания полагать, что это одно из самых актуальных и перспективных направлений нашей дисциплины. К этому же молодому поколению принадлежат и *С. Паолини*, чья статья завершает первую часть сборника тщательным анализом «манипуляции временем» в «Дневнике писателя» («Достоевский играет с временем, фактически ‘манипулирует’ временем с той целью, чтобы читатель переживал опыт сопоставления с другим, теряя восприятие

своей место-временной определенности. Автор-творец просит своего читателя выйти из области случайности и вместе с ним взять на себя роль свидетеля/судьи»); и строго теоретическая, но одновременно богатая конкретными герменевтическими указаниями статья *Н. А. Тарасовой* об интертекстуальности в рукописном тексте Достоевского, открывающая **вторую часть** книги («Вопросы интертекстуальности и цитации: скрытые источники, влияния, параллели»); можно в этом контексте упомянуть и статью *А. А. Казакова* из четвертой части сборника, в которой, исходя из уточнения глубинного смысла бахтинского диалогизма и различая диалогическую *позицию* и диалогическую *ситуацию*, автор предлагает способ преодоления некоторых недоразумений в интерпретации творчества писателя и доказывает – недвусмысленно, по моему глубокому убеждению, – демократическую и гуманитарную основу художественного мира Достоевского.

Но, следуя замыслу сборника, вернемся ко второй его части, посвященной вопросам интертекстуальности и сопоставительным анализам, которые с разных углов зрения указывают на определенные константы, наблюдаемые в творчестве и в «мастерской» Достоевского: его известную начитанность и ее «переваривание» в художественных замыслах через сложнейшие умственные процессы, так, что исследователям приходится часто нападать на следы, которые, сознательно или бессознательно, писатель, чтобы их стереть, прикрывал песком и листьями; «закон неоднозначности», или же «неоднолинейности», которым руководствуются при чтении и восприятии цитат/аллюзий Достоевского, всегда совмещающего приятие и полемику, ироническую игру или даже насмешку – рядом с серьезным размышлением. Яркие примеры этих констант дает работа *Н. Перлиной*, исследующей под достаточно скрытыми уликами значение для концепции и интерпретации повести «Хозяйка» текстов А. И. Герцена и немецкого философа и ученого К. Г. Каруса; и статья *В. Е. Ветловской*, сходным образом извлекшей из густого литературного контекста «Бедных людей» значительные заимствования и аллюзии, главным образом ведущие к прозе А. Бестужева-Марлинского и его подражателей, способные лучше контекстуализировать первое произведение Достоевского.

Г. Шолти вернулся к теме пушкинских аллюзий и заимствований в «Идиоте», сосредоточивая свое внимание на фигуре

Клеопатры и на ее символике у Пушкина и далее у Достоевского. Неоднозначность предпочтений и литературных аллюзий писателя явствует особенно ярко из анализа *Н. В. Черновой*, сфокусированного на двух почти одновременно вышедших романах – «Человек, который смеется» В. Гюго и «Бесы»: при всей своей любви к творчеству французского романтика Достоевский обращается с ним абсолютно свободно, используя реминисценции и цитаты из романа Гюго для создания литературного «единоборства» между Степаном Верховенским и Кармазиновым.

Так же в плане исследования процессов взаимодействия произведений Достоевского с другими текстами впервые рассматривается *С. Алоэ* поэма В. К. Кюхельбекера «Агасвер» как один из вероятных скрытых источников темы Великого Инквизитора и образа Черта в романе «Братья Карамазовы».

Две статьи посвящены параллелям между творчеством русского писателя и «Божественной комедией»: *В. В. Дудкин* анализирует формы «выражения невыразимого» у Данте и Достоевского, уделяя внимание преимущественно совпадению, но и разнице в философском смысле использования этого приема двумя великими писателями; *А. В. Тоичкина* возвращается к теме «Ада» в связи с «Записками из Мертвого дома» и, поставив вопрос о том, с каким переводом «Ада» был знаком Достоевский, предлагает ряд текстологических и образных сопоставлений.

Не только текстологические параллели привлекают интерес исследователей: *Н. Т. Ашимбаева* описывает многочисленные тематические соприкосновения, приближающие к Достоевскому-мыслителю его современника, православного философа Феодора (Бухарева), сложная судьба которого стоит в центре статьи.

В плане сопоставительных анализов неисчерпаемая тема – живое и разнообразное значение творчества Достоевского для литературы, философии и вообще культуры XX и XXI вв. *Е. Логиновская* исследует неоднозначные реакции на Достоевского и его произведения великого румынского философа и писателя Мирча Элиаде, особенно часто встречаемые в его дневниках разных лет. А болгарский театровед и литературовед *Л. Димитров* показывает нам славянскую сцену в самой текущей современности на примере трех спектаклей по роману «Братья Карамазовы»: разные стратегии интерпретации

произведения и манипуляции текстом, адаптирования его к нашему времени, что уже само по себе является доказательством гибкой актуальности достоевского дискурса в театре (и в обществе).

Третья часть сборника посвящена отдельным «Аспектам творчества Достоевского». Здесь помещаются работы, которые выделяют особые темы в одном отдельном произведении или в совокупности творчества писателя. Так, *Ф. Бианки* изучает тему отчуждения (в частности Катерины) в повести «Хозяйка», анализируя внутренние психологические мотивации персонажа, а также – на основе классических интерпретаций этой повести А. Бемом, Й. Франком и Р. Нойхойзером; *В. В. Борисова* обращается к мотиву «трех сестер» в романе «Преступление и наказание», связывая образы Сони, Дуни и Лизаветы с образами евангельских женщин, создающих для них важный концептуальный и поведенческий подтекст. Самым, на мой взгляд, неожиданным и новым предложением в смысле интерпретации является в сборнике статья *Т. Киносита* «Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве»; цель исследователя отнюдь не провокационная, поскольку она основана на глубочайшем текстологическом и фактологическом анализе, однако она провокативна: приняв во внимание мотивации Смердякова и условия, сформировавшие его мировоззрение и психику, исследователь изумляется его незащищенности, а еще больше – индифферентному отношению к нему самого положительного героя романа, что способствует, в совокупности всех причин, совершению отцеубийства.

Ряд представленных статей характеризуется выделением одной темы и специальным подходом к рассмотрению творчества Достоевского. *Е. Иванцова* выбирает крайне продуктивную (и обширную) тему «языка тела» в аспекте философской антропологии и, в особенности на основе «Физиогномики» Лафатера, выделяет несколько инвариантов обращения к языку тела в произведениях писателя.

А. Неминущий обратился к теме «семиозиса звука и музыки», ограничивая свое поле зрения романом «Преступление и наказание», чтобы исследовать роль «звуковой трассы» в поэтике писателя. Если сама по себе музыка у Достоевского редко выходит в центр повествования, то разнообразная звуковая гамма имеет определенную и важную функцию в действии.

Статья *Ю. Сидякова*, посвященная тщательному анализу образа креста, продолжает масштабную работу исследователя над религиозными символами и знаками в целом в творчестве писателя: функции образа креста и крестного знамения, в частности, могут быть различными, но среди них доминирует образ неблагополучия, горя и страдания.

Л. В. Сыроватко также взялась за масштабную тему световых образов и метафизической символики света (фотодосия) в «пятикнижии» Достоевского и выделила ряд ситуаций («катастрофа на рассвете», «прозрение на закате» и др.), повторяемых в произведениях писателя. Особенно интересным представляется в этом плане анализ «света в пейзаже», насыщенный наблюдениями о художественной и поэтической иконографии Петербурга, Рима, а также евангельских мест, хорошо знакомых Достоевскому.

Четвертая и последняя **часть** сборника объединяет работы, посвященные вопросам «Этики и эстетики в художественном мире Достоевского». Вместе с уже упомянутой статьей *А. А. Казакова* о точной интерпретации бахтинского диалогизма открывает эту часть сборника работа *А. П. Власкина* об «аксиологической составляющей» художественного мира романа «Преступление и наказание», содержащая тонкие наблюдения о различном понимании Раскольниковым и другими персонажами романа *норм, ценностей* и *идеалов*.

Категории человечности и сердечности в художественной философии Достоевского – тема размышлений *Л. И. Сараскиной*, остро и встревоженно оценивающей главные тенденции рецепции – часто искаженной – творчества и тематики писателя в сегодняшнем мире. Система культурных ценностей, замечает исследовательница, в корне изменилась со времени Достоевского, что часто приводит к разным видам фанатизма в том, что касается интерпретации наследия великого писателя.

Выходит, что историческая память – одно из основных и нередко утраченных понятий, необходимых для внедрения в мир Достоевского и в систему ценностей его эпохи: на этом, хоть и на совершенно другом основании, настаивает и *Б. Н. Тарасов*, который в исторической памяти видит принципиальную составляющую «тайны человека» в творчестве Достоевского; как следует из его поздних романов, этическую ширину личности гарантирует традиция, сохраняющая в сознании идеалы

и ценности, «взирая на которые, человек не проваливается в рассудочно-эмпирическую пустоту настоящего», как замечает исследователь.

А если говорить о традиции, то необходимо говорить о Слове в его высшем культурно-религиозном значении, то есть о библейской (и преимущественно евангельской) основе европейской цивилизации, и в частности, русской культуры и, следовательно, мировоззрения самого Достоевского. Теме «Слова» посвящены последние две статьи этого сборника: внимание *Б. Н. Тихомирова* сосредоточено на вопросе о влиянии Малого Апокалипсиса евангелиста Матфея на концепцию спасения человечества, свойственную писателю. По мнению исследователя, Достоевский хоть порой и разделял «мечту» старца Зосимы об истории как «работе спасения» (вызывающую леонтьевское обвинение писателя в «розовом» христианстве), но, по сути, придерживался строго канонических, неоптимистических взглядов евангелиста Матфея в «прозрениях», не допускающих исторической эволюции от греховности до очищения человечества.

И последнее. Соотношение эстетического и онтологического аспектов «Слова» у Достоевского – тема тончайшей работы, которой я решил завершить настоящий сборник, и, увы, одна из последних работ *Натальи Васильевны Живолуповой*, так преждевременно и внезапно покинувшей нас, что я не смог еще найти слов и мыслей, достойных это выразить, принять это как *действительный факт*, допустимый логикой вещей. Так передает нам эта статья слова и мысли Натальи Васильевны, как всегда умные и остроумные, недостаточные, чтобы заменить ее, дорогого ушедшего друга, но более чем достаточные, чтобы озарять нас ее глубокой интуицией по отношению к творчеству Достоевского. Хочется видеть в концепции статьи даже что-то символическое, лично касающееся судьбы ее автора, так как она сумела открыть эволюцию форм художественного воплощения Достоевского – от бахтинского «многословия» антигероя к «тишине мира», достигнутой в романе «Братья Карамазовы», – по пути, связующему «преображенного» Алешу Карамазова, с одной стороны, с Тютчевым и Фетом, а с другой – с отцом П. Флоренским и В. В. Бибихиным. Эту «тишину мира», объединяющую в себе Слово и бессловесность в высшем проявлении художественного акта,

в реализации единства эстетического и онтологического, ощутила Наталья Живолупова, так мне кажется, на пороге, самом сокровенном и таинственном.

Стефано Алоэ

Верона,
август 2012 г.

Rosanna Casari

RICORDO DI NINA KAUCISVILI

Il 4 gennaio 2010 ci ha lasciato Nina Michajlovna Kaucisvili.

Così improvvisamente e inaspettatamente per tutti noi, amici, famigliari, colleghi, discepoli, convinti, nel profondo, che mai sarebbero venute meno l'affettuosa amicizia, la partecipazione umana, i consigli e i suggerimenti scientifici e di ricerca.

Grande studiosa e curiosa di tutte le più profonde manifestazioni dello spirito, fu innanzitutto «maestra», nel significato più ampio di questo termine, di una schiera di russisti che a lei devono la predilezione e l'entusiasmo verso la letteratura, e più in generale, l'affascinante cultura della Russia.

La sua lezione rimarrà per tutti un ricordo prezioso, il fondamento della formazione scientifica. Nina faceva ricerca insieme ai collaboratori e agli studenti in un dialogo continuo. Non calava mai nulla dall'alto. Non trasmetteva semplicemente dei saperi, ma con sottile e fine intelligenza esortava a mettere a fuoco continuamente argomenti e angoli di visuale sempre nuovi, inediti e originali, in un processo fortemente dinamico di intuizioni e approfondimenti. Mal sopportava e insegnava a evitare in ogni modo l'ovvio e il banale, poich nella sua visione e nella pratica, la ricerca era passione e gioia della scoperta, apporto personale.

Colpiva di Nina la personalità poliedrica e sfaccettata, trascinante con i suoi ampi interessi culturali, l'indomabile energia, la passionalità, la tensione alla piena libertà interiore. Tratti diversi, a volte antitetici, confluivano e coesistevano anche nella sua biografia e nella sua formazione. Nata a Berlino nel 1919 da padre georgiano e madre pietrogradese, aveva frequentato le scuole e il primo anno di università nella città tedesca. La famiglia era fuggita poi in Italia nella primavera del 1940, a causa del nazismo.

© R. Casari, 2012

Nina raccontava spesso, con un coinvolgimento emotivo a stento trattenuto, l'esperienza traumatica da lei vissuta in prima persona, della «notte dei cristalli».

All'Università Cattolica di Milano aveva poi conseguito la laurea in Filologia Romanza. A Milano aveva anche dato inizio alla profonda, duratura e bellissima esperienza dello scoutismo che l'accompagnerà per tutta la vita. La sua presenza costituirà un punto di riferimento per decine di «guide» italiane.

Le esperienze di paesi diversi si traducevano in Nina nella padronanza di numerose lingue che parlava con quel suo inconfondibile accento immediatamente riconoscibile nelle riunioni, ai convegni, nelle discussioni scientifiche, dove la sua presenza e il suo apporto, che non poteva passare inosservato sempre così nuovo e originale, si annunciava già subito dal timbro singolare della voce.

Approdata agli studi di slavistica dopo l'esperienza dell'insegnamento della lingua francese alla Scuola Manzoni di Milano, Nina aveva iniziato la carriera accademica come docente di lingua russa all'Università Cattolica. Aveva insegnato poi come incaricata alle Università di Bari e Torino.

Nel 1968 Vittore Branca, in qualità di Presidente del Comitato Ordinatore del nuovo Istituto Universitario di Bergamo, l'aveva

chiamata a coprire l'insegnamento di Lingua e Letteratura russa. Nina aveva così dato vita in quell'anno all'Istituto di Slavistica di Bergamo e successivamente, nel 1970, aveva fondato il Seminario Internazionale di Lingua russa, una istituzione unica in tutto il panorama della russistica italiana e europea, in quanto si avvaleva di docenti sovietici inviati appositamente dal Ministero sovietico dell'Istruzione. In breve, grazie anche alla sua presenza, alle sue brillanti intuizioni e iniziative, alla sua indomabile energia e impegno (Nina fu a lungo Preside della Facoltà di Lingue e Letterature straniere e Prorettore), l'Università di Bergamo crebbe e assunse un suo ruolo e una sua fisionomia nel panorama universitario italiano. Quanto all'Istituto di Slavistica, esso divenne un punto di incontro e di riferimento per russisti e slavisti italiani e stranieri.

Nina Kaucisvili aveva iniziato il lavoro di ricerca indagando i rapporti culturali italo-russi (*Silvio Pellico e la Russia*, *L'Italia nella vita e nelle opere di P. A. Vjazemskij, I. S. Turgenev e l'Italia*), ma non era che un aspetto delle sue indagini, pur ampio, preciso e importantissimo. Nel corso delle riunioni settimanali con i collaboratori, nell'aula che affacciava sulla splendida Piazza Vecchia, si approfondivano i corsi monografici, si preparavano i Convegni, si discutevano i lavori scientifici mettendo a fuoco argomenti inediti o ancora poco conosciuti negli studi slavistici di quegli anni, dalle teorie dei formalisti e strutturalisti ad Andrej Belyj, che rappresentò la prima grande «riscoperta» di Nina Kaucisvili, attuata in tre convegni internazionali nel corso degli anni '80. Dalla lezione dei formalisti e degli strutturalisti era scaturito l'interesse per un'attenta lettura del testo artistico, per l'analisi delle sue potenzialità, ambito di studi che l'aveva spinta a cercare la collaborazione con Jurij Lotman e la scuola di Tartu, felicemente realizzatasi con un accordo nel 1989.

In quegli anni l'Istituto di Slavistica di Bergamo instaurava anche tutta una serie di rapporti e scambi con alcuni dei più prestigiosi centri di slavistica italiani, russi, europei, con le Università di Salerno e Trieste, con Budapest, Zagabria, Varsavia, Parigi e Ginevra, con il Puškinskij Dom e l'Institut Slavjanovedenija dell'Accademia delle Scienze dell'URSS.

Gli anni della *perestrojka* diedero a Nina la possibilità di attuare quello che si configurò, forse, come il suo più ambizioso e lungimirante progetto, un grande Convegno Internazionale che si tenne a Bergamo nel 1988, dedicato all'opera di Pavel Florenskij, il pensatore allora non ancora riabilitato in Russia, alle cui teorie si era accostata tramite la traduzione italiana di *Ikonostas*. L'approfondimento delle teorie di Florenskij scienziato, matematico, studioso d'arte, teologo e filosofo accompagneranno poi tutta la successiva esperienza scientifica di Nina, quel suo dedicarsi a ricercare sempre, di fronte a ogni autore e a ogni opera, l'aspetto spirituale, il suo privilegiare comunque il concetto di «vnutrennee pereživanie», l'esperienza interiore. I grandi pensatori dell'inizio del XX secolo accompagneranno la sua vasta e profonda esplorazione del mondo della spiritualità russa e dell'ortodossia, studi che la porteranno a collaborare con Enzo Bianchi e il Monastero di Bose in una serie di incontri e pubblicazioni dedicate ad aspetti del cristianesimo orientale.

Il cammino scientifico di Nina, considerato ora nella sua completezza, si rivela straordinariamente coeso, logico e consequenziale, come racchiuso nell'orizzonte ideale dei concetti culturali russi di bellezza e di simbolo, avendo sempre e comunque, quale costante punto di riferimento, la figura e l'opera di Dostoevskij. Man mano che si addentrava nell'immane ricchezza della letteratura e cultura russa, Nina Kaucisvili era sempre più attratta dall'opera di Dostoevskij che fu per lei punto di partenza e approdo quasi obbligato.

Nel 1972 aveva stretto legami di affettuosa amicizia con Nadine Natov, fondatrice della International Dostoevsky Society, durante il grande Convegno dostoevskiano tenutosi alla Fondazione Cini di Venezia. Entrò quindi nell'IDS, divenendone Vice-Presidente per l'Italia.

Portò a Bergamo, nel 1980, la quarta edizione dei Simposi dell'IDS. Ricordo come noi, allora giovani collaboratori dell'Istituto di Slavistica (Giampiero Piretto, Ugo Persi, Elda Garetto, Maria Chiara Pesenti), contagiati dall'entusiasmo di Nina, ci prodigammo insieme a lei per la migliore riuscita dell'incontro, per accogliere al meglio nella piccola Bergamo studiosi come René Wellek, Il'ja Serman, Robert Louis Jackson.

A Dostoevskij, Nina Kaucisvili ha dedicato corsi monografici, saggi, articoli. Ancora nei suoi ultimi giorni, preparando la relazione per il Convegno di Napoli (luglio 2010), approfondiva la ricerca sul «Cristo russo» nell'opera di Dostoevskij, figura che intendeva mettere a fuoco ricorrendo non solamente alla letteratura, ma anche all'arte figurativa. Gli aspetti comparatistici e interdisciplinari,

infatti, erano propri della sua visione di studiosa, per cui poteva passare con grande naturalezza dalla letteratura alle arti visive, alla musica e all'architettura, senza soluzione di continuità.

L'attenzione costante al mondo interiore dell'uomo e allo «spirituale nell'arte» l'aveva portata a approfondire filosofi, artisti e personalità religiose quali Berdjaev e Mat' Marija, Mar'ja Judina, a appuntare l'attenzione sull'esperienza degli scrittori legati al monastero di Optina Pustyn', oltre naturalmente al citato Pavel Florenskij, di cui fu, lo ripeto, uno degli studiosi più in vista a livello mondiale. Seppe anche applicare brillantemente le teorie florenskiane della continuità e discontinuità, della prospettiva rovesciata e in generale dello spazio, alle opere di alcuni grandi scrittori quali Dostoevskij e Belyj.

Nina Kaucisvili sapeva inoltre saldare la ricerca scientifica all'esperienza quotidiana. Molti di noi, colleghi e collaboratori, le devono momenti difficilmente dimenticabili come i viaggi in Russia alle Solovki e al Valaam, alla Troice-Sergeeva Lavra, a Diveevo e Borovsk, Tver', Orel, Elec, Perm'. Muovendosi per il *prostor*, cercava nei paesaggi, nell'architettura e nell'urbanistica un riscontro a quei concetti di vastità e bellezza che le erano tanto cari nella tradizione culturale russa.

Questo tipo di esperienza interiormente vissuta aveva trovato un fertile terreno di sviluppo anche al di fuori degli studi di slavistica, in un'ultima «avventura» che le era carissima, il Laboratorio di poesia per i carcerati. Una nuova, coinvolgente iniziativa, perché, come ripeteva e come ha insegnato a tutti noi, non bisogna «mai voltarsi indietro, ma guardare sempre avanti». In nome di quel «guardare sempre avanti», si era rivolta anche con rinnovato interesse alla sua bellissima e «disgraziata» (così la definiva) terra d'origine, l'amata Georgia, per la quale aveva anche fondato l'Associazione «Amici della Georgia».

Nina ha saputo davvero cogliere tutti gli stimoli culturali che la sua insaziabile curiosità, la sua saggia impazienza mettevano in evidenza, trasmettendoli, grazie all'alto magistero, agli studenti, collaboratori, amici. Non possiamo che esserle riconoscenti per averci coinvolti in questo intenso dialogo che, per la sua amicizia e disponibilità, si è trasformato in occasione di crescita umana e scientifica.

Часть I

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Константин Баршт

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА И ДВОЙНАЯ НАРРАЦИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Говоря о повествовательной модели, имеем в виду закрепленную в структуре текста систему коммуникативных обменов между нарратором и персонажами, которая обеспечивает реализацию голоса автора. Трактовка деятельности автора как выражения онтологического статуса индивидуального «Я» в диалогическом контакте с противостоящим ему «Другим» подразумевает бахтинскую терминологическую традицию.[1]

Осознанное формирование своего голоса или «слога» (письменного фигуратива авторского «голоса») было основным вектором жизни Достоевского не только на подступах к его первому роману «Бедные люди», но и на протяжении всего творческого пути, вплоть до «Пушкинской речи» 1880 г. Особую роль в формировании жанров и повествовательных инстанций в творчестве Достоевского играла, начиная с ранней юности и вплоть до последних произведений писателя, эпистолярная коммуникация.

В связи с этим основным содержанием творческих поисков Достоевского был поиск адекватной высказыванию позиции «ответного голоса», обеспечивающего тексту смысловую легитимность, а его автору – онтологическую устойчивость. Об этом свидетельствуют не только произведения Достоевского, но и его «записные тетради», наполненные мнемоническими

---

[1] См.: *Бахтин М. М.* Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 183.

© К. Баршт, 2012

записями – следами актов рефлексии и автокоммуникации. Обычно это каллиграфические записи или записи, сделанные специальными шрифтами: «Может быть, так?», «А можно и так», «Тон» и др.[2] Равным образом многообразие систем ценностей героев-хроникеров писателя и соответствующее им многообразие нарративных позиций есть выражение определенных линий, по которым двигалось онтолого-этическое самоопределение Достоевского – фундаментальное основание его дискурса.

Исходя из сформулированного еще в юности «вековечного вопроса» (28_1, 63),[3] Достоевский искал словесную форму, которая могла бы максимально точно сохранять авторские смыслы в восприятии читателя. Поэтому поиск формата «письма», способного адекватно передать в чужое сознание художественную идею, и практика авторского трансцендирования не были отдельными и изолированными друг от друга процессами. Можно положительно утверждать, что в художественно-эстетической модели Достоевского доминировала точка восприятия «Другого», от которого прямо зависело, как будет воспринята и оценена та или иная идея. Повествовательная система Достоевского обладает свойством особой сосредоточенности на «чужом» или ответном слове, которое более обычного участвует в образовании смысла. Традиционно контакт между «я» и «ты», лежащий в основании любой языковой коммуникации, применительно к ситуации «автор–читатель» понимается как взаимодействие между активным и пассивным началами (создатель – потребитель, говорящий – слушающий и т. д.). Опередив свое время, Достоевский понял эту ситуацию иначе. Для него второй участник диалога оказывается если не первичным, то, как минимум,

[2] РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 44–45; Ед. хр. 3. Л. 119, 124, 126; Ед. хр. 6. Л. 74; Ед. хр. 12. Л. 29, и др. См. об этом: *Баршт К. А.* Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // Языки рукописей: Сб. статей. СПб., 2000. С. 122–147.

[3] «...учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Здесь и далее ссылки на издание: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

равным автору создателем значения слова. На уровне жанра и повествовательной формы эта установка выражала себя в том, что любая «иная» точка видения мира, сформулированная в художественном мире Достоевского, могла оказаться повествующей: нарратор здесь легко уступает точку видения другому герою, отказываясь от приоритета своего «кругозора» в повествуемой «истории». Повествователь как герой кругозора и актор как герой окружения у Достоевского систематически меняются местами или всегда готовы это сделать. Речь здесь идет не о пресловутой «множественности точек зрения на мир», свойственной многим литературным произведениям, но о специфике формируемой писателем авторской точки зрения на мир, которая легко оказывается и повествуемой, и повествующей, а иногда – и тем и другим одновременно. Школой, в которой был воспитан этот доминирующий принцип авторского слова Достоевского, была его переписка с братом Михаилом 1838–1844 гг. В первом же своем романе Достоевский попытался взять под авторский контроль не только генерацию текста, но и его последующее восприятие; эта интенция сказалась не только на темах и сюжете «Бедных людей», но и на форме переписки между двумя, поочередно меняющими свои функции, героями-авторами и героями-читателями. Этот коммуникативный формат далее сказался на форме всех последующих произведений писателя.

В своих поздних произведениях, организуя систему повествовательных точек зрения, Достоевский, с той же целью избавиться от авторитетного слова центрального нарратора, примерял на своих повествователей амплуа «неискушенного рассказчика» или «неопытного повествователя», всячески подчеркивающих свою литературную некомпетентность.[4] Интен-

[4] Повествователь «Бесов» характеризуется как литератор-профан, не умеющий и не желающий быть красноречивым и потому излагающий свою историю «по неумению» (10, 7); повествователь «Подростка» указывает, что записывает «лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное – от литературных красот», более того, литератором быть он категорически отказывается, так как счел бы «неприличием и подлостью» намерение «тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок» (13, 5); с сомнений в оправданности своего рассказывания начинает свою историю повествователь «Братьев Карамазовых» (14, 5).

ция Достоевского как «конципированного» или «абстрактного» автора – передавать функцию образования смысла «другим», которые не столько говорят, сколько слушают непосредственно от своего лица. Тем самым писатель всячески избегал того, к чему явно стремился Толстой, – объективного описания события с точки зрения единого и онтологически цельного нарратора. Как и в первом своем романе «Бедные люди», во всем последующем творчестве Достоевского царствует повествовательный диалог, основанный на принципиальном равенстве «я» и «ты» и, чаще всего, на превосходстве слушающего над говорящим; в повествовательной системе Достоевского коммуникативное равновесие смещено от говорящего к воспринимающему, его творчество – это апофеоз «наррататора» (В. Шмид[5]). Любой персонаж Достоевского, включая и героя-повествователя, – внимательный слушатель и ответственный референт возникающих в процессе повествования тем и вопросов; смыслы, выработанные в процессе чтения его текстов, есть продукт восприятия читателя в большей степени, чем это происходит у других авторов – Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, И. С. Тургенева. Это свойство поэтики Достоевского избавляет нас от необходимости искать некую определенную «идеологию Достоевского» или, тем более, привязывать его к определенной идеологической системе из числа уже существующих.

Религия охватывает и поглощает личную индивидуальность сияющим ликом единого универсального идеала, в то время как искусство связывает между собой несводимые друг к другу индивидуальные точки видения мира, охватывая их единым условным пространством. В эстетической коммуникации «Другой» выступает как деталь «моего окружения», располагая своим собственным кругозором, принципиально нетождественным моему личному; особенность художественной системы заключается в принципиальной необратимости этого отношения.[6] В религии я признаю истину найденной и существующей, осознанной в пределах возможностей моего сознания, а большей частью – за его пределами; в искусстве я повествую о мире, который представлен не как результат моего эмпирического восприятия, но как особенный способ видения мира с иной точки зрения, заведомо несовершенной. Религия требует отождествления личной бытийной позиции с априорной истинной позицией, выраженной в системе предписаний и правил; мера расхождения с заявленным кодексом выражает меру ошибки: чем менее индивидуум похож на заданный идеал, тем далее отстоит от истины и возможности пути к ней. В религии идеальное видение мира со стороны «Другого» образует закон для меня, каждое нарушение которого отражает степень моего расхождения с Истиной. Искусство выработало способ сохранить цельными и нерушимыми индивидуальные видения, не квалифицируя их отличия как «ошибки», вместе с тем сделав возможным продуктивный и полезный контакт между ними.

Эстетическое начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, находящихся в диалоге и равноудаленных от возможности сведения каждого к некому заведомо истинному образцу. Таким образом, если религиозная коммуникация настаивает на этико-онтологическом совпадении с идеальным «Другим», то художественный текст предлагает нам позицию «третьего», который становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий и тем самым создает возможность диалога между нами на основе, формируемой зако-

[5] В. Шмид выдвигает идею наррататора, фиктивного реципиента второго порядка, являющегося коммуникативной проекцией нарратора (*Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 106).

[6] В основе эстетических отношений лежит «необратимость и конкретность» отношения «я–ты» («я–другой»), что является проявлением незаменимости и незаместимости моего места в мире. «Как только я пытаюсь определить себя для себя самого <...>, я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление – membra disjecta (разъятые члены) моей ложной целостности <...>. Быть для себя самого – значит, еще предстоять себе» (*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 108–109). Эстетическая активность человека проявляется в движениях души и тела, в которых происходит фиксация чужой точки зрения на мир как ценной и иной, эти движения «выражаются в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности» (Там же. С. 39); «для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую» (Там же. С. 15).

номерностями тринарной коммуникативной схемы. Бинарная двухсоставная этическая коммуникация включается здесь в трехсоставную эстетическую, подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). Речь идет не просто об оценке чужой оценки, но об оценке смысла и результата этического взаимодействия между «первым» и «вторым», поэтому художественная коммуникация обретает принципиальный троичный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой.[7] Таким образом, если в религиозной коммуникации диалог есть средство приближения к истине бытия, имеющей монологический характер, то у Достоевского диалог – сама форма бытия и основной предмет изображения, а встреча двух точек зрения на мир – главное сюжетное событие, понятое как необходимое и принципиально необратимое со-бытие.

Поэтому персонаж для повествователя Достоевского – это не объект изображения, но еще одно слово, параллельно с ним обращенное к миру, пусть даже слово молчащее, в которое необходимо вслушаться. С другой стороны, нарратор психологически обращен не к безличному абстрактному слушателю, но к определенному лицу; в центре дискурса находится отражение мысли от мысли «Другого». Достоевский любил манифестировать диалогический характер этого процесса, как говорит предисловие к «Кроткой»: рассказывающий историю «обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» (24, 6). Видимо, здесь содержится объяснение смысла того «фантастического реализма», на котором настаивал писатель: окружение «Другого», выраженное в условно-фиктивном, оказывается реальным именно потому, что оно самой своей обращенностью к «голосу» автора обеспечивает реальность его сознания. В тексте «Кроткой» указывается, что, называя его «фантастическим», автор считает «его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа...» (24, 5).

Исходя из этого, задачей художника становится увидеть мир не от себя, но от другого лица, заведомо неидеального, более того – в этой заведомой неидеальности его и заключена его ценность. В эстетическом акте трансцендирование[8] из неразрешимой проблемы становится решаемой творческим усилием задачей, приводящей к созданию новой этико-онтологической позиции, повествующей о мире и о себе, при том – бытующей независимо от автора. Формирование для «Другого» его личной точки зрения на мир и самого внешнего по отношению к нему мира (художественной реальности) переводит категории кругозора автора в категории окружения его героя. Поэтому у Достоевского нет безличных идей, известное словосочетание «лицо идеи» означает: каждая идея имеет свое лицо, принадлежа какой-то определенной точке видения мира и ее непосредственно выражая.[9] Отсюда ясно, что никакого идеологического «общего знаменателя», пусть даже самого привлекательного и ценного в культурном отношении, при такой постановке вопроса быть не может, связывание Достоевского с определенной идеологией является ошибкой, ведущей к искажению смысла его творчества.[10]

---

[7] Игнорируя это, легко прийти к вульгарному социологизму и, как следствие, к «теории отражения». Например, И. А. Есаулов пишет: «...в нашей книге сделан акцент на ведущей категории русского православного христианства и ее отражении в литературных произведениях различных исторических периодов» (*Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе – http://www.jesaulov.narod.ru/Code/sobornost_text_0.html). Таким образом, согласно принципу марксистского «исторического материализма», литература отражает «экономические формации», согласно идее И. А. Есаулова – «соборность».

[8] См.: *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. 2-е изд. М., 1992. С. 6.

[9] Формируя лицо главного героя «Бесов», Достоевский помечает: «Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько *воплощаясь* в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и, уже раз поселившись в натуре, требуя и немедленного приложения к делу» (11, 130).

[10] Об этом предупреждал Бахтин: в творчестве Достоевского нет слова «твердого, мертвого, законченного, безответного» (*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 433), «тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы» (Там же. С. 54). Однако в настоящее время существует ряд исследователей, которые пытаются прочитать произведения Ф. М. Достоевского как прямую проповедь Православия (*Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004; *Иустин (Попович).* Философия и религия Ф. М. Достоевского. Минск, 2008; *Звозников А. А.* Достоевский и

Писатель искал художественную форму, в которой на уровне структуры была бы зафиксирована принципиальная невозможность идеологического насилия одного человека над другим, пытаясь максимально полно выразить губительность такого давления в наличной социально-общественной реальности. В основе этого лежит отказ от любых признаков какого-либо авторитетного слова, давления какой-либо «авторитарной идеи на человека, возможность подчинения которой он называл «лакейством мысли». Совершенно прав М. М. Бахтин, говоря, что для Достоевского не существует «ничьих мыслей», у него каждая мысль репрезентирует всего человека.[11] В поисках этой позиции Достоевский отказывал в праве на идеологическое давление любому тексту, даже столь важной для него книге, Евангелию, подчеркивая, что главное в ней – это зафиксированная определенная точка зрения на мир, именно это является ее основной ценностью. Перенося, как обычно, акцент с говорящего на слушающего, Достоевский указывал, что само Евангелие состоит из «случайных слов» (11, 192), однако в своей совокупности они передают главное – образ «*идеала человека во плоти*» (20, 172), из личности и нравственной позиции которого можно извлечь учение, но никак не наоборот.

М. М. Бахтин как-то сравнил бытие, отрешенное от своего центра ответственности, с черновым наброском жизни.[12] Что касается Достоевского, беловиком его жизни являются его тексты, личная жизнь писателя – лишь черновик его творчества. Писателю был присущ специфический автобиографизм: еще в юности, в «Петербургской летописи», он дал себе отчет в том,

православие: предварительные заметки // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994; *Захаров В. Н.* Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2; *Григорьев Д.* Достоевский и Церковь: У истоков религиозных убеждений писателя. М., 2003, и др.).

[11] «Две мысли у Достоевского – уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека» (*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 157).

[12] «…только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда» (*Бахтин М. М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 128).

что его жизнь и творчество есть процесс делания «художественного произведения из самого себя» (18, 13). Таким образом, событие жизни, жизнь в онтологическом аспекте, становится основным предметом изображения Достоевского. В основе всего лежит изображение индивидуальности, борющейся за легитимность своего «голоса» в условиях социального шума, его заглушающего или даже запрещающего.

Видимо, вспоминая евангельское «каким судом судите»,[13] начиная с юношеских писем к брату и «Бедных людей», Достоевский искал этико-онтологически безупречную позицию, оправданную при любой теме и адекватную в любой излагаемой истории. Особые коммуникативные свойства переписки он увидел еще в юности, осознав, что здесь происходит обмен не только текстами с выраженными в них определенными позициями, но и самими нарративными позициями. Сложившаяся еще в юности модель трансцендирования Достоевского как умение слышать слово и понимать вещи не от себя, но от «Другого», обладала двумя основными инструментами: переосмыслением сюжетов мировой литературы (умозрительное трансцендирование, формирование ментальных моделей видения «со стороны») и письменным диалогом с братом Михаилом (практическое трансцендирование, формирование вербальных структур, запрограммированных на видение ситуации «Другим»). В дальнейшей творческой жизни писателя оба эти инструмента участвовали в его духовном воспитании и становлении его «голоса» («слога»). Диалог с братом, который с юности был почвой для духовного и авторского роста Достоевского, после смерти Михаила Михайловича был окончательно заменен диалогом с читателем.

1864 год, год смерти М. М. Достоевского, стал рубежом, отделяющим «большого Достоевского» от «малого»: повествовательная система Достоевского утратила свои прежние коммуникативные корни в лице реально существовавшего «второго повествователя-слушателя». Это заставило писателя предпринять усилия в формировании новой коммуникативной модели, как мы увидим далее, во многом опирающейся на прежнюю, но

[13] «…каким судом судите, [таким] будете судимы; и какою мерою мерите, [такою] и вам будут мерить» (Мф. 7:2); «…тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя…» (Рим. 2:1).

с принципиально новым характером, казалось бы, прежней «исповедальности». Этот процесс перестройки нарративной модели Достоевского привел к формированию специфического, активно опирающегося на чужой голос героя-повествователя «Записок из подполья» и последующих пяти «больших» романов Достоевского. Казалось бы, утрата «другого я» разрушила дискурс Достоевского, основанный на ментальном диалоге с братом, однако именно это создало условие для создания художественной формы, основанной на описании контакта и взаимодействия двух миров. Если в «малом Достоевском» (1845–1864) писатель имел реальную этико-онтологическую опору в лице брата Михаила Михайловича, что мешало ему полностью реализовать свой «голос» в художественном тексте, то после его смерти это дополнительное русло было перекрыто, и весь этико-онтологический потенциал писателя вынужденно оказался на страницах его произведений. Исчезновение реальной точки опоры потребовало от Достоевского предпринять попытку поиска такой же идеальной точки уже в самой форме его произведений. Это определило дальнейший творческий путь писателя, начиная с «Записок из подполья».

Таким образом, повествовательная модель Достоевского непосредственно выросла из письменного диалога 1838–1844 гг. с братом Михаилом Михайловичем,[14] затем, в процессе своей эволюции, проделала большой путь. Эпистолярные корни авторского голоса Достоевского сказывались на всех этапах развития его повествовательного стиля, вплоть до «Дневника писателя», замыкающего этот маршрут на формате «письма к читателю» как выведенной на качественно новый уровень все той эпистолярной схеме «письма к брату» (потенциально идеальному слушателю). В соответствии со структурными сдвигами, присущими этапам эволюции «слога» Достоевского, можно выделить ряд ступеней в движении повествовательной формы Достоевского от переписки с братом к «большим романам» и тотальному эпистолярию «Дневника писателя».

1. Переписка с братом Михаилом Михайловичем с 1838 по 1844 г. Вначале эти письма имели монологическую природу

[14] См.: *Баршт К. А.* Две переписки. Письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 77–94.

как бытовые документы, фиксируя обмен мнениями начиная с 1839 г. Ф. М. Достоевский активно предлагает литературные и философские темы, развернуто отвечает в своих письмах на поставленные вопросы. М. М. Достоевский демонстрирует потенциал реципиента, способного адекватно ассистировать нарождающемуся здесь диалогическому нарративному дискурсу Достоевского.[15] Нарратор Достоевского, прототип всех героев-повествователей Достоевского, родился в тот момент, когда будущий писатель перечитывал свое письмо брату, проектируя ответ на него со стороны адресата – глядя на свое письмо с точки зрения читающего этот текст брата. Здесь Достоевский осваивал второй способ извлечения нового смысла из словесной формулы – изменить параметры видения мира, посмотреть на текст с другой этико-онтологической позиции.

Переписка Ф. М. Достоевского с братом Михаилом Михайловичем в 1838–1844 гг. предоставила будущему писателю возможность войти в литературно-философский дискурс своего времени и стала фактическим началом подготовительной работы к написанию его первого произведения, романа «Бедные люди», оказав прямое влияние на выбор для него эпистолярной формы. В основе эпистолярия Достоевского 1838–1844 гг. лежат четыре первичных жанра: письмо-исповедь, письмо-рецензия, письмо-рассказ и письмо-эссе. Эти же четыре жанра мы обнаруживаем и в письмах Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой. Например, письмо-исповедь Девушкина от 5 сентября (1, 85–91) и письмо-исповедь Достоевского от 31 октября 1838 г. (28_1, 51–53), письмо-рецензию Девушкина от 7 июня (1, 61–63) и письмо-рецензию Достоевского от 1 января 1840 г. (28_1, 66–71), письмо-рассказ Достоевского от 16 августа 1839 г. и повествование Девушкина от 18 сентября о Горшкове, о нищем мальчике и шарманщике (1, 86–88) и Вареньки Доброселовой о своем детстве (1, 27–45), философское эссе в письме Достоевского от 31 октября 1838 г. (28_1, 53–55) и «иносказательное» размышление Макара

[15] «Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер» (*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 351).

Девушкина о всеобщей сапожности окружающей его социальной действительности (1, 88–89). Можно также увидеть, что и стилевые эволюции писем Девушкина к Варваре Доброселовой и Достоевского к брату Михаилу Михайловичу обладают определенной степенью схожести: первые письма двух эпистолярных текстовых корпусов созданы в условном романтико-сентиментальном стиле, последние – в виде детальных описаний реальных событий, в манере «натурального очерка». В переписке с братом был образован структурный прототип «зеркальной нарации», которая получила свое дальнейшее развитие в романе «Бедные люди» и дальнейшем творчестве писателя.

2. С противоположной стороны, от традиции бальзаковского романа, к Достоевскому движется экстрадиегетический нарратор с высокой степенью компетентности и интроспекции. Перевод Достоевским «Евгении Гранде» О. де Бальзака связывает объективность повествования с европейскими общекультурными ценностями. Это заимствование не прижилось в полном виде в дальнейшем творчестве Достоевского, однако оказалось бесценным опытом в формировании повествования, основанного на доминировании «я-для-тебя», где «ты» – это и ближний мой во Христе, и гражданин и социальный родственник, «товарищ по событию жизни», как выразился бы Бахтин.

3. Роман «Бедные люди». Если в традиционном повествовательном тексте знаки, свидетельствующие о нарраторе, превышают по выразительности знаки, свидетельствующие об адресате текста, то Достоевский в первом своем произведении снял эту проблему, распределив функции автора и читателя между двумя героями-авторами. Согласно известной мысли Р. Барта, проблема нарратора в том, что он является «бумажным существом», не существующим в реальности, и его «голос», пусть даже и весьма убедительный, лишен телесной определенности. Легким и простым путем к тому, чтобы пишущий и рассказывающий выглядел в повествовательном тексте как реальное существо, является эпистолярный жанр, где диегезис открывается навстречу внетекстовой реальности. Письмо легко снимает противоречие между ценным реальным и вымышленным (фикциональным, необязательным), одинаково принадлежа обоим мирам – текстовому и внетекстовому, которые с каждым новым письмом меняются своими местами. В связи с этим совершенно не случайно в «Бедных людях» сочетание эпистолярной формы с многочисленными упреками Макара Девушкина по адресу эфемерного лица повествователя – «романа», «вымысла», «литературы» и «Шекспира» (1, 20, 63, 70).

В бытовом письме экзегетическая и диегетическая истории смешаны в одно целое, в повествовательном произведении они разделяются, в эпистолярном романе они проявляются в виде двойного и тройного эгзегезиса. Рассказыванию истории сопутствует наличие двух групп знаков – восприятия и повествования; в произведении эпистолярного жанра возможно полностью сосредоточиться на знаках восприятия, практически игнорируя знаки повествования.[16] Интенция любого автора – затушевать кодификацию самого акта рассказывания. Обычно это делается с помощью специальных приемов (как уже указывалось ранее, в позднем творчестве Достоевский прибегал к манифестации роли «неопытного рассказчика»), в эпистолярном произведении сама форма выполняет эту роль, автоматически репрезентируя «реальность» происходящего; знаки нарративности зафиксированы в эпистолярных обращениях, датах писем, не требуя от автора специальных усилий. Заметим, что формат «письма» не только способствует передаче информации, но и демонстрирует сам факт передачи информации, коммуникативный акт как таковой. Получатель и податель текста прочно связываются эпистолярной формой в целое «картины мира», адекватной самой повествовательной коммуникации. Повествовательный уровень «Бедных людей», зафиксированный в самой эпистолярной форме, выводит описываемую реальность из реальности в литературу, и затем – снова в реальность. Это не мешает Девушкину как полноценному автору создавать множество дополнительных миров, описывая трагедию семьи Горшковых, жизнь своей канцелярии, бытование его квартиры с постояльцами, «салон» Ратазяева, «сон о сапогах» и др. Эпистолярный жанр помог Достоевскому максимально полно закрыть от читателя свой собственный онтологический код, заменив свой нарождающийся «голос» и «слог» – рождением «слога» Девушкина.[17] Насколько это было

[16] Конативная функция коммуникативного акта, по Р. Якобсону (*Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 200).

[17] Об этом более подробно см.: *Баршт К. А.* «Бедные люди» Ф. М. Достоевского. Дополнения к комментарию // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. № 19. С. 259–281.

важно писателю, свидетельствует реплика из письма к брату, в котором он отвечает тем, кто пытался найти в голосе его героя-повествователя его собственный личный голос: «...привыкли видеть рожу сочинителя; я же своей не показывал» (28_1, 117).

Роман «Бедные люди» – это соединение первого и второго пунктов нашей типологии, с удвоением ситуации: возникают интенсивно субъективный и интенсивно объективный нарраторы – Девушкин и Варенька, вступая в обмен письменными репликами. Образуется эффект «зеркальной наррации»: имплицитный автор и имплицитный читатель текста, рассчитанного на конкретного автора, меняются местами: категорически не желая личных встреч с Варенькой, Девушкин, вместо реального себя, предлагает Вареньке «абстрактного автора» своих писем, Варенька предоставляет Девушкину «абстрактного читателя». В случае писем Вареньки ситуация разворачивается на структурно противоположную. Обратим при этом внимание на то, что по мере формирования у Девушкина «слога» абстрактный, конкретный авторы и нарратор, функционально слитые воедино в бытовом письме, начинают расходиться в тексте эпистолярного романа. Абстрактный автор «Бедных людей» обладает сложной структурой, распадаясь на два уровня: на первом он принадлежит тексту романа «Бедные люди», на втором – раздваивается на абстрактного автора писем Девушкина и абстрактного автора писем Вареньки. Обратим внимание на то, что, анализируя роман, Белинский фактически отождествил роман «Бедные люди» с письмами Девушкина, говоря о герое Достоевского как о талантливом писателе.[18] Творческая удача «Бедных людей» связана с тем, что писателю, в условиях отсутствия «своего читателя», удалось реализовать его коммуникативный идеал, предполагающий равенство, аксиологическое и онтологическое, между участниками эстетического диалога, автором и читателем. В основе художественной формы романа лежит коммуникативная адекватность «я» и «ты», которые для него никогда не объект, но всегда – «другой субъект». На протяжении всего творческого пути эта творческая находка Достоевского, двойная наррация, оставалась руководящим принципом организации его повествовательной системы.

[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 554, 553.

4. Повесть «Двойник» – следующий шаг в поисках идеальной точки повествования, как мы установили, связанной с принципиальной коммуникативной бинарностью как коренным свойством поэтики Достоевского. Здесь писатель отказывается от разделения повествователя на двух лиц (как в «Бедных людях») и приходит к идее разделения надвое главного героя: два различных характера образуют две стороны одного лица, раздваивающегося на две судьбы, формирующие две, этически противоположные ценностные системы. Реализация «голоса» героя в опоре на сочувствующего «Другого», реализованная в «Бедных людях» (коммуникация «я-для-тебя» – «ты-для-меня»), заменяется на попытку онтологической и социально-психологической реализации «голоса» героя в опоре на себя самого, понятого как существо, изолированное этико-онтологически (коммуникация «я-для-тебя» – «ты-для-себя»). Поскольку Голядкина не признает окружающий его мир, он сам пытается выстроить для себя удовлетворительное для жизни онтологическое убежище, извлекая из себя «Другого» в качестве необходимой онтологической опоры, в диалоге с которым можно было бы оправдать свое существование. Далее описывается история того, как этот утопический план по установлению связи с миром, олицетворенным жестоким эгоистом, с известными трагическими последствиями проваливается.

Опыт такого рода мог бы быть успешным, если бы проводился Голядкиным в виде авторской практики по созданию художественного произведения, однако в реальной действительности не имеет никаких перспектив; эта мысль соединяет «Двойника» с предыдущим романом «Бедные люди», тем самым повесть «Двойник» сюжетно продолжает роман «Бедные люди». Голядкина-старшего и Голядкина-младшего можно представить себе как раздвоение Девушкина (его «лица идеи», этико-онтологической позиции), которое стало неизбежным после трагической гибели условия его авторского «голоса», отъезда Вареньки с Быковым в финале «Бедных людей». Девушкин, условием бытия которого была переписка с Варенькой, должен был либо погибнуть (броситься «в Неву» – 1, 58), либо найти ресурс для онтологической опоры, которую ему негде было взять, кроме как внутри себя самого. «Двойник», таким образом, это продолжение дебюта Достоевского-повествователя, «Бедные люди» являются передаточным звеном, соединяющим повествовательность юно-

шеского эпистолярия Достоевского с попыткой создания экстрадиегетического нарратора в повести «Двойник». Заметим, что и в этом случае равенства между двумя лицами нет: нарративная инстанция остается связанной с видением Голядкина-старшего, и это симптоматично. Нарратор Голядкина-старшего – прототип «хроникеров» Достоевского, скромных свидетелей и описателей, как правило, обладающих минимальным социальным статусом и максимальной моральной компетентностью. Однако в «Двойнике», первой попытке Достоевского пробиться через «зеркальную наррацию» к искомому «фантастическому реализму» «я-для-тебя», еще нет тех свойств, которые отличают позднего Достоевского: единства видения, одновременности и ценностного равенства многих точек отсчета, обратного взгляда на себя самого. Впервые возникнув в повести «Двойник», единый нарратор Достоевского лишил писателя необходимости и самой возможности возвращения к системе с двумя героями-повествователями, обменивающимися текстами.

5. «Роман в девяти письмах» – шаг назад в творческой эволюции Достоевского от только что выработанной системы повествования «Двойника» к теперь уже архаической «зеркальной наррации» «Бедных людей». Попытка Достоевского повернуть вспять историю собственных творческих поисков оказалась неудачной: интенсивная бытовая интрига в сочетании с, казалось бы, заведомо успешной эпистолярной формой не спасла произведение от художественного краха. Писатель не без оснований был уверен в блестящем владении им формой переписки,[19] однако художественная система этого произведения безнадежно устарела в свете новых задач, стоящих перед писателем. Возвращение к художественной форме, где был структурно моделирован читатель, в условиях, когда реальный читатель уже существовал, оказалось ошибкой. Достоевский знал о возможности такой ошибки,[20] однако все же счел возможным рискнуть; из этого опыта был извлечен урок: к ушедшей в прошлое художественной форме писатель более не обращался.

[19] «Мои письма chef-d'œuvre *летристики*» (28_1, 101).

[20] После окончания «Бедных лодей» Достоевский написал брату Михаилу Михайловичу: «...я совершенно согласен с Гоголевым *Поприщиным: “Письмо вздор, письма пишут аптекари”*.. Мне нужно было бы исписать томы, если бы начать говорить так, как бы хотелось мне» (28_1, 119).

6. «Хозяйка», «Неточка Незванова», «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Честный вор». Группа «Петербургских повестей» 1846–1849 гг. показывает, что, отшатнувшись после неудачи «Романа в девяти письмах» от эпистолярной формы и системы с двумя авторами, а также отказавшись от повествовательной системы «Двойника» с раздвоенным героем (повесть была холодно принята кружком Белинского и современной критикой), Достоевский сдвинулся к нарративной системе, хорошо изученной и опробованной им во время перевода «Евгении Гранде» О. де Бальзака. От предыдущих этапов, переписки с братом, «Бедных людей» и «Двойника», остались два свойства: 1) исповедальная интонация, 2) высокая степень интроспекции и компетенции нарратора. Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь “Неточку Незванову”. Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде» (28_1, 139). Формируя в рассказах и повестях 1840-х свой исповедальный нарратив, Достоевский напряженно ищет новую нарративную позицию, которая бы смогла удовлетворить его в поиске адекватной задаче художественной формы. Он отказывается от повести «Сбритые бакенбарды» именно потому, что был не удовлетворен образовавшимся здесь форматом нарратива. М. М. Достоевскому он сообщает: «Я не пишу и “Сбритых бакенбард”. Я всё бросил: ибо всё это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал “Сбр<итые> бак<енбарды>” до конца, всё это представилось мне само собою. В моем положении однообразие гибель» (28_1, 131). Однако никаких повествовательных новаций в 1840-е гг. Достоевскому не суждено было открыть, это произошло позже, в середине 1860-х гг.

7. Главным творческим итогом пребывания Достоевского на каторге и в ссылке (1850–1859 гг.) было то, что он хорошо прочувствовал и усвоил особенность евангельских повествований: их простоту и безыскусственность, интонацию искренности, откровенности и бесстрашия в изображении всего, о чем они свидетельствуют. Идея подобного типа повествовательного текста увлекла Достоевского. Достаточно вспомнить, что он постоянно возил с собой как образец идеального нарратива «Сказание» инока Парфения, тексты

Тихона Задонского.[21] Он шел к реализации этого проекта последующие двадцать лет, вплоть до «Братьев Карамазовых», где он был решен художественно: этически совершенный герой, христоподобный Алеша Карамазов, описывается нарратором, ценностная система которого совсем не обязательно совпадает с миропониманием главного героя. Таким слогом, каким в Евангелии описан Иисус Христос, Достоевский задумал описать жизнь любого человека. Апостольская повествовательная интонация оказалась важнейшим приобретением писателя, став важным условием формирования в последующие годы его «пятикнижия» – известных всему миру литературных шедевров. Опираясь на образец-идеал простого, безыскусственного свидетельствования, зафиксированный нарраторами Евангелия, начиная с этого момента, Достоевский целенаправленно шел к созданию подобного типа этико-онтологически чистого «голоса», основанного на идее свидетельствования без зла и осуждения. «Униженные и оскорбленные» – наиболее полное осуществление этих первых шагов к формированию нравственной позиции, наиболее полно отвечающей этому типу наррации, по своей этической компетентности близкому к сентиментальному «доброму чувствительному человеку». Пока еще с ограничениями, в присутствии «другого я», в лице брата, Михаила Михайловича.

8. В конце 1850-х гг. Достоевский переживал творческий кризис. Писать как в 1840-е гг. Достоевский уже не мог, осознавая минусы прежних повествовательных моделей; создать новую модель, основанную на пережитом в Сибири, не представлялось возможным. Возможно, именно это подвигло к увлечению журналистикой в журналах «Время» и «Эпоха». Кризис, связанный с поиском нового формата повествования, который переживал Достоевский в конце 1850-х гг., хорошо виден в жанровых исканиях писателя, его попытках писать пьесы, где есть наррация, но нет нарратора. «Записки из Мертвого дома» – первая попытка описания любого человека с использованием средств апостольского повествования, взятых Достоевским из Евангелия. В «Селе Степанчикове» и «Дядюшкином сне», близких по своим структурным особенностям к драме, также сделана попытка затушевать авторитетность слова повествователя.

[21] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святой горы Афонской инока Парфения: В 4 ч. М., 1856; *Тихон Задонский*. Покаяние. Из творений Святителя Тихона. 20-е изд. СПб., 1878. Н. Ф. Буданова указывает, что тексты Тихона Задонского, «любимого духовного писателя» Достоевского, сопровождали его творческий путь, начиная с 1860-х гг. (Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 130).

9. Следующим этапом в пути Достоевского к искомому идеалу повествовательной позиции была попытка прямого авторского обращения к читателю в журналах «Время» и «Эпоха» в 1861–1865 гг. Выросший как автор на традиции «прямого авторского слова» в переписке с братом Михаилом, Достоевский любил журналистику, не раз говорил об этом, очевидно, именно потому, что в публицистических жанрах содержится важнейшая для писателя особенность: отсутствие необходимости формировать знаки наррации. Журналистика привлекала Достоевского перспективами реализации своего видения мира в самой естественной и непосредственной форме этико-онтологического свидетельствования, наиболее полно отвечая повествовательному идеалу, который сформировался в его сознании в годы каторги и ссылки, во время чтения Евангелия на каторжных нарах. Фактически возникает параллельный письму вариант замены условного («фиктивного») мира произведения реальной действительностью. Для реализации идеальной формы «свидетельствования» и *со*-бытия, приложенного к конкретным фактам окружающей жизни, лучшей конструкции быть не может. Этот новый проект обретения идеальной авторской позиции для реализации своего «голоса» оказался недолговременным и провальным по причине тяжелого материального положения, которое заставило Достоевского прекратить журнал.

10. 1864 год, год смерти «второго я» Достоевского, брата Михаила Михайловича, стал важнейшим в творческой судьбе писателя, который вынужден был по-новому настраивать свое мировидение в соответствии с условиями, когда существенно изменился этико-онтологический фон его бытия. Этико-онтологическая опора в лице М. М. Достоевского, как очевидно, оказывала сильнейшее влияние на творческое самоопределение писателя, прямым выражением которого и являлась во все годы повествовательная система его произведений. «Записки

из подполья», написанные в этих новых условиях, стали вехой в строительстве нового типа исповедальной повествовательности, которая обеспечила Достоевскому верный «тон» и в его последующих произведениях, пяти больших романах. Если раньше нарратор Достоевского был сосредоточен на аналитическом описании видения мира и коммуникации с «другим я» этически высокоразвитого человека (Девушкин, Голядкин-старший, Вася Шумков, Ордынов и др.), то в настоящий момент писатель разворачивает схему в трех измерениях, создавая аналитическое описание кругозора заведомо «злого, нехорошего» человека, который не ищет коммуникации в своем окружении (и/или имеет неудачный опыт такой коммуникации). Положительный герой меняется на отрицательного, анализ окружения на анализ кругозора, коммуникация на автокоммуникацию. В повести описан беспощадный самоанализ человека, который настроен на высокий уровень объективности и точности в описании видимого им мира и обратил этот фокус зрения на самого себя, внутрь своего сознания, создав ситуацию мета-автокоммуникации.

Опыт «Записок из подполья» показал большие художественные ресурсы этой модели. Обладая выдающимися нарративными ресурсами (интроспекция, достоверность, компетентность), выработанный здесь «подпольный» повествователь оказывается тем более строгим и нелицеприятным судьей для окружающего его мира, чем ниже он оценивает собственное моральное состояние. Униженный своей греховностью «смиренный» повествователь, которого нашел Достоевский в Евангелии и писаниях отцов Церкви, оказался самым удобным инструментом не только для описания нравственного идеала человека, Иисуса Христа, но и любого другого человека, заведомо не идеального или даже более чем падшего во грехе. Другими словами, Достоевский возвращается к модели «Двойника», существенно модернизируя ее: он объединяет двух Голядкиных в одно физическое лицо, оставляя за «старшим» чистую функцию повествования, а за «младшим» – неприглядное морально-психологическое лицо «подпольного» в качестве объекта интроспекции и сюжетного действователя-актора.

11. Пять романов Достоевского 1860–1870-х гг. («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») признаны самыми крупными достижениями

Достоевского. Различия нарративных вариантов, представленных в текстах этих произведений, должны быть предметом специального анализа,[22] мы же условно рассматриваем все эти произведения как один этап в развитии повествовательной модели Достоевского. Общее в них то, что Достоевский развил нарративную модель «Записок из подполья», особенностью которой является исповедальный характер, размещение субъекта и объекта повествования в одном персонаже, а также принципиальная возможность передачи нарративной позиции того же типа любому другому действующему лицу. При этом нарративная позиция работает, как и в «Записках из подполья», одновременно в двух направлениях: в рамках кругозора и окружения, вне себя и внутрь себя, в направлении лично-бытийного интерьера и экстерьера. Эти произведения вместе с тем сохраняют композиционную связь с первым романом Достоевского «Бедные люди»: ситуация напряженного диалога двух онтологически необходимых друг другу людей сохраняется во всех случаях, отличие в том, что в этих произведениях кодификация нарратива скрыта не форматом «переписки двух героев», но высококомпетентным нарратором, соприсутствующим всем философским спорам персонажей Достоевского. Не стоит, однако, забывать, что в начале работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский все же применял (впоследствии отмененный им) прием маскировки ситуации рассказывания, весьма близкий типологически к эпистолярному жанру: в первой редакции романа речь шла об «Исповеди преступника», найденной в виде рукописи после смерти Раскольникова. Этот способ натурализации вводимого в обиход сюжета указывает, что опыт «Бедных людей» жил в творческой лаборатории Достоевского много лет после окончания этого произведения. Сюда же относятся и «записки» Аркадия Долгорукова (текст романа «Подросток»), «хроника» господина Г., повествователя «Бесов», многочисленные обмены текстами между героями «Братьев Карамазовых».

Знаки искреннего и смиренного, полного радости и любви свидетельствования о чужом бытии во множестве содер-

[22] О нарративных моделях в романах Достоевского см.: *Шмид В.* Нарратология. С. 91–92.

жатся в черновых записях писателя к этим произведениям, например: «Раскольников говорит загадочно и восторженно» (заметка к форме повествования со стороны Раскольникова в его исповеди) (7, 94). Указания на откровенность и наивность повествователя, густо рассыпанные по страницам «записных тетрадей» Достоевского, свидетельствуют о намерении писателя освободиться от «литературности» и одновременно сформировать максимально ответственное видение чужого бытия как события вселенского масштаба, убрать все возможные фильтры между видением и фиксирующим это видение словом: «Полная откровенность, *вполне серьезная до наивности*, и одно только *необходимое*» (7, 149). Считая для себя принципиально важной именно эту установку, Достоевский начинал страницу записей к «Преступлению и наказанию» со слов «NB. NB. NB. *Тон* <...> объяснить преступление естественнее...» (7, 149). Записывая «План для рассказа в “Зарю”», Достоевский подчеркивает необходимость повествования «откровенного и простодушного» (9, 115). Задумывая повесть о «Хроменькой», Достоевский помечает: «*Тон* (рассказ-*житие* – т. е. хоть и от автора, но сжато <...>. Сухость рассказа, иногда до “Жиль Блаза” <...> Чтоб в каждой строчке было слышно: я знаю, что́ я пишу, и не напрасно пишу» (9, 132–133). Корни этого «тона» – во внешне простодушном повествовании Макара Девушкина о своем внутреннем мире и жизни окружающих его людей, а также в наивном и простом евангельском повествовании. Заметим, что Достоевский высоко ценил опыт своего первого повествователя; работая над замыслом повести «Смерть поэта», он указывает вариант повествования второго уровня: «*Подсочинить повесть* (будет как «Бедные люди», только больше энтузиазма)...» (9, 120–121).

Обратим внимание на то, как Достоевский, в традиции «Двойника» и «Записок из подполья», формировал позицию нарратора в окончательной редакции романа «Преступление и наказание»: в основе точки описания персонажа лежит «удивление на самого себя, как бы удивление со стороны» (7, 138). Другими словами, это реакция на реакцию, говоря словами Бахтина, нарратор выдвигается из героя, сохраняя с ним диалогическую связь. Формируя нарратора окончательной редакции «Преступления и наказания», Достоевский указывает, что это должен быть недиегетический нарратор с нулевым уровнем фокализации, но, одновременно, тесно связанный

с сознанием героя, как бы в постоянном диалоге с ним: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже со словами: “и до того всё это нечаянно сделалось”» (7, 146). Черты народившегося в этом произведении нового повествователя Достоевского: 1) не признаваемое им самим этическое совершенство, 2) всеведение, 3) соприсутствие всему, 4) отказ от навязывания своей точки зрения. Характер нарратива Достоевского может быть определен как свидетельствование личности, напряженно ищущей своего онтологического оправдания (решения «вековечного вопроса») в диалоге с «Другим», потенциально этически чистым, но в реальности не совпадающим с идеалом. Это несовпадение ожидаемого «идеального» с реальным «неидеальным» образует сюжетную событийность романов Достоевского. С этой точки поиска оснований для личного этико-онтологического оправдания в форме «исповеди горячего сердца» начинается любой сюжет Достоевского, в некоторых из них этот компонент сохраняется в виде литературной формы (первая редакция «Преступления и наказания», «Подросток», «Записки из подполья», «поэма» Ивана Карамазова). Автокоммуникация здесь принципиально неразличима с коммуникацией, и среди записей, озаглавленных «Под судом», можно найти ключ этой повествовательной установки Достоевского: «Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие...» (7, 96).

12. «Дневник писателя» фактически ничего не добавляет нового к предыдущим повествовательным моделям, являясь своего рода упрощенным вариантом нарративной системы «пятикнижия»: нарратор располагается в диегезисе, образованном ранее написанными текстами Достоевского, в роли нарратора выступает их совокупный «читатель». Это, так же как эпистолярная форма, избавляет автора от необходимости создания специальных знаков наррации; достигает апогея актуализация позиции безыскусственного и праведного свидетеля, которую вырабатывал Достоевский в переписке с братом, в «Бедных людях», затем на каторге во время чтения Евангелия и во всем последующем творчестве. Фактически «Дневник писателя» Достоевского – это попытка обратить нарратив «пятикнижия» к социальной реальности; подобно тому, как в «Братьях Карамазовых» Достоевский выводил в лице Алеши идеологию «старчества» из монастыря в мир, в «Дневнике писателя» он выводит

своего повествователя из созданных им художественных миров – в реальную действительность России 1870-х гг. В сущности, Достоевскому как автору, ищущему для себя этико-онтологической опоры в «Другом», и не было нужно во всю жизнь ничего, кроме «Дневника писателя» – прямого авторского слова от «я» к «ты», оценивающего каждодневные факты и события и, самое главное, вводящего индивидуальность в единственно возможное состояние – со-бытие с «Другим» в условиях диалога. С этой точки зрения в «Дневнике писателя» не столь важны воспоминания Достоевского или его комментарии к событиям, вычитанным им из газет, сколько манифестация состояния заинтересованности во внимании «Другого». Это именно то, о чем мечтал и чего добивался своими письмами к Варваре Доброселовой главный герой романа «Бедные люди». Бахтин тонко отметил, что в статьях «Дневника писателя» Достоевский не столько «убеждает», сколько «организует голоса, сопрягает смысловые установки».[23] Большое количество довольно спорных идей, высказанных нарратором «Дневника писателя», сочетается с совершенно бесспорной интонацией повествования, основанной на наивном, смиренном и полном любви к ближнему отношении к объекту повествования.

Зародившись в дружеской переписке с братом, через двойного автора («Бедные люди») и двойного героя («Двойник»), пройдя ряд ступеней на пути к своему полному завершению в «Дневнике писателя», ориентированный на ответное слово «голос» Достоевского обратил поздние тексты писателя в полинарративные структуры, в которых повествователь решительно отказывается от авторитетности своего слова, перенося акцент на мнение, видение и слово «Другого». Этим же объясняется, почему писатель так любил собирать много героев в одном месте, создавая эффект полилога – видение мира с иной точки зрения было его основным героем. На наш взгляд, словосочетание «реализм в высшем смысле», которое многократно обсуждалось в литературе о Достоевском,[24] означает: повествовательная реализация этически идеального мировоззрения, предполагающего этико-онтологическую заинтересованность друг в друге всех участников диалога. Фактически нарратор Достоевского на протяжении всего творчества писателя занимал ту же позицию «второго лица», которую занял еще в «Бедных людях». Из этой точки возникает порождение «в высшей степени реалистического» текста, в котором первое, второе и третье лицо оказываются принципиально равны в своей бытийной ценности и функционально обусловлены друг другом. Основное событие в мире Достоевского – встреча двух сознаний, диалог между двумя и более персонажами, принципиально равными в своем праве на истину. Мир Достоевского предстает как набор силовых линий между индивидуальными сознаниями, ищущими решение «вековечного вопроса» в опоре на альтернативное видение мира. Ценность открытий Достоевского в области формы заключается в формулировании нарратора, способного установить в качестве равноправного его собственному альтернативный «голос Другого», создавая ситуацию этического единства двух и более одновременно звучащих голосов, свидетельствующих о бытии.

[23] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 157.

[24] См.: *Степанян К. А.* Трактовка понятия «реализм» в творчестве Достоевского и в русской литературной традиции // *Степанян К. А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 31–44.

Сергей Шаулов

ЭВОЛЮЦИЯ «ЭПИСТОЛЯРНОГО ГЕРОЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ПИСАТЕЛЯ

Начнем с провокационного утверждения: Достоевский как «персонаж» современного достоевсковедения не равен самому себе. Особенно хорошо это видно в ситуациях, когда литературоведу сложно остаться в безличном «научном» дискурсе, а нужно так или иначе самоопределиться по отношению к какой-либо проблеме.

К примеру, известное противостояние Достоевского и Тургенева на пушкинских торжествах 1880 г. может быть осмыслено в трех главных направлениях. Можно скрупулезно подсчитать взаимные грехи и обвинения двух классиков, обрисовать фактический социально-политический контекст события, поместить Достоевского во вполне определенную историческую парадигму и т. д. Все это было виртуозно сделано И. Л. Волгиным в книге «Последний год Достоевского».[1] Можно попытаться сблизить обоих ораторов, указав на объединяющие элементы их мировоззренческих платформ, что делает, например, Н. Ф. Буданова в монографии «Достоевский и Тургенев: творческий диалог».[2] Наконец, можно, как Р. Г. Назиров в статье «Вражда как сотрудничество», взяв проблему в эстетическом

[1] *Волгин И. Л.* Последний год Достоевского. Исторические записки. М., 1986.

[2] *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987.

© С. С. Шаулов, 2012

аспекте, рассмотреть взаимообогащение двух мощных фактов культуры.[3]

Однако очевидно, что эти три подхода нуждаются в объединении, в «стержне», удерживающем всю конструкцию. Единственным таким центром может являться личность самого Достоевского. Собственно, и в указанных выше трудах, и в любых других работах, посвященных этой теме, неизбежны выходы на сугубо биографический аспект.

На наш взгляд, размышление стоит перевести в плоскость психологии и – шире – механизмов творческого сознания. В последнем случае ключевой нам представляется роль рефлексии как связующего «моста» между автобиографическим восприятием писателя и его местом в идеологическом и культурном процессе. Такой объект требует некоторого уточнения научного аппарата, и в качестве одного из терминов, описывающих его, мы предлагаем термин «эпистолярный герой».

Под ним подразумевается не просто субъект эпистолярной речи Ф. М. Достоевского. Нам в этом термине важно закрепить сложное отношение между эмпирическим субъектом речи и его отображением в структуре текста. Данный термин «в одиночку» вряд ли «справится» с приведенным выше примером (ниже мы постараемся показать, почему). Однако появляется возможность, как и в случае с «лирическим» героем, актуализировать границу между реальным и эстетически претворенным «я».

Эпистолярный герой, в отличие от лирического, не является самодостаточным художественным объектом. Его ценность в том, что в нем проявляются важные процессы творческой рефлексии писателя: осознанное или неосознанное сотворение из себя художественного образа; динамика этого процесса маркирует, обозначает вектор творческой эволюции художника.

Рассматривая эпистолярий писателя как целостный, внутренне и диалогически активный феномен, мы получаем возможность выделить его структурообразующие элементы:

1) «эпистолярный герой здесь, без сомнения, будет структурным и идеологическим центром;

[3] *Назиров Р. Г.* Вражда как сотрудничество // *Назиров Р. Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа, 2005.

2) другой важнейший элемент структуры эпистолярного текста – адресат, участник диалога, вернее, его эстетическая проекция в сознании автора. И тот и другой приобретают в пространстве эпистолярного текста дополнительные качества и связи; можно сказать, и эпистолярный герой, и адресат превращаются в объект, промежуточный между художественным образом и историческим лицом, а жизненная ситуация очень часто обретает литературный контекст, с которым она взаимодействует уже в рамках художественной системы;

3) именно поэтому письма Достоевского, во всяком случае значительные, «серьезные» (недаром ему стоило большого труда поддерживать переписку), всегда художественно выстроены. Самим писателем они воспринимались как способ ответственной коммуникации (см. его помарки в текстах писем, постоянные жалобы на то, что он «мысль выразить не умеет», и пр.). Эпистолярный герой во многих письмах писателя обладает контекстом, актуализирующим различные исторические пласты и смыслы культуры; иными словами, речь идет о самоидентификации на фоне культурной традиции.

Важно также отметить, что это самоосмысление и самоопределение через эпистолярий происходит у Достоевского на базе обладающих богатой культурной памятью поэтико-риторических клише.

Так, например, с этой точки зрения интересно взглянуть на проблему литературного и духовного становления Ф. М. Достоевского в докаторжный период его жизни, проблему, имеющую ключевое значение в современном научном представлении о личности писателя и его биографическом «тексте».

Достоевский формировался как человек и художник в то время, когда еще действовала социокультурная практика романтического жизнестроительства (в том значении термина, которое придавал ему Ю. М. Лотман: «сознательно-волевой импульс» к моделированию жизни и ее эстетическому прочтению[4]). Культурный образец для собственной жизни представлялся в этом плане необходимым.

«Литературность» жизни и поведения только позже осознается Достоевским как отрицательная характеристика.

[4] *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995. С. 338.

В «Бедных людях» попытки Девушкина найти себе литературный прототип выглядят неудачными (эпизод с Ратазяевым), но вызывают сочувствие (гоголевско-пушкинский контекст), в «Двойнике» литературность поведения Голядкина – это уже проблема, которая раскрывается отнюдь не однозначно.

Ранние письма автора «Бедных людей» в контексте нашей темы представляют особый интерес. Это своего рода «полигон», на котором отрабатывались приемы его художественного творчества и – как результат обостренной авторской рефлексии – формулировались важнейшие аспекты мировоззрения писателя и программы его литературного и даже бытового поведения.

Для раннего Достоевского один из важнейших контекстов – шекспировский. Если Гомера молодой писатель поставил однажды рядом с Христом, то Шекспира в письме брату Михаилу от 16 августа 1839 г. упоминает рядом с Моисеем. Это действительно всего лишь упоминание «Моисей и Шекспир» (28_1, 63), к тому же дошедшее до нас в не сохранившейся в оригинале части письма, переписанной чужой рукой. Сама по себя такая запись, может, и не дает оснований для глубоких обобщений, однако письмо от 16 августа 1839 г. – непростое. В нем содержится хрестоматийная запись: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время...» и т. д. (28_1, 63). К тому же это письмо написано в один из критических периодов жизни писателя, после смерти отца, незадолго перед выходом в отставку, еще перед порогом литературы. Упоминание Шекспира в таком контексте выглядит многозначительным. «Гамлет» здесь, разумеется, должен прийти на память первым.

К 1838 г. относится первый развернутый «гамлетический» пассаж в эпистолярии Достоевского, развернутый в письме брату Михаилу:

> Но что же делать, когда мне осталось одно в мире: делать беспрерывный кейф! Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем по-

стороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя (28_1, 49–50).

Заметим, что трагедия принца датского для Достоевского служит способом успокоения и даже обретения уверенности («ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей»). Собственно эстетическое жизнестроительство одной из своих целей имеет именно самоопределение в мире, обретение своего места.

Интересен вопрос о переводе, в котором Достоевский познакомился с Гамлетом. Восприятие Гамлета, которое зафиксировано в цитированном выше письме, обычно возводится к постановке с П. Мочаловым, которую видел Достоевский. В определенной степени мочаловская игра действительно впечатлила молодого писателя. Но вместе с указаниями на нее (бурные стенания и пр.) в этой цитате содержится и довольно глубокая интерпретация философско-психологической проблематики трагедии Шекспира.

Между тем перевод Н. Полевого (именно он связан с игрой Мочалова) был, по сути, неполным. Это отметил, например, В. Г. Белинский, вспомнив в рецензии на появившийся в 1845 г. перевод А. И. Кронеберга о более старом «Гамлете» Н. Полевого:

Г-н Полевой переделал «Гамлета». Он сократил его, выкинул многие существеннейшие места, исказил характеры и из драмы Шекспира сделал решительную мелодраму, как Дюси сделал из нее классическую трагедию.

Но все это сделано г. Полевым без всяких особенных соображений, единственно потому, что он понял Шекспира, как понимает его, например, Дюма и другие поборники подновленного романтизма, именно – как романтическую мелодраму. И это было причиною неимоверного успеха «Гамлета» на сцене и в печати: «Гамлет» был сведен с шекспировского пьедестала и придвинут, так сказать, к близорукому понятию толпы; вместо огромного монумента ей показали фарфоровую статуэтку – и она пришла в восторг.[5]

[5] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 8. С. 190.

Достоевский, по всей видимости, был с этим мнением не только знаком, но и согласен. Об этом свидетельствует, например, такая фраза из письма М. М. Достоевскому от 24 марта 1845 г.: «Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и сквозь туман слепандасов-драматургов кажется богом, как явление духа на Брокене или Гарпе» (28_1, 108).

Перевод Н. Полевого действительно грешит мелодраматизмом и упрощением этической проблематики шекспировского текста. Но кронеберговского перевода в 1838 г. еще не существовало. Зато был опубликованный за десять лет до этого перевод М. П. Вронченко, не снискавший большого успеха в публике, но известный литературному миру (он упоминается и в цитированной рецензии Белинского), а в точности и стремлении сохранить мысль и дух оригинала не уступающий Кронебергу.

Есть в этом переводе, однако, и свои нюансы: стилистически перевод М. П. Вронченко включен скорее в сентиментальную традицию, нежели пытается передать собственно шекспировский стиль. Это привело к определенным изменениям в образе: Гамлет в переводе Вронченко меланхоличнее и чувствительнее кронеберговского, что видно даже по лексическому строю перевода наиболее известного монолога «Быть или не быть?».

Язык Кронеберга приближен к разговорному, язык Вронченко намеренно архаичен и стилистически маркирован: «фортуна» (в значении судьба), «препона». Можно сравнить два варианта перевода. У Кронеберга: «Кто нес бы бремя жизни, / Кто гнулся бы под тяжестью трудов?».[6] У Вронченко: «Кто в ярме ходил бы / Стенал под игом жизни и томился».[7]

Рецепция Достоевским Шекспира в 1838 г. стилистически близка именно к переводу Вронченко («стенания», «томиться» – эти стилистические маркеры есть и у Достоевского). Гамлетизм юного Достоевского включал в себя, прежде всего, коллизию страдания нравственного сознания в падшем мире. Это страдающий Гамлет. Мотивы героического деяния, конфликта между любовью и долгом для молодого Достоевского менее актуальны, а мотив намеренного сумасшествия дается скорее в ироническом ключе.

[6] *Шекспир У.* Гамлет: Избранные переводы. М., 1985. С. 267.

[7] Там же. С. 65.

В этом смысле интересны и подростковые письма Достоевского из Петербурга к отцу. Эпистолярный герой этих писем близок именно к такому «страдающему Гамлету». Например, в письме от 5 июня 1838 г. появляются мотивы слепоты судьбы, жизни как театральной роли: «Судьба обыкновенно играет миром как игрушкою. Она раздает роли человечеству... но она слепа» (28_1, 48). В цитированном письме брату эти мотивы развиваются, и указывается их источник – «Гамлет! Гамлет!». В дальнейшем эти мотивы повторяются и в других письмах (например, М. М. Достоевскому от 1 января и 19 июня 1840 г.).

Однако в более поздних письмах эта пока чисто эстетическая активность приобретает новое измерение, переходит в жизнестроительство. В эпистолярных спорах 1844 г. о наследстве с П. А. Карепиным Достоевский переносит свою эстетическую инициативу уже на адресата, противопоставляет своей жизненной позиции его здравомыслие, упрекает в неискренности. Фактически молодой писатель ставит П. А. Карепина на роль Полония, реализуя тем самым шекспировский конфликт гамлетовского безумия и здравомыслия Полония.

Не случайно, видимо, сам адресат этих писем упрекал Достоевского в шекспировских «мыльных пузырях». О полемике с ним по «шекспировскому» вопросу см. письма П. А. Карепину от 19 сентября (оно заканчивается утверждением о существовании Фамусовых и Фальстафов в жизни – 28_1, 96), М. М. Достоевскому от 30 сентября 1844 г. (28_1, 99).

Также появляется в этих письмах и чисто гамлетовская коллизия колебания перед действием:

> Дядюшка, вероятно, считает меня неблагодарным извергом, а зять с сестрою – чудовищем. Меня это очень мучает. Но со временем я надеюсь помириться со всеми. Из родных остался мне ты один. Остальные все, даже дети, вооружены против меня. Им, вероятно, говорят, что я мот, забулдыга, лентяй, не берите дурного примера, вот пример – и тому подобное. Эта... мысль мне ужасно тяжела. Но Бог видит, что у меня такая овечья доброта, что я, кажется, ни сбоку, ни спереди не похож на изверга и на чудовище неблагодарности. Со временем, брат, подождем. Теперь я отделен от вас от всех со стороны всего *общего;* остались те путы, которые покрепче всего, что ни есть на свете, и движимого и недвижимого. А что я ни делаю из своей судьбы – какое кому дело? Я даже считаю благородным этот риск, этот неблагоразумный риск перемены состояния, риск целой жизни – на шаткую надежду. Может быть, я ошибаюсь. А если не ошибаюсь?..

> Итак, Бог с ними! Пусть говорят, что хотят, пусть подождут. Я пойду по трудной дороге! (28_1, 104)

Характерно, что размышление о принятом решении (речь идет об отставке со службы) совершается с оглядкой на «дядюшку». Гамлетовскому иррациональному деянию опять противопоставлен здравый смысл, переданный вполне в духе Полония.

Отсылки к шекспировскому контексту не избежал и брат писателя – М. М. Достоевский. В письме начала 1847 г. Достоевский пишет:

> Я был болен, брат. Я вспоминаю, как ты раз сказал мне, что мое обхождение с тобою исключает взаимное равенство. Возлюбленный мой. Это совершенно было несправедливо. Но у меня такой скверный, отталкивающий характер. Я тебя всегда ценил выше и лучше себя. Я за тебя и за твоих готов жизнь отдать, но иногда, когда сердце мое плавает в любви, не добьешься от меня ласкового слова. Мои нервы не повинуются мне в эти минуты. Я смешон и гадок, и вечно посему страдаю от несправедливого заключения обо мне. Говорят, что я черств и без сердца <...>. Я тогда только могу показать, что я человек с сердцем и любовью, когда самая внешность обстоятельства, случая вырвет меня насильно из обыденной пошлости. До того времени я гадок. Неравенство это я приписываю болезни (28_1, 139).

Это почти цитата известного объяснения Гамлета с Лаэртом перед их дуэлью. Впрочем, здесь важнее именно тема болезни. Молодой Достоевский настойчиво утверждает, что болен, причем болен именно душой, характером.

Вообще, утверждение о своей душевной (или духовной) болезни в последние годы перед каторгой – одно из общих мест его переписки, в том числе и поздней (см., например, письмо С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 г.). Можно сказать, что Гамлет страдающий, Гамлет-рефлектёр в сознании Достоевского в конце 1840-х гг. переходит в Гамлета больного душой.

В послекаторжном творчестве писателя гамлетический комплекс стал существенным элементом образов героев-идеологов поздних романов, обусловив особое читательское ощущение их автобиографической природы, их близости автору. Возможно также, что именно осмысление Достоевским *своего* гамлетовского сюжета, прожитого в юности, привело в итоге к позднему определению Шекспира как «поэта отчаяния».

Вообще, в зрелый период жизни и творчества эпистолярный герой Достоевского существенно эволюционирует, в первую очередь приобретает религиозное измерение. В частности, в рамках нашей темы приобретает особую значимость известная христологическая формула писателя.

Мысль Достоевского о Христе – одно из главных и наиболее популярных в последние десятилетия в научном сообществе направлений исследования творческого наследия автора «Братьев Карамазовых». Однако при всем богатстве аналитико-литературоведческих, философских и, – к сожалению, все-таки более редких – богословских исследований и интерпретаций, вполне можно согласиться с тем, что «христология Достоевского еще не разработана историко-генетически».[8]

Наш объект, в данном случае, не весь символ веры Достоевского, а только его парадоксально-философская часть: «Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28_1, 176).

Мы не рискнем здесь дать собственную интерпретацию этой формулы, заметим только, что сама возможность отделения Христа от истины, сама постановка такого вопроса с сугубо христианских позиций уже ошибка. Богословие еще в первые свои века *логическим* путем, опираясь на арсенал интеллектуальных инструментов античности, пришло к отождествлению Истины и Бога. Символ веры Достоевского, как уже было замечено отечественными литературоведами, рискован с точки зрения религиозного канона[9] и подчеркнуто алогичен.

Этим своим последним качеством, как нам кажется, символ веры Достоевского сближается с символом веры Аввакума, заявленным в самом начале его «Жития...»:

Того же Дионисия таковы слова об истине: отказ от себя есть от истины отпадение, ибо истина сущее есть, а коли истина сущее есть, от истины отпадение есть от сущего отказ; а Бог от сущего отпасть не может, и что не есть сущее, того и нет <...>. Бог же от Существа своего отпасть не может, и кто не сущ, того в Боге нет: вечно сущ истинный Бог наш.[10]

[8] *Пиксанов Н. К.* Христос в сознании Достоевского // Сюжет и время. Коломна, 1991. С. 183.

[9] См., напр.: *Тихомиров Б. Н.* О «христологии» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. № 11; *Котельников В. А.* Христодицея Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1997. № 11; *Касаткина Т. А.* «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Там же.

У Аввакума рассуждения Дионисия теряют свою логико-философскую основу, превращаются в формулу, не нуждающуюся в обоснованиях и доказательствах, переводятся в социальный и нравственный аспект и утверждаются трагическим личным опытом – «страданием истины ради». Причем этот переход из богословского, умозрительного в нравственный, жизненно-прикладной смысл самим Аввакумом, отрицавшим «еллинское умствование» (с традицией которого тесно связано патристическое богословие, что и явилось богословско-методологической основой реформы Никона),[11] по всей видимости, либо не осознается, либо просто не подчеркивается.

Антирационализм Аввакума схож с парадоксальностью Достоевского: и то и другое является не следствием слабой дисциплины разума, а принципиальной позицией. В случае Аввакума речь идет об отстаивании субстанционального подхода к слову, обряду, мысли; подхода, сакрализующего объект «умствования», в противовес рациональному конценциональному подходу, проникавшему в русское культурное сознание в XVII в.[12] Стиль Аввакума вполне осознан, обусловлен не только эстетически, но и религиозно.

Порой цитация отдельных элементов стиля у Достоевского перерастает в полномасштабную стилизацию речевой манеры (например, в речевом поведении Мармеладова, Федора Павловича Карамазова, отца Ферапонта). Аввакум и его «Житие...», по всей видимости, находились в активном контексте творчества Достоевского весьма долгое время.

Хорошо известно высказывание писателя о стиле Аввакума в июльском номере «Дневника писателя» за 1876 г., в статье «На каком языке говорить отцу отечества?», помещающее расколоучителя в общий контекст русской литературы:

[10] *Аввакум.* Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960. С. 7.

[11] См.: *Панченко А. М.* Аввакум как новатор // Русская литература. 1982. № 4.

[12] См. об этом: *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976.

Пушкин тоже (до этого речь идет о Гоголе. – *С. Ш.*) во многом непереводим. Я думаю, если б перевесть такую вещь, как сказание протопопа Аввакума, то вышла бы тоже галиматья, или, лучше сказать, ровно ничего бы не вышло (23, 82).

Интересно, что продолжение этой мысли содержит, на наш взгляд, своего рода стилистическую цитацию сходной мысли Аввакума о русском языке.

Сравним. В статье Достоевского: «...нельзя не признать, с надеждой и с веселием духа, что нашего-то языка дух – бесспорно многоразличен, богат, всесторонен и всеобъемлющ <...>. Мы презираем этот материал, считаем грубым подкопытным языком, на котором неприлично выразить великосветское чувство или великосветскую мысль» (23, 82). Характерно также постоянное противопоставление в статье Достоевского «натурального» и «ненатурального» языка.

У Аввакума: «и аще что речено просто, и вы, Господа ради, чтущии и слышащии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык». В отповеди царю Алексею Михайловичу расколоучитель пишет: «Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не уничижай ево и в церкви, и в дому, и в пословицах».[13] Вполне соотносится со стилистической манерой Аввакума и выражение «подкопытный язык».

В более широком смысле помещение христологической формулы Достоевского в контекст раскольнической культуры актуализирует вопрос о его отношении к расколу и шире – о конкретизации национально-культурных истоков его религиозного чувства.

Сравнительно немногочисленные прямые суждения Достоевского о расколе нетривиальны. В статье «Смятенный вид», посвященной лесковскому «Запечатленному ангелу», он пишет о «твердости и чистоте их прежних верований» (21, 55); в статье «Два лагеря теоретиков (по поводу «Дня» и кой-чего другого)» об их «страстном стремлении к истине, глубоком недовольстве действительностью». Там же сделано весьма интересное заявление: «...этот факт русской дури и невежества, по нашему мнению, самое крупное явление в русской жизни и самый лучший залог надежды на лучшее будущее в русской жизни» (20, 21).

[13] *Аввакум.* Житие протопопа Аввакума... С. 159.

Центральные понятия в этой оценке – твердость, чистота, стремление к истине. Именно стремление, а не обладание истиной (ср. сомнение в письме Н. Д. Фонвизиной «и *действительно* было бы, что истина вне Христа»).

Ключевыми, концептуально значимыми качествами веры раскольников для Достоевского оказываются сила и искренность веры. Имя Аввакума в творческом сознании писателя XIX в. становится ярким маркером именно этих качеств.

В первом плане неосуществленного сюжета «Смерть поэта» 1869–1870 гг. об одном из героев – Попике – говорится следующее: «Попик – чистый Аввакум en herbe – за православие»; и дальше в прямой речи другого персонажа (Раскольника), обращенной к Попику: «Легкомыслен ты и не тверд, млад еще – да сердцем чист – Бог тебя и взыщет» (9, 120). План этот связан с развитием в сознании Достоевского «Жития великого грешника», с генезисом «Идиота» и «Бесов», о чем и сказано в комментариях в академическом собрании сочинений. Однако фраза Раскольника о Попике роднит последнего с «ранним человеколюбцем» Алешей Карамазовым, не отрицая при этом и аввакумовского контекста.

Характерно, что в дальнейшем творчестве Достоевского эта формула, возникая не в личной речи писателя, а в речи его персонажей в «Бесах» или в форме парафраза в поэме Ивана Карамазова, звучит уже не как утверждение, а как опровержение символа веры, доказанное ходом человеческой истории и самой натурой «бунтовщика» – человека».[14]

Формула из письма Фонвизиной в таком контексте приобретает дополнительный смысл – как утверждение веры даже в противостоянии всеобщему мнению и порядку вещей, постулат абсолютного одиночества и абсолютной твердости веры. В таком прочтении символ веры Достоевского опять же соотносится именно с речью «неистового протопопа».

Впрочем, в этом письме есть и другие важные мотивы: «изгнанник», «горе», «дитя неверия и сомнения» и, наконец, «как трава иссохшая» – давно замеченная отечественными достоевсковедами аллюзия на 101-й псалом Давида («Молитва страж-

[14] См. об этом: *Тихомиров Б. Н.* Христос и истина в Поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 13.

дущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою»): «сердце мое поражено, и иссохло, как трава, так что я забываю есть хлеб мой».

За счет этого аввакумовский контекст существенно осложняется коллизией неверия и наказания за него и, по всей видимости, скрытой здесь, но проявляющейся в других текстах и актуальной для Достоевского коллизией «блудного сына», роль которой в формировании дискурса Достоевского подробно проанализирована В. И. Габдуллиной.[15] При этом история блудного сына, будучи фундаментом творчества Достоевского, тем не менее не прослеживается в рефлексивных, эпистолярных и публицистических текстах Достоевского как сюжетно-организующее начало жизнестроительной активности, реализуя себя в большей степени через романную сюжетику.

Конечно, остается еще вопрос: мог ли Достоевский читать «Житие протопопа Аввакума» до его разрешенной публикации в 1861 г.?

Рукописные книги были у каторжан-старообрядцев. См. в «Записках из Мертвого дома»: «Старик сидел на печи (той самой, на которой прежде него по ночам молился зачитавшийся арестант, хотевший убить майора) и молился по своей рукописной книге» (4, 34). Безусловно, в их числе должны были быть и писания Аввакума. Вполне мог автор «Братьев Карамазовых» познакомиться с «Житием...» и во время ссылки.

Кроме того, в библиотеке Достоевского, пропавшей во время его пребывания с Анной Григорьевной в Европе, по ее воспоминаниям, «много было серьезных произведений по отделам историй и старообрядчества, которым Федор Михайлович очень интересовался <...>. К тому же в его библиотеке находилось несколько редких книг, которые невозможно было купить».[16] Интересно, что о книгах, которые «невозможно купить», Анна Григорьевна говорит сразу после упоминания старообрядческих книг.

Христологическая формула Достоевского заявлена в частном письме, представлена в форме личного, интимного переживания. Ее утверждение достигается не логическим путем, а прямой эмоциональной связью с собеседником. Кроме того,

[15] *Габдуллина В. И.* «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: евангельская притча в авторском дискурсе Ф. М. Достовского. Барнаул, 2008.

[16] *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1984. С. 207.

эта формула Достоевского впервые дана именно в письме, сочетающем в себе исповедь, жалобу и поучение. Первые после каторги письма брату тоже построены на совмещении описаний злоключений и нравственно-философских тезисов. Думается, Достоевский, тонко чувствовавший художественные потенции и нюансы чужого текста, осознавал это структурное сходство.

На наш взгляд, можно говорить о своеобразном психологическом самоотождествлении Достоевского с Аввакумом. Причины этого просты: «сюжетное» сходство биографий, вполне ощущаемое самим писателем родство эмоционального и нравственного склада личности (см. выше высказывания о расколе) и, наконец, определенная близость стилевых предпочтений. Последнее положение подтверждается плодотворностью традиции Аввакума в художественном мире Достоевского.

Кроме того, в контексте наших размышлений интересна концовка рассматриваемого письма:

> Я в каком-то ожидании чего-то; я как будто всё 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. Иначе жизнь моя будет жизнь манкированная. А может быть, это всё больные бредни мои! (28_1, 177)

Содержащийся в этом письме парадокс – только что освободившийся каторжник говорит о *наступающем* кризисе всей жизни – до сих пор не становился предметом научного осмысления. Между тем в аввакумовском контексте его можно прочесть как предчувствие будущего, еще горшего страдания за веру.

С другой стороны, упоминания о «болезни» и «больных бреднях» связывают это письмо с «гамлетическими» письмами молодого Достоевского; причем финал цитаты характерно самоироничен: он может быть понят и как отказ от предшествующей модели поведения и выстраивания жизни, и как ее переосмысление с включением в более глубокий контекст. Вторая возможность, с нашей точки, конечно, более перспективна для дальнейшего понимания письма.

В этом случае очевидна коммуникативная логика взаимодействия адресата, эпистолярного героя и эмпирического автора: происходит своего рода «разделение» героя и автора, рефлексия становится более осознанной, а художественное

самопретворение биографического образа приобретает более целенаправленный характер. Тесные связи эпистолярия и художественного творчества писателя позволяют говорить об эволюции эпистолярного героя как отражении эволюции творческого самосознания Достоевского.

В поздний период самоопределение эпистолярного героя Достоевского носит уже не столько эстетический, сколько этический характер. Культурный инвариант диктует не только стилистические и идеологические аспекты эпистолярной речи, не только становится программой жизнестроительства, но и ложится в основу аксиологии творчества Достоевского.

Каким представляется этот инвариант? «Пророк», «пророческий» и т. д. – эпитеты, прочно сопутствующие жизни Достоевского в истории культуры. Это если не самое массовое, то, безусловно, самое живучее определение Достоевского, а потому его генезис, его корни в художественных текстах и биографических контекстах заслуживают пристального внимания.

Сам Достоевский не примерял на себя одеяний библейских пророков, хотя любил указывать на случаи своего предугадывания событий текущей истории и исполнял на публичных чтениях пушкинского «Пророка» с совершенно особой, интимно-личной интонацией.

Открыто именовали Достоевского «пророком» его читатели. Показательно, что это были читатели «Дневника писателя», который не только обеспечил автору взлет популярности на склоне лет, но и активизировал поток обратной эпистолярной связи со своими реципиентами. Восторженные почитатели и присвоили Достоевскому пророческое «звание».

Нужно отметить, что слово «пророк» в подавляющем большинстве этих писем синонимично слову «учитель». Характерна и типична эпистолярная цитата из письма П. М. Третьякова И. Н. Крамскому: «...это был не только апостол, как верно Вы его назвали, это был пророк, это был всему доброму учитель, это была наша общественная совесть».[17] Здесь нет указания на связь с библейским образцом и признание религиозной силы слова Достоевского, это утверждение морального и общественного авторитета. Контекстуальной глубиной такие номинации не обладают.

[17] *Боткина А. П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1993. С. 236.

Сложнее выглядит структура публичных чтений Достоевским пушкинского «Пророка». Личное отношение чтеца к тексту, очевидное для присутствующих слушателей, неизбежно требовало уже более глубокого понимания самого слова «пророк», хотя бы за счет автоматического включения пушкинского и библейского контекстов. Интересно при этом то, что в восприятии слушателей и, соответственно, мемуаристов пушкинский контекст почти всегда подавляется библейским. Споры идут не о том, можно ли так читать стихотворение Пушкина, а о том, можно ли так представлять ветхозаветного пророка. Таким образом, возникала оригинальная семиотическая конструкция.

Представим ее схематически, вне ее конкретных проявлений, по уровням дешифровки. На поверхности – собственно момент публичного чтения стихотворения Пушкина, его словесный код и биографический контекст исполнителя (причем для массовой публики едва ли не основным аспектом этого контекста стали социалистические увлечения и каторжный опыт Достоевского). Затем – этап осмысления внутренних кодов пушкинского стихотворения (заметим, что для самого Достоевского этот уровень реализуется в суждении о Пушкине как пророке). Третий контекстуальный уровень, необходимый для дешифровки семиотического кода, как раз библейский.

Чтение Достоевского производило странный эффект пропуска одного элемента в этой семиотической цепочке: собственно пушкинский смысл словно не прочитывался современниками. Сближались уровни фактического представления эстетического объекта конкретным человеком (Федором Михайловичем Достоевским, бывшим каторжником и социалистом, ныне для одних – ретроградом, для других – кумиром) и полуосознанным священным сюжетом: слово Достоевского верифицируется библейским словом.

Отсюда, например, следует особое рецептивное сочетание впечатлений бытовой конкретности, порой мелкости, и экстраординарного вневременного характера происходящего. Показательны, например, наименования Достоевского в воспоминаниях Е. А. Штакеншнейдер: «наш странный дедка»[18] (рядом с описанием «домашнего» чтения пушкинского «Пророка») и

[18] *Штакеншнейдер Е. А.* О Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 2. С. 374.

«мужичок захудалый, из захудалой белорусской деревушки»[19] (в начале описания речи писателя на Пушкинском празднике).

Вернемся к поставленной в начале нашей статьи проблеме. Последний успех Достоевского можно рассматривать как блестящую реализацию той культурной модели, в рамках которой писатель осуществил свою «роль» на Пушкинском празднике с его собственной точки зрения.

Так, в первую очередь, важен личный *мессианизм* писателя, отчетливо прослеживающееся в его допраздничных письмах понимание участия в торжествах как *личного долга*. В соединении с любовью Достоевского к «Пророку», прочитанному в том числе и на Пушкинском празднике, с уже сформированным к тому времени в сознании многих его читателей (и эпистолярных собеседников) представлением о профетическом характере его творчества этот мессианизм выглядит как позиция, сознательно увязанная, «закодированная» пушкинским текстом. В знаменитом письме к А. Г. Достоевской от 8 июня 1880 г. писатель прямо пишет: «“Вы наш святой, вы наш пророк!”. “Пророк, пророк!” – кричали в толпе» (26, 460).

В сознании самого Достоевского, по сравнению с сознанием толпы, этот культурный инвариант, несомненно, раскрывается более полно. В нем не мог выпасть пушкинский контекст, который формулировался самой речью писателя на празднике.

Выделим некоторые ключевые для нас смыслы пушкинской речи Достоевского:

1) демонстративный отказ признать зависимость поэта от общества и его проблем (наоборот, творчество Пушкина в итоге дает модель для реализации национальной утопии);

2) острое внимание именно к слову поэта; при этом сам Пушкин у Достоевского выступает как провидец; типы Алеко и Онегина становятся прообразами русских нигилистов и социалистов, чей духовный путь, оказывается, «запрограммирован» поэтом;

3) в речи Достоевского (это наиболее интересный ее аспект) создается новый «восходящий», эволюционный, победительный и трагический «сюжет» жизни поэта. Эта жизнь строится как обретение тайны, окончательное проникновение в нее совершается уже в зрелом возрасте перед смертью («Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну»). Смерть закономерна, поскольку простые читатели проникнуть в эту тайну не могут («И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»). Обрести эту тайну можно, только пройдя *лично* нравственный путь поэта («Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве»).

[19] *Поссе В. А.* Из книги «Мой жизненный путь» // Там же. С. 440.

Таким образом, в описанной нами коммуникативной структуре пушкинской речи Достоевского выпавший из восприятия средний, собственно, пушкинский слой для писателя оказался более актуален. По сути, в восприятии Достоевским Пушкина содержится полноценный поэтологический сюжет, явно имеющий не только критико-философские, но и рефлексивно-автобиографические смыслы.

В последней записной тетради, готовя ответ К. Д. Кавелину (т. е. в определенном смысле опять работая в эпистолярном жанре), Достоевский пишет известную фразу:

> ...в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт (27, 86).

Эта фраза по-своему соотносится с символом веры Достоевского (ср.: «...я – дитя века, неверия и сомнения...»), но есть и важнейшее различие: в поздней записи «горнило сомнений» уж пройдено.

В одном из последних своих рефлексивных высказываний Достоевский сводит воедино себя самого и собственный текст, завершая тем самым сознательно выстроенный жизненный сюжет, протянувшийся от Гамлета и блудного сына до Аввакума и пророка Исайи.

Александр Криницын

СТРУКТУРА И ПРИНЦИПЫ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ В РОМАНАХ «ПЯТИКНИЖИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Сразу уточним, что все романы Достоевского различаются по своему построению, в том числе и романы «пятикнижия», ибо Достоевский неустанно искал новую форму и новых героев. Поэтому система, которую мы выстраиваем, относится только к романам «пятикнижия» и выглядит предельно обобщенной: в некоторых романах «пятикнижия» разные ее уровни могут редуцироваться или акцентироваться в своей важности. Сложность описания творческого метода Достоевского заключается в том, что поэтика меняется от романа к роману, и часто даже в процессе написания одного романа по мере его развертывания (так, почти во всех романах «пятикнижия» от одной части к другой постоянно варьируется концентрация внешнего действия на единицу текстового пространства, что приводит к модуляции жанровой разновидности романа).

Казалось бы, изложить основной сюжет каждого из романов можно вкратце как нечто цельное и законченное. *Преступление и наказание* повествует о преступлении и раскаянии Раскольникова, внешнее действие романа *Идиот* – развитие и трагическая развязка любовного треугольника, *Бесы* литературно и идеологически интерпретируют «нечаевское дело», *Подросток*, как роман воспитания, посвящен истории взаимоотношений отца с незаконнорожденным сыном и духовному становлению последнего, в основе *Братьев Карамазовых* лежит детективный сюжет: отцеубийство и его расследование.

Но тут же мы видим, что это сказать – значит ничего не сказать. Вся соль замысла Достоевского в том, чтобы в процессе романа переосмыслить жанрово обусловленный сюжет. Более

© А. Б. Криницын, 2012

того, главное философско-психологическое содержание романов выражено намеренно *вопреки* общей сюжетной канве. В то же время без этого видимого противоречия оно не смогло бы состояться, являясь конфликтным и «противительным» по своей синтагматической природе.

Понимания того, что есть сюжет, бесконечны, отсюда множество подходов, методов их исследования и классификации. Вот одно из наиболее строгих и классических определений: «Сюжет – цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах».[1] Однако данное определение актуализируется только при решении теоретической проблемы вышестоящего уровня: что считать «событием» художественного произведения? Если считать таковым любое изменение чувств или внешних обстоятельств героев, то мы придем к определению В. В. Кожинова, по мнению которого, сюжет – «вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, <...> последовательность внешних и внутренних движений», который «не может быть пересказан, ибо <...> произведение и есть наиболее сжатый, не имеющий ничего лишнего, рассказ о сюжете, словесное воплощение сюжета».[2] Но при подобном определении границы «сюжета» совпадают с границами художественного повествования в его полном объеме и понятие утрачивает функциональность, и тогда для обозначения «общей схемы действия, основного событийного “костяка” произведения»[3] вводится термин «фабула». Степень расширения обоих понятий и их взаимное соотношение (вплоть до их полной обратимости) до сих пор дискутируются в литературоведении, вследствие чего их параллельное использование нуждается во все большем теоретическом обосновании и в нашем случае не представляется плодотворным.

При изучении сюжета романа Достоевского для нас оказалось не столь важно противопоставление терминов «сюжет» и

---

[1] *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 214.

[2] *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2. С. 426, 421.

[3] Там же. С. 421.

«фабула», сколько возможность разного, иногда даже диаметрально противоположного истолкования и осмысления одних и тех же событий в зависимости от прилагаемого к ним масштаба (факт повседневной жизни героя, его духовной эволюции или жизни в целом, судьбы большого круга персонажей, общества, наконец, исторического и духовного движения эпохи, судеб человечества) или же смыслового плана – философско-религиозного, символико-мифологического, поэтического, жанрово-фабульного, идеологического. Т. е. мы актуализируем проблему прочтения, осмысления сюжета как единственную возможность его ретроспективного выявления.

Обозначить сюжет значит предложить его концептуальное прочтение.

Под сюжетом мы понимаем некий процесс, совершающийся в жизни героев художественного произведения, представляющий собой некое пространство смыслов и в конечном счете выражающий/несущий в себе целостный смысл, подобно речевой синтагме (осмысленность изображаемого предполагается самой природой художественного творчества). Под *событиями* мы понимаем сюжетно значимые изменения в жизни героя/героев в перспективе осмысления сюжетного целого в избранном нами масштабе и плане. То, что в одном плане является событием, в другом таковым не является. При таком подходе в произведениях с художественной установкой на многозначность (а произведения Достоевского несомненно таковы) неизбежно складывается иерархическая система сюжетов, посредством которой выражается проблемная многоаспектность жизни.

По окончательной формулировке сюжет – ряд событий (внешних и внутренних), смыслонесущий в своей завершенности, совершаемый и переживаемый героями, характеризующимися и становящимися как личности в процессе событийного свершения.

Мы предлагаем выделить несколько уровней моделирования сюжета в романах Достоевского.

Каждый роман «пятикнижия» проявляет в действии некую религиозную истину, которая и разворачивается в сюжет. Потому первый уровень осмысления сюжета Достоевского это:

1) евангельский текст (или тексты), являющий высшую истину и проецируемый на романную действительность. Его

«непреходящее событие» предопределяет понимание сюжетной гиперструктуры романа, пронизывая все ее уровни символическими аллюзиями и мотивами. Как правило, евангельский сюжет вводится прямо в текст романа или задается как евангельский контекст (в случае романа «Идиот») опять-таки с помощью символики мотивной структуры романа. В «Преступлении и наказании» это воскрешение Лазаря, в «Идиоте» – история прощения и спасения Христом блудницы (прочитываемая за отношениями Мышкина и Настасьи Филипповны), в «Бесах» – исцеление гадаринского бесноватого (введенное как сюжет уже в эпиграфе к роману и в эпилоге толкуемое Степаном Трофимовичем Верховенским как духовная судьба России), в «Братьях Карамазовых» – притча о умирающем и воскресающем зерне, проецирующаяся на судьбы многих героев романа, прежде всего – Маркела, Зосимы, Дмитрия и Илюши Снегирева. В «Подростке» евангельский план прямо и явно не выражен, но на мотивном символико-аллегорическом уровне прочитывается сюжет возвращения блудного сына (в роли которого по отношению к России выступают и Аркадий и Версилов).

2) Второй уровень развертывания сюжета – гораздо более сложный – является в нашем представлении мифологическим. О мифологических образах и мифологической художественной системе у Достоевского писали многие исследователи,[4] но мы имеем в виду не использование Достоевским традиционных мифологических образов и сюжетов, а его собственное мифотворчество по логике присущего ему мифологического мышления. При описании мифа в расширительном смысле воспользуемся характеристикой С. М. Телегина:

---

[4] *Иванов В. И.* Достоевский. Трагедия – миф – мистика // *Иванов В. И.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 3–106; *Бицилли П. М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // *Бицилли П. М.* Избранные труды по филологии. М., 1996. С 483–550; *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 86–118; *Телегин С. М.* Мифологические мотивы в творчестве писателей 1880-х гг. XIX века (Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков) // Литературные отношения русских писателей XIX–начала XX в. М., 1995. С. 159–160; *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 193–259.

В этом смысле под мифом следует понимать не символ, не жанр, не удивительное сказание, а особую форму сознания, которая присуща человечеству в целом и каждому человеку в той или иной степени на любой стадии развития <...>. Миф стремится познать первоначала бытия через определение его первообразов, он представляет бытие онтологически, вообще, как таковое, вне зависимости от его частных проявлений; он представляет также систему всеобщих понятий бытия, постигаемых благодаря логике особого рода – мифологике, и благодаря мифологическому сознанию. Элементы мифологического сознания, подвергаясь деятельности законов мифотворчества, образуют мифологические мотивы, из которых формируется мифологический сюжет.[5]

Устойчивость мифологических конструкций объясняется их способностью наполняться различным содержанием в различные исторические эпохи. Для подобного мифа характерна архетипическая структура, устраняющая различия между естественным и сверхъестественным и раскрывающая себя через символы.

У Достоевского миф складывается в результате ощущения главными героями его романов своей причастности, решающей и свершающей, к судьбам России или даже всего мира, вследствие веры в надличностную ценность, всемирную важность своей идеи (так, от Ставрогина остальные герои ждут спасения или гибели всей России; открывателем новой эры в истории Земли мыслит себя Раскольников; Мышкин «к людям идет» со своей проповедью Золотого века; Кириллов, принося себя, как человекобог, в жертву себе самому, думает тем самым даровать бессмертие всем людям; Версилов видит себя одним из сотни хранителей духовной идеи Европы и т. д.). В результате происходит «аутомифологизация» себя героями и параллельно частичная мифологизация их образа в сознании читателей, что немедленно сказывается на поэтике романа в целом. Вне логики мифа нельзя понять, например, как может Дмитрий Карамазов пойти на каторгу «за всех» или почему Раскольников должен «стать солнцем».

Поскольку идея неотделима от личности героя, существуя главным образом в его сознании, то она живет, и ее судьба разворачивается в сюжет, который и становится мифом, символическим прасюжетом романа. Именно в той степени, в какой

[5] *Телегин С. М.* Мифологические мотивы... С. 159–160.

судьба героя становится судьбой идеи, она мифологизируется, т. е. утрачивает всякую житейскую причинно-следственную логику и психологическую мотивировку. Миф по своей природе алогичен, ибо является первопричиной для самого себя; он как раз призван объяснить неподдающееся логике, отвечая потребности человеческого сознания в мировоззренческой целостности. Отсюда непостижимость поступков и судеб героев Достоевского, «анормальных» в реалистической художественной системе. Самоубийство Свидригайлова еще можно мотивировать духовным разложением после насилия над ребенком, однако самоубийство Ставрогина в аналогичной ситуации уже нельзя истолковать так однозначно: оно остается загадочным, тем более если учесть, что о преступлении Ставрогина с Матрешей в окончательном тексте «Бесов» ничего не сказано.

Мифологический сюжет развертывания идеи (или идей), вплоть до ее окончательного утверждения или исчерпанности, концепирует внешнюю событийную канву романа, которая иначе необъяснима в своей алогической предопределенности, а также формирует характер главного героя. Этот символический прасюжет Достоевский пытается встроить в массу побочных, реалистических, чтобы скрыть «фантастичность» своего творческого метода.

Ключевым моментом является то, что *мифологический прасюжет романа событийно воспроизводит евангельский сюжет предыдущего, высшего структурного уровня, но полемически переосмысляет его.* Тем самым евангельский сюжет десакрализуется, вступает в противоречие с действительностью.

Так, при проецировании сюжета воскрешения Лазаря на судьбу Раскольникова акцентируется божественное попущение «к смерти», когда Христос намеренно медлит прийти к больному Лазарю, допуская его умереть, чтобы затем явить на нем чудо: «**эта болезнь не к смерти, но к славе Божией**, да прославится через неё Сын Божий» (Ин. 11:4). Т. е. демонстрируется необходимость для героя сначала умереть (впасть в смертный грех), чтобы потом воскреснуть, – иначе, подобно морально выдержанному Порфирию, он бы остался человеком все сознающим, но «совершенно поконченным». Такое прочтение совершенно не сходится с общепринятой христианской моралью, поэтому Достоевский выпускает слова о божествен-

ном попущении в чтении Сони, но именно по ним выстраивает сюжет.[6]

В «Бесах» по внешнему романному сюжету в роли гадаринского бесноватого оказывается отнюдь не Россия, но Ставрогин (как бесноватый он показан, в частности, при первом своем появлении в романе – в главе «Принц Гарри») – из него, а не из России выходит легион бесов (большинство героев-идеологов в романе показаны как его двойники, или, по словам Н. А. Бердяева,[7] его эманации), а он сам в финале вешается, а не сидит исцеленный у ног Иисусовых. Ставрогин замышлялся Достоевским как символическое воплощение духовного состояния дворянства, как «русский человек в высшей степени», доходящий «разом до последних столбов» и в добре, и во зле, характернейшей чертой которого является именно широта возможностей, когда «берега сходятся» и «все противоречия вместе живут». Не случайно имя Ставрогина произведено Достоевским от греческого σταυρος – крест. Но вместе с «бесами» из него выходит и жизнь, все его безмерные силы истощаются, крайности уничтожают одна другую, и вряд ли этот исход похож на «исцеление», произошедшее от Христа. «Постигнуть Ставрогина и “Бесы”, как символическую трагедию, можно лишь через мифотворчество, через интуитивное раскрытие мифа о Ставрогине, как явлении мировом».[8] Но при таком прочтении евангельский эпиграф оказывается не сопоставлен, а конфликтно противопоставлен сюжетному целому романа.

В «Идиоте» к теме «князя Христа» добавляется два новых мифологических сюжета – Рыцарь Бедный и Христос в гробу. При их наложении на образ Мышкина цепь ассоциаций приводит нас к обезумевшему Христу, несчастному визионеру, или Христу, умершему без воскресения, Христу, погубившему грешницу.

В «Братьях Карамазовых», с одной стороны, выстраивается цепь героев, идущих спасительным «путем зерна», которые

[6] Подробнее см.: *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского. М., 2001. С. 336–356.

[7] *Бердяев Н. А.* Ставрогин // *Достоевский Ф. М.* Бесы. «Бесы»: антология русской критики / Сост., подгот. текста, послесл., коммент. Л. И. Сараскиной. М., 1996. С. 518–525.

[8] Там же. С. 519.

протягивают друг другу луковки. Однако есть и антисюжет: умирает не только отец Зосима, «принося много плода», но умирает и другой отец – Федор Павлович, убитый своими сыновьями. Получается, что благодаря его смерти Митя проникается высшей идеей «за всех пойти» пострадать и, таким образом, приносит «много плода» (вехой на пути принятия решения был сон о «дите», где сам Митя выступает по отношению к ребенку в роли отца). Таким образом, убитый Федор Павлович тоже оказывается в роли евангельского зерна, хотя это звучит кощунственно, но видимо противоречит смыслу эпиграфа, где речь идет о добровольном самопожертвовании.

В «Подростке», наименее «фантастическом» из романов «пятикнижия», прасюжет воспринимается не как мифологический, а скорее как аллегорический – о русском дворянине Версилове, находящемся на распутье между двумя женщинами, олицетворяющими два пути России – западный и народный (Софья Долгорукова и Катерина Ахмакова).

Итак, сюжетная схема мифа полемически переосмысляет евангельский текст (или противопоставляет ему текст с аналогичной сюжетной схемой, но обратным смыслом). Оговоримся, что мифологических сюжетов, помимо главного прасюжета, в романе может быть несколько (как, например, дополнительные линии Кириллова и Хромоножки в «Бесах», которые также мифологизируются[9]).

3) Третий уровень сюжетообразования – уровень романной интриги: это традиционные для романа сюжетные схемы, в которые Достоевский пытается вместить главный мифологический прасюжет, – они и позволяли Достоевскому назвать свое творение романом. Главная задача Достоевского на данном уровне – придать фантастическому сюжету по возможности реалистический характер, как того требовали литературная эпоха и критика.

Романный сюжет для Достоевского – это обязательно скандальная любовная интрига (чаще всего по типу любовного треугольника: Дуня–Лужин–Свидригайлов, Мышкин–Настасья

[9] Подробнее см.: *Криницын А. Б.* Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 144–166.

Филипповна–Рогожин, Мышкин–Аглая–Настасья Филипповна, Ставрогин–Хромоножка–Лиза, Версилов–Ахмакова–Софья, Дмитрий–Грушенька–Катерина Ивановна). Пытаясь создать занимательную остросюжетную интригу, Достоевский активно прибегает к сюжетным ходам и схемам бульварного, авантюрного, любовного, детективного романов.[10] Все эти жанровые разновидности характеризуются насыщенностью действия. На данном уровне появляются многочисленные побочные сюжетные линии, некоторые из которых остаются лишь намеченными (любовная линия Аглаи и Гани в «Идиоте», Лебядкина и Лизы в «Бесах», плутовские линии Лебедева в «Идиоте», Тришатова в «Подростке» и т. д.). При этом многие герои в романах атрибутируются читателями как принадлежащие различным жанрам (так, в «Бесах» Степан Верховенский как герой типичен из сатирического антинигилистического романа, Лебядкин – для комического авантюрного, Лиза Тушина или Варвара Степановна – для светского, Хромоножка – для фольклорной духовной повести, Федька Каторжный – для детектива или бульварного романа), а главные из них могут иметь множественную жанровую мотивацию (как Ставрогин), т. е. таить в себе сразу несколько сюжетных и жанровых возможностей.

Поэтому каждый герой таит в себе свернутую сюжетную возможность жанровой реализации, создающую сюжетное напряжение, даже если оно и не получает событийного развертывания.

Таким героям крайне трудно соединиться в одну цельную романную интригу, ибо каждый стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Из-за преломления одновременно сквозь призму разных жанров каждый герой получает дополнительную многозначность. Герой, центральный в одном сюжете, оказывается периферийным в другом (так Рогожин оказывается статистом в сюжете Ипполита). Когда столь различные герои сталкиваются, возникает *скандал* – психологический и жанровый.

Итак, на данном уровне сюжетообразования у Достоевского сочетаются два взаимоисключающих принципа построения:

[10] *Давидович М. Г.* Проблема занимательности в романах Достоевского // Творческий путь Достоевского: Сб. ст. / Под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924. С. 104–130; *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 1–191.

подражательно воспроизвести традиционную романную форму, согласно горизонту читательского ожидания, – и преодолеть традицию через совмещение нескольких несовместимых литературных канонов. Обратим внимание на то, что в традиционном авантюрном романе не предполагается сложной философской или религиозной проблематики. Таким образом, третий уровень кажется несовместимым с двумя предыдущими.

4) Но и этот уровень отрицается следующим – уровнем психологизма «подполья» – главным художественным завоеванием позднего Достоевского. Под «подпольем» мы понимаем внутреннее уединение героя от людей в силу его мечтательности, отсутствия опыта «живой жизни», причудливого сочетания оскорбленной гордости и самоуничижения, болезненной саморефлексии и душевной хаотичности. Вспомним известное определение самого писателя:

> Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости <...> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! <...> Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство) (16, 329).

Подпольная психология подробно разбирается в моей монографии,[11] здесь мы касаемся только ее роли в сюжетообразовании.

В силу того, насколько тот или иной герой наделен подпольными чертами (степень погружения в «подполье» может сильно варьироваться), он утрачивает способность к нормативному общению (его заменяют долгое молчание и прорывы исповедей) и к последовательному активному действию (которое заменяется длительной саморефлексией с итоговым преступлением или гибелью). Подпольные черты доминируют в характере Раскольникова, Кириллова, Шатова, Ивана Карамазова, Аркадия Долгорукого; у некоторых персонажей они ярко выражены лишь на определенных этапах их жизни – как у Ставрогина, Версилова, Мышкина, Рогожина.

[11] *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека...

Больше всего персонажам с подпольной психологией свойственно пребывать в уединении и вынашивать свою идею. Их бесконечная саморефлексия может быть должным образом раскрыта только в рамках психологического романа, в котором основное пространство текста уделяется внутреннему миру героя, за счет отсутствия внешнего действия. Это совершенно не согласуется с первоначальной установкой автора на остросюжетный роман, заданной самой расстановкой персонажей и их выразительной предысторией.

В итоге достигается сложный компромисс между двумя антитетическими романными жанрами: остросюжетным и психологическим. Внутренний мир героев раскрывается в их протяженных исповедальных монологах, занимающих бóльшую часть романного текста. В то же время интрига не может должным образом развиваться или приобретает крайне специфические формы: «подпольная» психология центральных персонажей грозит обернуться для сюжета полной бессобытийностью. Всякое общение для героев становится стрессом и неизбежно оборачивается скандалом и разрывом (за исключением встреч со всепрощающими героями-конфидентами, такими как Разумихин, Мышкин, Алеша, хроникер Антон Лаврентьевич в «Бесах», выполняющими связующую функцию модераторов между всеми остальными персонажами).

Совмещать в массовых сценах несовместимых и непримиримых персонажей – любимый прием Достоевского для создания и поддержания сюжетного драматизма. Однако ошибкой было бы считать, что скандалы развивают сюжет. Отношения персонажей, изначально бывшие конфликтными, таковыми и остаются: Достоевскому очень важно сохранить сюжетное напряжение как можно дольше, и он склонен его искусственно затягивать, не разрешая действием.

Это напряжение перманентного кризиса, вытекающее из общей мировоззренческой установки Достоевского и выражающееся трояко: 1) в противоречивом, непредсказуемом характере героя; 2) в фактической неразрешимости его конкретной житейской ситуации; 3) в непредсказуемости развития и разрешения сюжета в целом, вытекающей из двух предыдущих факторов.

В результате при отсутствии динамики развития действия и взаимоотношений между героями интриги застывают

(вплоть до катастрофы) в «равновесии» перманентного скандала массовых сцен. Сюжетный драматизм достигается ожиданием со стороны читателя активных действий, при их постоянном торможении и оттягивании, на фоне неослабевающего напряжения во взаимоотношениях персонажей. Событие долго аккумулируется и осуществляется как преступление. Для Достоевского также типичен уход от традиционных жанровых сюжетных схем путем их обрыва и недоразвертывания.

На каждом сюжетообразующем уровне изменяются и функции героев, что сказывается на целостности их образа. Так, образ Мышкина несколько раз переосмысляется на разных уровнях: на первом он сопоставлен с Христом и наделен явными чертами сходства с Ним. На втором (ибо главный миф романа – смертная казнь, запечатленная в картине Гольбейна) он предстает как мертвый Христос – вопиющее свидетельство невозможности гармонии (приход Мышкина в Россию именно из Швейцарии указывает на миф, породивший героя). На третьем уровне он является как Дон Кихот в его человеческой слабости и чаянии утопии. На четвертом он лишается возможности активного действия и обрекается на пассивность (т. е. нарушается уже и донкихотская схема и отменяется швейцарская предыстория).

Постоянная смена сюжетной функции героев, как правило, влечет за собой изменение их характеров, чему способствуют длинные перерывы в романном действии.

5) Наконец, злободневно-сатирический уровень, наиболее простой для восприятия, – охватывает ряд второстепенных героев, призванных сатирически изобразить враждебные Достоевскому политические и философские идеи. Эти герои одномерны и традиционны, на них не распространяется специфическая для Достоевского техника построения образа как единства противоречий. Таковы, к примеру, Лебезятников в «Преступлении и наказании»; Докторенко и Бурдовский в «Идиоте»; члены «пятерки» Верховенского, Кармазинов в «Бесах»; адвокат Фетюкович, Ракитин, поляки в «Братьях Карамазовых» и т. д. Вводимые этими героями сюжетные линии являются побочными и придают роману злободневный социально-политический характер. Кроме того, они частично нейтрализуют черты «фантастического» реализма Достоевского, помещая его главных, «парадоксальных» героев в некую норма-

тивную общественную среду с ее актуальной проблематикой. Благодаря этому романы Достоевского жанрово адаптируются (хотя бы внешне) социально-психологическим романам эпохи критического реализма.

Ключевой принцип сюжетообразования романов Достоевского в том, что каждый последующий уровень его структуры противоречит предыдущему с точки зрения поэтики, отрицает или даже отменяет его. На каждом уровне присутствуют несколько конкурирующих сюжетов, претендующих на главенство и в то же время являющихся необходимым дополнением к стержневому.

В итоге образуется романное целое – внутренне конфликтное, необыкновенно трудное для анализа. Внутриструктурный конфликт охватывает планы сюжета, жанра, психологии и построения образа персонажей, в конечном счете проецируясь на философскую проблематику романов.

Сара Паолини

‘МАНИПУЛЯЦИЯ ВРЕМЕНЕМ’ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ»

«Дневник писателя» – произведение, глубоко ‘пронизанное временем’. Это очевидно – почти банально. «Дневник» – периодическое издание, и поэтому в нем и «изображающий мир», и «мир изображенный»[1] находятся в зависимости от времени написания. Приметы последнего – постепенное сегментирование и прерывистость, которые позволяют автору напряженное и живое взаимодействие с аудиторией и в то же время влекут за собой плодотворное пересечение исторического временного пространства с художественным. Кроме того, «Дневник писателя» традиционно рассматривается в связи с автобиографическими жанрами, ведь это действительно своего рода дневник. И тот, кто пишет дневник, частный или публичный, ставит себя в центр ряда хронологически определенных отношений. Автобиографические формы, отмечает падуанский исследователь Джанфранко Фолена, объединены таким «“я”, которое пишет здесь, теперь, в связи с прошлым или будущим, своим и/или других людей <...>; в дневнике можно устранять “я” и полностью пренебрегать пространственными данными, но нельзя устранять временную точку, в которой каждый из нас живет последний момент мира, в одиночестве или одновременно с другими, и фиксирует свой последний опыт».[2] Так, и в дневнике, и в любом периодическом издании время доминирует

[1] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 402.

[2] *Folena G.* Premessa // Le forme del Diario. Quaderni di retorica e poetica. Padova, 1985. P. 5–6.

© С. Паолини, 2012

над каждым аспектом жизни текста и находится всегда на первом плане.

Однако временные отношения в «Дневнике писателя» в его бахтинской «событийной полноте»,[3] все отношения, касающиеся не только изображенного, но и изображающего мира – мира создателя и читателя, далеко не самоочевидны. И это оттого, что перед нами – дневник, в котором регистрация происходящего не играет главную роль, и в то же время перед нами периодическое издание, которое не связывает свое содержание с фактичностью и злободневностью. Время «Дневника писателя» – это время размышления и оценки, можно сказать «время-совесть»;[4] в нем бьет ритм жизни, которая проходит вовне и проникает в него лишь частично, через фильтр авторской субъективности. «Дневник писателя» регистрирует лишь факты значительные в контексте процесса осмысления современной действительности, вовлекает их в смысловую сферу. Автор-творец «Дневника» сознательно отмечает в действительности два смысловых ряда, пишет и для сегодняшнего читателя, и для будущего, играет с плоскостями злободневного и всеобщего. В «Дневнике» Достоевский играет с временем, фактически 'манипулирует' временем с той целью, чтобы читатель переживал опыт сопоставления с другим, теряя восприятие своей место-временной определенности. Автор-творец просит своего читателя выйти из области случайности и вместе с ним взять на себя роль свидетеля/судьи.

Вопреки ожиданиям, «Дневник писателя» не является документальным произведением, а постоянно балансирует на грани реальности и вымысла. «Дневник писателя» в первую очередь

[3] «Мы можем сказать и так: перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как *произведение в его событийной полноте*, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» (*Бахтин М. М.* Формы времени... С. 403–404).

[4] *Folena G.* Premessa. P. 6.

воплощает процесс самоизображения: Достоевский изображает себя в центре системы отношений с прессой и с читателями, личных или 'на расстоянии'; он сосредоточен на наблюдении и размышлении и постоянно обращен вне себя. Таким образом, Достоевский создает фигуру автора-повествователя, которая принадлежит изображенному вымышленному миру «Дневника писателя» и лишь частично питается той жизнью, которую автор-творец ведет в историческом пространстве. Достоевский-повествователь «Дневника» – это намеренно неполная проекция Достоевского-писателя. Такой alter ego Достоевского и его читатель, спутник со знакомым лицом, проживают во временном пространстве, параллельном историческому, по отношению к которому они занимают место внешних наблюдателей. По замечанию Бахтина, «автор-творец <...> находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам <...>. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира».[5] Итак, нельзя путать, как иногда делалось, жизнь автора-творца с жизнью автора-повествователя, а также различные временные пространства, в которых они живут.[6] Автор-творец – хозяин времени, текущего в мире автора-повествователя: он произвольно извлекает события из внехудожественного мира, чтобы создать своему alter ego его собственное настоящее; он замедляет ход времени, останавливает его, снова приводит в движение, расширяет или сужает длительность событий, подчиняет время требованиям своей личной перспективы. В этом изображенном мире, в этом времени-пространстве, которое находится на касательной к реальному, Достоевский-повествователь устанавливает 'диалог' с читателем. С временной точки зрения

[5] *Бахтин М. М.* Формы времени... С. 404–405.

[6] «Как мы сказали, между изображающим реальным миром и миром, изображенным в произведении, проходит резкая и принципиальная граница. Об этом никогда нельзя забывать, нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор еще иногда делается, изображенный мир с изображающим миром (наивный реализм), автора-творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы» (Там же. С. 402).

это – открытый диалог о вопросах, не имеющих порой никакого отношения к дате, которая напечатана на первой странице и которая фактически является единственной точкой соприкосновения с временем-пространством изображающего мира.[7] Дело в том, что в «Дневнике писателя» вообще не происходит тот процесс самоуглубления, который обычно характеризует дневниковый монолог. Наоборот, Достоевский настойчиво подражает динамике общения, разговора; вместо того чтобы сознательно использовать временной разрыв между коммуникативными актами отправления и получения, абсолютизируя момент отправления, он абсолютизирует момент получения; он создает вымышленное время-пространство, в котором размышление, выражение словами и получение происходят одновременно.

Но вот что замечу к слову: *у нас*, может быть, дурных-то людей и совсем нет, а есть разве только дрянные. До дурных мы не доросли. *Не смейтесь надо мной, а подумайте*: мы ведь до того доходили, что <...> *Вспомните*: мало ли *у нас* было <...> *У нас сейчас* готовы помириться, даже при первом случае, *ведь не правда ли?* В самом деле, *подумайте*: за что нам <...> Ну вот драка и продолжается; *что же бы вы думали*? <...> Что же тут нехорошего, *я спрошу вас*. Это только трогательно и более ничего. *Взгляните* на детей <...> *Вглядитесь и увидите*, что у нас... (22, 39–41, *курсив мой*).

[7] Динамика выбора тем и создания номеров «Дневника писателя» известна: месяцами Достоевский пополняет свои тетради мыслями, наблюдениями, упоминаниями о газетных статьях. Писатель за весь период издания «Дневника» накапливает материалы разного происхождения – включая сотни писем читателей, которые станут основой для составления текста. Каждый раз он пишет в последние дни перед выходом, быстро и интенсивно, колеблясь в выборе тем, и часто вынужден сокращать свои планы из-за нехватки места. Так он оправдается перед читателями: «Но вот, однако же, я исписал всю бумагу, и *нет места*, а я хотел было поговорить о войне, о наших окраинах; хотелось поговорить о литературе, о декабристах и еще на пятнадцать тем по крайней мере. Вижу, что надобно писать теснее и сжиматься, – указание впредь» (январь 1876 г.); «Жаль, что в эту минуту *я не имею ни времени, ни места* подробнее изложить мою мысль...» (март 1876 г.); «Опять у меня *не остается места* для "статьи" о спиритизме, опять отлагаю до другого №» (апрель 1876 г.) (22, 32, 100, 126); «Но что вдруг случилось нынешним летом, о том речь *я оставлю до будущего* "Дневника"» (октябрь 1876 г. – 23, 161); «Мне о многом хотелось поговорить в этот раз в этом мартовском № моего "Дневника". И вот опять как-то так случилось, что то, об чем хотел сказать лишь несколько слов, *заняло всё место*. И сколько тем, на которые я уже целый год собираюсь говорить и всё не соберусь. Об ином именно надо бы много сказать, а так как весьма часто выходит, что очень многое нельзя сказать, то и не принимаешься за тему» (март 1877 г. – 25, 88, *курсив мой*).

Автор-повествователь обращается непосредственно к своему читателю, активно вовлекает его в развитие рассуждения, которое часто принимает форму прямой речи. Голос адресата часто звучит в этом изложении, имеющем четко драматический характер. Постоянно задаются вопросы читателю и предвидятся его возможные реакции. Повествователь вызывает его на 'физическое' участие в разговоре, материализует его присутствие, описывает его позу и тон голоса.

– Даже хоть и предположить, – слышится мне голос, – что крепкие-то ваши основы (то есть христианские) всё те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином <...>

– Конечно, есть правда в вашем замечании, – отвечаю я голосу, несколько повеся нос, – но ведь опять-таки русский народ...

– Русский народ? Позвольте, – слышится мне другой голос, – вот, говорят, что <...>

«Это отчасти славянофильский голос», – рассуждаю я про себя. <...>

– Ну, вы, однако же, – слышится мне чей-то язвительный голос, – вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела? <...>

«Конечно, конечно, где же им до "среды", то есть сплошь-то всем, – задумываюсь я, – но ведь идеи, однако же, носятся в воздухе, в идее есть нечто проницающее...».

– Вот на! – хохочет язвительный голос.

– А что, если наш народ особенно наклонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?

Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно (21, 14–16).

Читатель может быть современником, который разделяет временной кругозор Достоевского, или же человеком совсем чуждым той исторической реальности. Это не важно. Отношения повествователя с читателем, вчерашним и сегодняшним, устанавливаются в 'абсолютном настоящем', т. е. в кристаллизованных временных сегментах, в которых действительность фиксируется как в стоп-кадре, осматривается извне и оценивается.

Итак, автор-повествователь и читатель общаются вне хода исторического времени, они проецированы в мир, где смеши-

ваются элементы внелитературной и вымышленной действительности, во ‘времени – не времени’ публичного размышления. Речь автора-повествователя «Дневника писателя» ведется в настоящем времени, она помещается в ‘абсолютном настоящем’ коммуникативного процесса и в основном относится к той текущей действительности, в которой живет автор-творец. Но тут возникает вопрос: каков, в конкретности, предмет такого размышления, такого второго уровня изображения? Что изображает автор-повествователь? Что значит для него ‘текущее’? Что значат для него такие временные выражения, как ‘теперь’ и ‘в настоящее время’? Для него настоящее время – нечто весьма далекое от обычного значения. Мир, изображенный повествователем, – это историческое время-пространство, переработанное при помощи художественных средств. Под ‘текущим’ понимается эпоха, которая началась 19 февраля 1861 г., в день отмены крепостного права. Для Достоевского это был поворотный, роковой момент в истории России; каждое явление он видит на фоне огромных социально-исторических процессов; он определяет их корни и, войдя в роль пророка, предсказывает будущее развитие. Так он писал уже в 1873 г.:

Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа. <...> Вот явление. Явление это, может быть, пока единичное, с краю, но вряд ли случайное. <...> Но, как хотите, в явлении этом, повторяю, может все-таки заключаться как бы нечто пророческое. В настоящее время, когда всё будущное так загадочно, позволительно иногда даже верить в пророчества (21, 58–59).

В сущности, история входит в «Дневник писателя» уже фильтрованная, в истолковании его автора: в нем дается идеологическое прочтение таких событий, как, например, Русско-турецкая война, которая скоро превращается в потенциальное осуществление всех мечтаний Достоевского о судьбах России и Европы.

Действительно нас, то есть всю Россию, ожидают, может быть, чрезвычайные и огромные события. <...> В самом деле, чтó ожидает мир не только в остальную четверть века, но даже (кто знает это?) в нынешнем, может быть, году? В Европе неспокойно, и в этом нет сомнения. Но временное ли, минутное ли это беспокойство? Совсем нет: видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготовлялось в мире с самого начала его цивилизации. <...> Всё это, уж конечно, не капризы, не война за какое-нибудь наследство или

из-за пререканий каких-нибудь двух высоких дам, как в прошлом столетии. Тут нечто всеобщее и окончательное, и хоть вовсе не решающее *все* судьбы человеческие, но, без сомнения, несущее с собою начало конца всей прежней истории европейского человечества, – начало разрешения дальнейших судеб его, которые в руках Божиих и в которых человек почти ничего угадать не может, хотя и может предчувствовать (январь 1877 г. – 25, 6, 9).

История в «Дневнике» почти не имеет зацепок с календарным временем; она скорее проходит через выдающиеся личности и капитальные события. В мире «Дневника писателя» жизнь не течет ‘по бою часов’; историческое время, или, как называет его Поль Рикер, «монументальное время», видится в воплощениях Авторитета и Власти, которые автор-повествователь постоянно отмечает в окружающей современной действительности.[8] К ним, а не к календарю, он обращается для того, чтобы создать диахроническую перспективу. Временной ориентир автора-повествователя – это в первую очередь фигура Петра Великого. Царство его, по мнению Достоевского, является началом двух столетий лакейства по отношению к Европе, «двухвекового рабства, мрачного невежества <...> грустного разврата, матерьялизма» (23, 102), «двухвековой болезни <...> двухвекового непроизводительного слабосилия...» (25, 103). Другой временной предел – это эпоха реформ – на нее намекает часто повторяющаяся формула ‘19 февраля’, которая встречается всегда без указания года. *Теперь/тогда*, *нынче/прежде* – противопоставления, значение которых связано особенно с этим временным перевалом: 19 февраля 1861 г. Для Достоевского такой перевал означает конец процесса европеизации, начавшейся при Петре Первом и одновременно являющейся началом пути укрепления национального самосознания, т. е. того процесса, который повлек за собой сложные социально-культурные явления, иногда на первый взгляд нерациональные и всегда требующие осмысления. Поэтому слово ‘теперь’ обозначает понятие ‘расширенного настоящего’, т. е. ‘то, что было после 19 февраля 1861 г.’. Когда Достоевский говорит ‘теперь’, он имеет в виду временное пространство, находящееся в связи с прошлым, которое кончилось именно тем явлением чрезвычайного значения,

[8] *Ricoeur P.* Temps et récit. Tome 2: La configuration dans le récit de fiction. Paris, 1985.

после которого всё в России не могло не измениться. Все то, что входит в «Дневник писателя», приобретает смысл только в связи с такими полностью субъективными временно-пространственными координатами.

И вот, однако же, замечательно *теперь*, что они не карают, а сплошь оправдывают. <...> В том и задача, что мания оправдания во что бы ни стало не у одних только крестьян, *вчерашних* униженных и оскорбленных, а захватила сплошь всех русских присяжных, даже самого высокого подбора, нобльменов и профессоров университета (21, 13, *в этом ряде цитат курсив мой*).

Нынче все с полным спокойствием. Спокойны и, может быть, даже счастливы. <...> *Нынче*, как и *прежде*, все проедены самолюбием, но прежнее самолюбие входило робко <...> *Нынче* же всякий и прежде всего уверен, входя куда-нибудь, что всё принадлежит ему одному (22, 5).

О, конечно, купцы и капитаны, о которых рассказывает правдивый корреспондент (я ему вполне верю), и *прежде* были и всегда были, это тип неумирающий; но всё же они более боялись и скрывали чувства, а *теперь*, нет-нет, и вдруг прорвется, на самую середину, такой господин, который считает себя совсем уже в новом праве. И бесспорно, что в последние двадцать лет даже ужасно много русских людей вдруг вообразили себе почему-то, что они получили полное право на бесчестье, и что это *теперь* уже хорошо, и что их за это *теперь* уже похвалят, а не выведут (22, 10–11).

Были, например, у нас *когда-то* славянофилы и западники и очень воевали. Но *теперь*, с уничтожением крепостного права, закончилась реформа Петра, и наступил всеобщий sauve qui peut (22, 40).

Именно на этом втором уровне изображения, а значит на тематическом уровне, становится очевидной манипуляция временем, которую Достоевский завершает с целью повлиять на условия восприятия времени-пространства со стороны читателя и, следовательно, на основы, на которые опирается его оценка. ‘Расширенное настоящее’, являющееся предметом анализа в «Дневнике писателя», включает или собственный опыт автора-творца, или события, о которых он узнал от знакомых и читателей или из газет, и которые хронологически относятся к недавнему прошлому. В самом деле, понятие ‘недавнего прошлого’ по отношению к «Дневнику писателя» тоже требует релятивизации. Бóльшая часть того, что Достоевский пишет в 1873 и 1876 гг., по крайней мере до возобновления Восточного вопроса, находит лишь только зацепку в хронологически близком факте. Достоевский, по его же словам, не летописец, ему не

интересна злободневность сама по себе, он ставит между собой и событиями, которые рассматривает, дистанцию, необходимую для оценки.[9] Достоевский оценивает факты и хочет поставить читателя в положение, в котором сам читатель был бы в состоянии дать свою оценку. Следовательно, в такой перспективе считается недавним не только событие, происшедшее в период непосредственно перед появлением рубрики или номера «Дневника писателя», но также событие, к которому уже угасает интерес прессы, и именно благодаря этому появляется возможность высказать свое мнение более продуманно и рационально. «Дневник писателя» редко регистрирует реакции под свежим впечатлением, мысли, проникнутые высоким эмоциональным напряжением. Является очевидным, насколько Достоевский высоко ценит привилегию последнего слова, окончательного слова, питающегося выслушиванием, уединенного и очаровательного. Не раз автор-повествователь, прежде чем подойти к теме, уже давно обсуждавшейся в прессе, не боится поговорить об ‘опоздании’ и защищает ценность своего позднего слова.

Я думаю, все знают о деле Кронеберга, производившемся с месяц назад в с.-петербургском окружном суде, и все читали отчеты и суждения в газетах. Дело слишком любопытное, и отчеты о нем были замечательно горячие. *Опоздав месяц*, я не буду подымать его в подробности, но чувствую потребность сказать и мое слово по поводу. Я совсем не юрист, но тут столько оказалось фальши со всех сторон, что она и не юристу очевидна. Подобные дела выпрыгивают как-то нечаянно и только смущают общество и, кажется, даже судей. А так как касаются при том всеобщего и самого драгоценного интереса, то

[9] Он писал Соловьеву: «В 1-м № будет, во-первых, самое маленькое *предисловие*, затем кое-что о *детях* – о детях вообще, о детях с отцами, о детях без отцов в особенности, о детях на елках, без елок, о детях преступниках... Разумеется, это не какие-нибудь строгие этюды или отчеты, а лишь несколько горячих слов и указаний... Затем о *слышанном и прочитанном*, – всё или кое-что, поразившее меня лично за месяц. Без сомнения, “Дневник писателя” будет похож на фельетон, но с тою разницею, что фельетон за месяц естественно не может быть похож на фельетон за неделю... Тут отчет о событии, не столько как о новости, сколько о том, чтó из него (из события) останется нам более постоянного, более связанного с общей, с цельной идеей. Наконец, я вовсе не хочу связывать себя даванием отчета... Я не летописец; это, напротив, совершенный *дневник* в полном смысле слова, то есть отчет о том, что наиболее меня заинтересовало лично, – тут даже каприз» (29_2, 72–73).

понятно, что затрагивают за живое, и об них иной раз нельзя не заговорить, *хотя бы прошел тому уже месяц, то есть целая вечность*. <...> Теперь этому делу уже три недели, и я во многом переменил мнение, прочтя сам отчеты газет и выслушав несколько веских посторонних суждений (22, 50–51, *курсив мой*).

Подымать историю Каировой (кажется, всем уже известную) *слишком поздно*, да и слову моему в таких характерных явлениях текущей нашей жизни и среди таких характерных настроений нашей публики я не придаю никакого значения; но по поводу этого «дела» все-таки стоило бы сказать хоть одно словцо, хотя бы *даже и поздно. Ибо ничто не прекращается, а потому ничто и не поздно*; всякое дело, напротив, продолжается и обновляется, хотя бы и минуло в своей первой инстанции... (23, 6, *курсив мой*).

Опоздание это одна из основных примет временного пространства «Дневника писателя». Выражение 'поздно' часто встречается, начиная с первых номеров 1876 г., так что понятие становится знакомым читателю. Читатель скоро осознает, что опоздание в «Дневнике» – физиологическое, необходимое условие, позволяющее применить способность суждения. Перспектива автора-повествователя «Дневника писателя» – это перспектива человека, который пишет о настоящем для вечности, старается спасти от забвения не факты сами по себе, но их смысл, в контексте размышления значительного теперь и навсегда. Настоящее лишено непосредственности, потому что повествователь, подобно автору автобиографии или записок, уже имеет ретроспективное представление о нем, реальное или выдуманное. С этим настоящим, нейтрализованным с точки зрения динамичности, постоянно смешивается более или менее далекое прошлое, воскрешаемое в памяти разными способами и с разными целями. К прошлому, даже очень далекому, принадлежат эпизоды и лица, возобновленные в памяти из-за их символичности или для того, чтобы подтвердить на основе опыта авторитет слов Достоевского. В самых сильных страницах «Дневника писателя» Достоевский использует воспоминания о моментах своей жизни, которые оставили след в его сознании и мировосприятии: дело Петрашевского и эшафот, встречу с женами декабристов и каторгу.

Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния. <...> Нет, мы не были буянами, даже, может быть, не были дурными молодыми людьми. Приговор смертной казни расстреляньем, прочтенный нам всем предварительно, прочтен

был вовсе не в шутку; почти все приговоренные были уверены, что он будет исполнен, и вынесли, по крайней мере, десять ужасных, безмерно страшных минут ожидания смерти (21, 133).

Другие незабываемые образы остались внутри него с детства, например знаменитый фельдъегерь, избивающий ямщика.

Анекдот этот случился со мной уже слишком давно, в мое доисторическое, так сказать, время, а именно в тридцать седьмом году, когда мне было всего лишь около пятнадцати лет от роду, по дороге из Москвы в Петербург. <...> Прямо против постоялого двора через улицу приходился станционный дом. Вдруг к крыльцу его подлетела курьерская тройка и выскочил фельдъегерь в полном мундире <...>. Фельдъегерь был высокий, чрезвычайно плотный и сильный детина с багровым лицом. Он пробежал в станционный дом и уж наверно «хлопнул» там рюмку водки. <...> Между тем к почтовой станции подкатила новая переменная лихая тройка, и ямщик, молодой парень лет двадцати, держа на руке армяк, сам в красной рубахе, вскочил на облучок. Тотчас же выскочил и фельдъегерь, сбежал с ступенек и сел в тележку. Ямщик тронул, но не успел он и тронуть, как фельдъегерь приподнялся и молча, безо всяких каких-нибудь слов, поднял свой здоровенный правый кулак и, сверху, больно опустил его в самый затылок ямщика. Тот весь тряхнулся вперед, поднял кнут и изо всей силы охлестнул коренную. Лошади рванулись, но это вовсе не укротило фельдъегеря. Тут был метод, а не раздражение, нечто предвзятое и испытанное многолетним опытом, и страшный кулак взвился снова и снова ударил в затылок. Затем снова и снова, и так продолжалось, пока тройка не скрылась из виду. Разумеется, ямщик, едва державшийся от ударов, беспрерывно и каждую секунду хлестал лошадей, как бы выбитый из ума, и наконец нахлестал их до того, что они неслись как угорелые. <...> Эта отвратительная картинка осталась в воспоминаниях моих на всю жизнь. Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом наклонен был объяснять уж, конечно, слишком односторонне. Вы поймете, что дело идет лишь о давно минувшем. Картинка эта являлась, так сказать, как эмблема... (22, 27–29).

Автор-повествователь черпает также информацию из прошлого, являющегося общим достоянием, оживляет его в субъективном пространстве и едва не устраняет категории протяженности и расстояния. Герцен и Белинский, так же как Чернышевский и Некрасов, становятся реальными и близкими лицами, благодаря воспоминаниям о личных отношениях Достоевского с ними. Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой живут в «Дневнике писателя» вместе со своими героями – Онегиным, Алеко, Хлестаковым, Потугиным, Левиным, к которым ав-

тор-повествователь относится как к реальным существам, подобным их создателям. Именно такие литературные образы иногда служат поводом для анализа, они становятся 'почвой пересечения' индивидуальных пространств, необходимой для установления коммуникативного процесса. Читатель «Дневника писателя» не ощущает временную многослойность, а, напротив, находит в одном гибридном изобразительном пространстве события и людей, сегодняшних и вчерашних, вымышленных или реальных; люди и события, которые прошли что-то вроде процесса мифологизации и которые укрепляют в читателе чувство принадлежности, национальной особенности.

Итак, обнаруживается абсолютная субъективность временной перспективы «Дневника писателя». Точность и суровость внетекстуального времени-пространства не имеют ничего аналогичного в времени-пространстве, в котором живет автор-повествователь, всегда скупой на ссылки на календарь. Его взгляд постоянно обнимает, в их целостности, прошлое, настоящее и будущее, биографическое и историческое, и подчеркивает не случайность, а универсальность отдельных явлений. Следовательно, вполне понятна причина столь обширного употребления неопределенных временных выражений, которые ставят события в недавнее, но неопределенное прошлое, и фактически не выполняют никакой информативной функции. Хотя бы из-за этого читатель воспринимает изображенные факты как лишенные материальности, размытые, не связанные с хронологически определенной действительностью, уже превращенные в символичные факты. В «Дневнике» часто повторяются следующие временные выражения: *раз*, *однажды*, *когда-то*, *на днях*, *недавно*; в 1873, 1876 и 1877 гг. все они появляются от 20 до 30 раз, кроме наречия *недавно*, которое появляется больше 80 раз.

Очень странное явление случилось *недавно* в одном углу России – немецкое протестантство в среде православия, новая секта штундистов (21, 58).

Недавно, то есть несколько месяцев тому назад, в одном из наших знатнейших монастырей случилось, говорят, что один глупый и злой монах убил в школе десятилетнего мальчика жестокими побоями, да еще при свидетелях (21, 82).

И вот *недавно* – впрочем, уже с месяц назад – прочел я в «Русском мире» следующие любопытные строки… (21, 125).

В газетах все *недавно* прочли об убийстве мещанки Перовой и об самоубийстве ее убийцы (22, 8).

Вон мачеха *недавно* выбросила из четвертого этажа свою шестилетнюю падчерицу, а ребенок стал на ножки совсем невредимый… (23, 19).

Кстати, *недавно* в «Московских ведомостях» нашел статью о Крыме, о выселении из Крыма татар и о «запустении края» (23, 54).

Недавно я читал, что башибузуки распяли на крестах двух священников, – и те померли через сутки, в муках, превосходящих всякое воображение (23, 110).

Как-то раз, *недавно*, в заграничной прессе появилась странная вещь… (23, 119).

Еще недавно я читал один анекдот, которому бы не поверил, если б не знал, что он совершенная правда… (23, 155).

Кстати, *недавно* прочел я одно иностранное мнение о русской сатире, то есть о современной нашей сатире, теперешней (25, 26).

Таким образом, лишая факты их временно-пространственной конкретности и поднимая их до уровня символов, Достоевский сильно влияет на читательскую динамику восприятия и оценки.

Слово автора-повествователя «Дневника писателя» – слово пророка, человека, который умеет переходить границы сиюминутного и оставляет за собой право найти всеобщее в случайном. Парадокс состоит в том, что «Дневник писателя» используется автором-творцом как орудие для того, чтобы доминировали время и случайность, но фактически он остается в их власти. Это видно, например, в том, как Восточный вопрос постепенно проникает в ткань произведения и со временем нарушает равновесие как на уровне содержания, так и на формальном уровне. В «Дневнике писателя» зависимость слова от времени настолько сильна, что произведение можно рассматривать только диахронически. В самом деле, нельзя не заметить, что приметы времени изображенного мира начинают изменяться в июне 1876 г., когда «Дневник» регистрирует начало Сербско-турецкой войны, и изменяются уже решительно в 1877 г., когда конфликт вступает в новую фазу с непосредственным участием России. Во-первых, настоящим как объектом исследования становится все чаще самое недавнее прошлое; взгляд автора-творца сужается на 'сегодня' в узком смысле слова, т. е. на новости с фронта и отклики печати, на международную ситуацию и ее возможное развитие. Во-вторых, 'дистанция' между размышлением и его объектом, в прошлом казавшаяся составным и непреложным элементом новой литературной формы, обеспечивая значение и прочность оценки, сходится теперь на

ноль там, где Достоевский занимается Восточным вопросом. Перспектива переворачивается: настоящее больше не видится как результат сложных историко-культурно-социологических процессов, а уже как отправная точка новой фазы, т. е. рассматривается уже по отношению не к прошлому, а к будущему. Местами страницы «Дневника писателя» заполняются экзальтацией, пророчеством, мечтаниями. Для Достоевского текущее время внезапно становится целенаправленным, стремится к будущему, предвещает чрезвычайные развития.

Вот как я понимаю русское предназначение *в его идеале*. Сам собою после Петра обозначился и первый шаг нашей новой политики: этот первый шаг должен был состоять в единении всего славянства, так сказать, под крылом России. И не для захвата, не для насилия это единение, не для уничтожения славянских личностей перед русским колоссом, а для того, чтоб их же воссоздать и поставить в надлежащее отношение к Европе и к человечеству, дать им, наконец, возможность успокоиться и отдохнуть после их бесчисленных вековых страданий; собраться с духом и, ощутив свою новую силу, принести и свою лепту в сокровищницу духа человеческого, сказать и свое слово в цивилизации. <...> Само собою и для этой же цели, Константинополь – рано ли, поздно ли, должен быть наш... <...> Да, Золотой Рог и Константинополь – всё это будет наше, но не для захвата и не для насилия, отвечу я. И, во-первых, это случится само собой, именно потому, что время пришло, а если не пришло еще и теперь, то действительно время близко, все к тому признаки. Это выход естественный, это, так сказать, слово самой природы. Если не случилось этого раньше, то именно потому, что не созрело еще время. <...> это будет настоящее воздвижение Христовой истины, сохраняющейся на Востоке, настоящее новое воздвижение креста Христова и окончательное слово православия, во главе которого давно уже стоит Россия. <...> И если верить в это «новое слово», которое может сказать во главе объединенного православия миру Россия, есть «утопия», достойная лишь насмешки, то пусть и меня причислят к этим утопистам, а смешное я оставляю при себе (23, 47–50).

В заключение можно сказать, что в «Дневнике писателя» время наверно является самым активным, продуктивным элементом, вечным генератором смысла. Это касается изображенного мира, в котором полностью выражается способность художника-романиста к манипуляции, а также изображающего мира: «Дневник» обновляется во времени, его хронотопическая специфичность предполагает вечное возобновление встречи повествователя с читателем.

Часть II

ВОПРОСЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И ЦИТАЦИИ: СКРЫТЫЕ ИСТОЧНИКИ, ВЛИЯНИЯ, ПАРАЛЛЕЛИ

Наталья Тарасова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РУКОПИСНОМ ТЕКСТЕ ДОСТОЕВСКОГО: ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

При исследовании рукописей Достоевского устанавливается тематический контекст творчества, благодаря которому возможно определение ключевых художественных идей автора. Говоря о «Дневнике писателя» Достоевского, И. Л. Волгин верно заметил, что «с момента появления “Дневника” в 1876 г. в качестве особого издания и вплоть до наших дней его *тексту* не уделялось достаточного внимания».[1] Несмотря на то что после опубликования цитируемой статьи прошло довольно много времени, собственно анализ текста «Дневника писателя» сохраняет актуальность. Применительно к романному творчеству ситуация, конечно, иная – романы изучены в большей степени. Важно другое: в настоящее время целесообразно говорить не просто о необходимости бóльшего внимания к самим текстам Достоевского и не только о существовании взаимосвязи между романами и художественной публицистикой писателя, но о *единстве художественно-публицистического контекста*, который во всей полноте предстает именно в рукописных материалах.

В последнее время по отношению к творчеству Достоевского применяются термины «единый текст», «интертекст» и «интертекстуальность».[2] Но теория интертекста до сегодняшнего

---

[1] *Волгин И. Л.* «Дневник писателя»: текст и контекст // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. № 3. С. 151.

[2] *Новикова Е. Г., Зиренко О. Б.* Романы Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Игрок» как единый текст // Достоевский и современность: Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года. Великий Новгород, 2004. С. 131; *Меерсон О.* Скелетом наружу: система интер-

© Н. А. Тарасова, 2012

момента не содержит терминологической ясности, так как сохраняется разное понимание основной терминологии. Поэтому прежде чем обратиться непосредственно к материалу исследования – рукописям Достоевского – определим значение необходимых терминов.

1. Интертекст и интертекстуальность

Понятие «интертекст» принято связывать с именем Ю. Кристевой: «Филологи единодушны в признании того, что термин был изобретен и введен в научный оборот Юлией Кристевой в 1967 г. в связи с осмыслением концепции М. Бахтина, изложенной в его работе 1924 г. "Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве"».[3] Некоторые исследователи видят связь теории интертекста с идеями исторической поэтики: «Изучение подобного типа интертекстуальных связей началось, в русском литературоведении, с исторической поэтики А. Н. Веселовского, в центре внимания которой оказались сюжет, образ-персонаж и язык художественной литературы как архетипические явления <...>. Идеи исторической поэтики получили культурологическое и семиотическое истолкование в работах М. М. Бахтина, позднее – в исследованиях Ю. М. Лотмана».[4]

Но, как заметила И. В. Арнольд, «общей четкой теории интертекстуальности пока нет. Каждый западный лингвист, и Кристева в том числе, толкуют ее применительно к своей философской и методологической позиции. Исходные идеи Бахтина при этом иногда искажаются до неузнаваемости».[5]

А. В. Борисенко формулирует проблему определений так: «Нет и однозначной трактовки понятий интертекст и интертекстуальность <...>. Фактически, на сегодняшний момент нет достаточно четких критериев различения интертекста, с одной стороны, и, с другой стороны, цитатного текста, не связанного с реализацией принципов интертекстуальности».[6] Соответственно, «существует расширительная трактовка понятия "интертекст", которая позволяет авторам включать в сферу интертекстуальности произведения древнего искусства, оснащенные цитатами, научные тексты [Баженова 2001; Гончарова 2001], где также широко используется механизм цитации, прочие формы цитатных текстов <...> иная точка зрения (впрочем, менее популярная, а потому только намеченная) "разводит" интертекст и иные формы цитатного текста и считает интертекстуальность и интертекст атрибутами совершенно определенной парадигмы художественности [Тюпа 1998], а именно – модернистской и постмодернистской художественной словесности».[7]

Таким образом, возникает вопрос о специфических признаках интертекста и о правомерности употребления этого термина по отношению к классике.

2. Проблема специфики интертекста и интертекстуальности

Сама проблема сформулирована Р. Бартом: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски "источников" и "влияний" соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат – из цитат без кавычек».[8]

Существует мнение, согласно которому интертекстуальность – это неотъемлемое свойство культуры в целом, не ограниченное исторической эпохой или литературным направлением. По мысли М. Л. Гаспарова, интертекстуальный метод – это обращение ко всей «исполинской совокупности текстов, скла-

---

текстов как структура произведения вне его. Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2007. № 23. С. 85-86; и др.

[3] *Владимирова Н. Г.* Категория интертекстуальности в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 183.

[4] *Володина Н. В.* Интертекстуальность: к вопросу об истории возникновения и развития понятия // Художественный текст и культура, III. Владимир, 1999. С. 159.

[5] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999. С. 393; ср.: *Ильин И. П.* Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 195.

[6] *Борисенко А. В.* Семиотика интертекстуальности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004. С. 3.

[7] Там же.

[8] *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 418.

дывающихся в культурный мир, к которому принадлежит данное произведение».[9]

Однако есть и другая точка зрения, связывающая феномен интертекста непосредственно с эпохой постмодернизма:

...механизм инкорпорирования «чужих» слов (дискурсов) в постмодернистский текст принципиально отличается от традиционно аллюзийно-реминисцентного аппарата, который, конечно, служит целям «приращения» эстетического потенциала принимающего текста – но, так сказать, в арифметическом (если не банальном) смысле этого слова. В интертексте инкорпорированные дискурсы не дополняют (читай – улучшают) принимающий текст, но, как говорит Ю. Кристева, «пересекают и нейтрализуют друг друга». Точнее, эта взаимонейтрализация дискурсов и есть постмодернистский текст, где «свое» складывается из взаимного перемножения/деления «чужого» и где «свое» есть не текст, а принцип «складывания», текстуализация, текстуальная практика.[10]

Указывая на особую, отличную от классической цитацию в постмодернизме, А. В. Борисенко говорит о

принципиальном видоизменении позиции автора по отношению к тексту и прецедентным текстам и, соответственно, о специфике текста. Это – позиция не Демиурга («монологического автора» толстовского типа [Бахтин 1979]), не идеолога, вступающего в полилог с равнозначными собственной позиции позициями (модель «полифонического» романа достоевского [Бахтин 1979]), но «режиссера» [Пригов 1993], интенция которого реализуется в регистрации чужих голосов в условиях отсутствия голоса собственного. В этом состоит одно из принципиальных отличий интертекста от классических видов цитатного текста, где сохраняется присутствие авторского голоса, который прибегает к помощи цитируемого автора либо как к средству поддержки собственной позиции, либо как к объекту полемики, причем прецедентный текст, сохраняя все свойства символа (Пирс), является полноправной реализацией смыслов, актуальных для создавшего его автора.[11]

---

[9] *Гаспаров М. Л.* Интертекстуальный анализ сегодня // Труды по знаковым системам = Toid margisusteemide alalt = Sign systems studies, 30.2. Тарту, 2002. С. 646–647; ср.: *Бокачева Н. И.* Интертекстуальность: прорыв к реальности или теоретический тупик? // На рубежах эпох: Стиль жизни и парадигмы культуры. М., 2005. Вып. 2. С. 30; *Боллигер Е. И.* Поэтика Нагорной проповеди как интертекст // Лингвистика и филологическая герменевтика. Тверь, 2003. С. 10.

[10] *Лоскутова А. А.* Поэтика протоинтертекстуальности: К постановке проблемы // Литературный текст: проблемы и методы исследования, Тверь, 1999. № 5. С. 103; ср.: *Борисенко А. В.* Семиотика интертекстуальности. С. 12.

[11] *Борисенко А. В.* Семиотика интертекстуальности. С. 13.

Применяя сказанное к Достоевскому, следует учесть вывод Т. А. Касаткиной: «Что касается цитаты, то постмодернизм, сводя самые разнородные цитаты в “общее” культурное пространство (общее – как общая низина для ручьев, бегущих с гор), обезличивает их, они перестают быть собеседниками автора (который играет роль скорее хозяина приема или вечеринки), становятся толпой, в которой печать личности на лице неуместна. В тексте Достоевского <...> дело обстоит прямо противоположным образом».[12]

Таким образом, поиск специфики интертекста и интертекстуальности ведется прежде всего через особенности текстопостроения в поэтике постмодернизма. Если же авторы говорят об интертекстуальности как общекультурном явлении, связанном вообще с проблемой понимания и восприятия явлений культуры, то вопрос о специфике интертекста, как правило, не становится предметом научной рефлексии. Характерно в этом отношении следующее высказывание:

...интертекстуальность есть единственный способ существования культуры (а значит, и любого текста!) как семиотической системы, и потому нет и не может быть проблемы интертекстуальности как таковой, но есть проблема понимания и интерпретации текста. Интертекстуальность же есть другое название всеобщей связи и сцепления текстов, наличие которой сомнения не вызывает и, следовательно, научной проблемой не является.[13]

При этом исходные методологические установки исследователей, определяющие более широкую или более узкую трактовку интертекста и интертекстуальности, влияют и на отношение к вопросу о понимании и истолковании текста.

3. Проблема чтения и интерпретации

По мысли И. В. Арнольд, «процесс понимания текста включает диалог автора и читателя и диалог каждого из них со

---

[12] *Касаткина Т. А.* Цитата как слово и слово как цитата: цитата в художественном мире Достоевского и авторское словоупотребление как автоцитирование // *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 190.

[13] *Абрамов С. Р.* Интертекстуальность как конституирующий признак и условие существования семиотических систем // Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб., 1993. С. 15–16.

всей предшествующей и современной культурой, а если в дело включен интерпретатор, то еще и его диалоги со всеми остальными».[14] И следует учитывать, что «ассоциации с исходным контекстом, порождаемые центробежными силами интертекстуальности, могут быть очень суггестивными, но при этом они сильно зависят от тезауруса читателя, его горизонта понимания».[15]

Исследователи отмечают как одно из основных следствий развития теории интертекста выдвижение на первый план читателя, а не автора в процессе текстопорождения: «Вывод Барта состоит в том, что источник текста располагается не в письме, а в чтении».[16] Исходя из этого, «“смерть Автора” значима не только сама по себе, но и для интерпретативных стратегий. Текст без автора становится многомерным и многосмысловым текстом: его можно прослеживать во всех его повторах и на всех его уровнях, но невозможно достичь дна».[17] По словам А. Ю. Большаковой, замена «автора» «читателем» повлекла «наряду с бесконтрольной множественностью толкований, отрицание значения произведений, его подлинного смысла, а также “стирание” проблемы авторского замысла…».[18]

Ю. Кристева замечает, что «ни утверждение, ни определение, ни знак “=”, ни само понятие знака, предполагающее вертикальный (иерархический) срез по линии “означающее”–”означаемое”, неприложимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов».[19] Такое восприятие художественного слова не могло не отразиться на мысли о том, что «бахтинский

[14] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 346.

[15] Там же. С. 416.

[16] *Толстых О. А.* «Свое» и «чужое». К проблеме интертекстуальности // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. 2004. Вып. 7. Сер. Лингвистика. Вып. 1. С. 44; см. также: *Слабухо С. И.* Автор, текст и читатель в постмодернистской парадигме интертекстуальной интерпретации // Философские науки. 2006. № 12. С. 83–84.

[17] *Слабухо С. И.* Автор, текст и читатель… С. 82.

[18] *Большакова А. Ю.* Теории автора в современном литературоведении // Известия АН. Сер. лит. и яз. 1998. Т. 57, № 5. С. 16; ср.: *Ильин И. П.* Стилистика интертекстуальности… С. 198.

[19] *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман // *Кристева Ю.* Избранные труды. Разрушение поэтики. М., 2004. С. 171.

“диалогизм” выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, интертекстовое начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как “личность-субъект письма”, начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению – “амбивалентности письма”».[20] Применительно к Достоевскому делается вывод со ссылкой на полифоническую теорию М. М. Бахтина: «Достоевский, говорит Бахтин, не создает типических характеров или темпераментов, он изображает не объектный образ персонажа, но *слово* этого персонажа о себе самом и о мире. Этот персонаж есть “чистый голос”; мы не только не видим, но и не слышим его; мы следим за тем, как он растворяет в дискурсе собственную объектность».[21] В результате такого понимания авторское начало и значение авторской идеи в произведении действительно отодвигаются на второй план. Ю. Кристева полагает, что полифонический текст «не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического)».[22] Но именно идеологичность считается особенностью романа Достоевского. Более того, по мысли В. Н. Захарова, «концепция самого М. М. Бахтина отличает роман Достоевского среди романов других авторов, но в контексте жанровой системы Достоевского она теряет свой смысл: “полифонизм” как качество художественного мышления проявляется во всех жанрах, в том числе даже в “Зимних заметках о летних впечатлениях” и “Дневнике писателя”».[23]

В контексте вопроса о множественности интерпретаций важна мысль Ю. М. Лотмана о двуплановой природе текста:

> В общей системе культуры тексты выполняют по крайней мере две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов <…>. Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение.[24]

[20] Там же. С. 170.

[21] *Кристева Ю.* Разрушение поэтики // *Кристева Ю.* Избранные труды. Разрушение поэтики. С. 17.

[22] Там же. С. 21.

[23] *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 137.

[24] *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 150.

Таким образом, сама внутренняя организация текста определяет, с одной стороны, потенциальную множественность его интерпретаций, с другой стороны, цельность художественной идеи и значимость авторского начала. Б. М. Гаспаров полагает, что

роль авторской воли состоит в том, что автору удается – отчасти преднамеренно, отчасти в силу бессознательно возникающих ассоциативных сцеплений – расположить в тексте известное число компонентов таким образом, что их взаимодействие вызывает процесс индукции смыслов. Но раз начавшись, этот процесс развивается по принципу цепной реакции, вне какого-либо определенного регламента и четко очерченных границ. Каждое новое соположение в тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сополагаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, для внесения новых ассоциативных компонентов, которые в свою очередь создают новые смысловые повороты, новые конфигурации смысловых сплавов.[25]

В то же время, по мнению П. Е. Бухаркина, интерпретация имеет свои пределы:

Нет никакого сомнения в том, что литературное творение отличается содержательной широтой, что диапазон его значений весьма велик и ни в коей мере не выразим логическими категориями. Но все же оно не безгранично многозначно и, более того, не многосмысленно. В нем – множество семантических оттенков, но художественный смысл – только один.[26]

Возвращаясь к вопросу о чтении, отметим суждение Н. А. Кузьминой:

...в современной психолингвистике (и герменевтике) чтение рассматривается как вид деятельности по производству текстов <...>. Причем текст, существующий в сознании автора, и текст, создаваемый читателем, не идентичны <...>. Вместе с тем текст читателя и текст автора не могут быть абсолютно различными – «автор никогда не может отдать всего себя и все свое произведение на полную и *окончательную* волю адресатам» <...>, следовательно, любой текст содержит материальные (языковые) сигналы, указывающие направление интерпретации. Таким образом, текст автора и текст читателя

[25] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 290.

[26] *Бухаркин П. Е.* О функции цитаты в повествовательной прозе // Вестник Ленинградского ун-та. Сер. 2: История. Языкознание. Литературоведение. 1990. № 3. С. 34.

имеют некоторую область пересечения, границы которой определяются: 1) количеством таких языковых сигналов; 2) совпадением концептуальных систем автора и читателя, что, в свою очередь, зависит от общности культурной среды, традиции; 3) временем, отделяющим момент создания произведения от момента его чтения. По Гадамеру, временной интервал между произведением и восприятием играет положительную и продуктивную роль, будучи своего рода фильтром, задерживающим всякого рода частности и сохраняющим подлинный смысл.[27]

Это касается и самих писателей, выступающих в роли читателей. Так, применительно к А. П. Чехову сказано следующее: «Читая, Чехов не просто *вос-создает*, но и *пере-создает* прочитанное; не только *со-переживает* (как обычный читатель), но и *со-делывает* текст источника по-своему».[28] Думается, это не специфическая черта чеховского чтения. Достоевский-читатель тоже переосмысливает прочитанное – таков естественный процесс восприятия чужого слова.

4. Определения интертекста и интертекстуальности

Достаточно полная классификация определений предложена Н. А. Кузьминой, по наблюдению которой, термин «интертекстуальность» получает, несмотря на различие методологических подходов, «инвариантные признаки»: «интертекстуальность – это маркированная определенными языковыми сигналами “перекличка” текстов, их диалог».[29] Термин «интертекст», по мысли исследователя, более вариативен в определениях:

Интертекстом называют

– любой текст, который всегда представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат» (Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель и др.);

– несколько произведений (или фрагментов), образующих единое текстовое (интертекстовое) пространство и обнаруживающих неслучайную общность элементов (А. Жолковский, И. Смирнов, Н. Фатеева);

[27] *Кузьмина Н. А.* Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий // Научно-методический семинар «TEXTUS». СПб.; Ставрополь, 1998, Т. 3: Текст как объект многоаспектного исследования, ч. 1. С. 29.

[28] *Жабицкая Л. Г.* Чтение служит таланту: О специфике восприятия художественной литературы писателем // Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы. Калинин, 1984, с. 22.

[29] *Кузьмина Н. А.* Интертекст и интертекстуальность... С. 27.

– текст, содержащий цитаты (в широком смысле). Существует мнение, что такой тип текста специфичен для искусства постмодернизма <...>;[30]

– текст-источник («старший», но не в диахроническом, а в эволюционном плане) по отношению к «младшему» тексту <...>;

– подтекст как компонент семантической структуры произведения (С. Золян). Центр тяжести таким образом переносится на интерпретацию, понимание.[31]

В определении Н. А. Кузьминой «интертекст – это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности Человека, способная бесконечно самогенерироваться по стреле времени («стрела времени» – термин, введенный в научный обиход физиком Артуром Эддингтоном)».[32]

С. Б. Кураш определяет интертекст как

вне- и внутритекстовой феномен, [который] поглощает текст снаружи (обволакивает его, существует вне данного текста) и включается в него серией специальных приемов, достаточно хорошо описанных в научной литературе (аллюзия, реминисценция, цитата и др.) <...>. Интертекст, в отличие от текста, является в достаточной мере виртуальным феноменом, поскольку он, во-первых, **дискретен**, а во-вторых, не имеет фиксированной предельной границы (Текст$_1$, Текст$_2$, ... Текст).[33]

В этом определении важен момент дискретности интертекста, нефиксированности его границ, это условие позволяет терминологически разделить собственно текст и интертекст.

И. В. Арнольд связывает интертекст с принципом выдвижения:

Выдвижением в стилистике декодирования называется такая организация контекста, которая фокусирует внимание читателя на важных элементах сообщения, устанавливает семантически и иерархически релевантные отношения между ними, усиливает эмо-

[30] См.: *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 113. Как мы видели из ранее цитированных работ, с постмодернизмом связывается не столько цитация, сколько специфика сосуществования цитат в произведении, т. е. сам механизм текстопорождения, принципиально новый в постмодернизме по сравнению с классикой.

[31] *Кузьмина Н. А.* Интертекст и интертекстуальность... С. 27.

[32] Там же. С. 28.

[33] *Кураш С. Б.* Интертекстуальность как парадигма // Текст: проблемы изучения в вузе и в школе. Пенза, 2002. № 1. С. 54.

циональный, оценочный, экспрессивный потенциал текста, способствует передаче импликации, иронии и разных модальных оттенков. Общность функций позволяет считать интекст вариантом выдвижения. Интертекстом назовем имплицированный при этом смысл.[34]

Второй термин – «интертекстуальность» – Н. А. Кузьмина объясняет обобщенно, как онтологическую характеристику текста: «Рождение текста невозможно без опоры на уже существующие тексты... Это онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции, мы и называем интертекстуальностью».[35] Определение И. В. Арнольд более конкретизировано – речь идет об «интертекстуальности в узком смысле, т. е. вербальной:[36]

Под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций <...>. Понятие интертекстуальности не следует смешивать с понятием литературных влияний, или бродячих сюжетов, или мотивов. [Под субъектом речи понимается] данный автор, его персонаж или другой автор.[37]

О смене субъектов речи как признаке интертекстуальности говорит Ж. Е. Фомичева: «Интертекстуальность состоит в том, что меняются субъекты речи, а благодаря этому значительно повышается импликационный и модальный потенциал текста и цитирующий текст оказывается звеном в общей цепи культурного общения человечества».[38]

Таким образом, интертекст следует определять как контекстуальный смысл, формирующийся в результате взаимодействия текста-источника и воспринимающего текста; интертекстуальность как явление вербального ряда, а именно – как включение в авторский текст других текстов с иным субъектом речи.

[34] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 368.

[35] *Кузьмина Н. А.* Интертекст и интертекстуальность... С. 31.

[36] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 395.

[37] Там же. С. 346–347, 352.

[38] *Фомичева Ж. Е.* О типах интертекстуальности // Проблемы лингвистического анализа текста. Шадринск, 1993. С. 68.

5. Типы взаимодействия текстов

Данный вопрос получает подробную характеристику в работе Н. А. Фатеевой, где рассматриваются классификации взаимодействия текстов, предложенные П. Торопом и Ж. Женеттом. По замечанию Н. А. Фатеевой, П. Тороп

предлагает считать любой акт соотнесения текстовых элементов метакоммуникацией. В ее процессе создаются метатексты – первичный текст выступает в качестве прототекста, на основе которого создан новый текст <...>. Тороп вводит понятие интекста – семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием <...>. Вторая, наиболее общая классификация принадлежит Ж. Женетту [Genette 1982]. В его книге «Палимпсесты: литература во второй степени» предлагается пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов:

1. **интертекстуальность** как соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.);
2. **паратекстуальность** как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;
3. **метатекстуальность** как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст;
4. **гипертекстуальность** как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
5. **архитекстуальность**, понимаемая как жанровая связь текстов.[39]

Н. А. Фатеева дополняет эту классификацию новыми типами взаимодействия текстов, выделяя интертекст как троп или стилистическую фигуру; интермедиальные семантические фигуры; звукослоговой и морфемный типы интертекста; заимствование приема.[40] Важным понятием в работе Н. А. Фатеевой становится **автоинтертекстуальность**, роль которой поясняется на примере творчества Пастернака и Мандельштама: «порождается автометатекст, который стремится осмыслить свой претекст, и генерируется автоинтертекст...».[41] Если говорить о Достоевском, то по отношению к романному творчеству 1870-х гг. таким автоинтертекстом становится взаимодействие предшествующих произведений с «Дневником писателя», в котором представлены многие темы, нашедшие художественное

[39] *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2006. С. 120–121.

[40] Там же. С. 150–158.

[41] Там же. С. 117.

воплощение в романах Достоевского (далее будут показаны соответствующие примеры формирования интертекста).

Особое значение в образовании интертекстуальности имеет **цитация** и ее разновидности. Н. А. Фатеева называет цитатой «воспроизведение двух и более компонентов текста-донора с собственной предикацией»,[42] выделяя цитаты с точной атрибуцией (тождественным и нетождественным воспроизведением образца), атрибутированные переводные цитаты, цитаты с расширенной атрибуцией, цитаты без атрибуции; аллюзии с атрибуцией и без нее; центонные тексты.[43]

В рамках вопроса о цитации основной становится проблема терминологического определения **аллюзии** и **реминисценции**.

По словам А. С. Евсеева, «теоретических работ на тему аллюзии написано ничтожно мало <...>, существенный признак аллюзии, который позволил бы отграничить аллюзию от всех сходных с ней явлений, так и остался не найденным».[44] А. Г. Мамаева предлагает такой вариант определения: «Аллюзия рассматривается нами как прием преднамеренного использования в тексте определенных слов (словосочетаний, предложений), косвенно соотносящихся с засвидетельствованными фактами культуры».[45] Аллюзия определяется и как своего рода «лингвистический сигнал парадигматических отношений элементов одного художественного текста с элементами другого текста».[46] Л. А. Машкова делает вывод о том, что «цитата является частным случаем аллюзии».[47]

Более развернутое определение аллюзии дает Н. А. Фатеева:

Аллюзия – заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осу-

[42] Там же. С. 122.

[43] Там же. С. 122–138.

[44] *Евсеев А. С.* Основы теории аллюзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 1, 5.

[45] *Мамаева А. Г.* Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии (на материале английского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1977. С. 1.

[46] *Даштамирова З. Г., Сердюкова Л. И.* Аллюзия – прагмакомпонент художественного текста // Прагматика и стилистика текста. Алма-Ата, 1988. С. 49.

[47] *Машкова Л. А.* Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 14.

ществляется их предикация <...>. От цитаты аллюзию отличает то, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка текста-донора, соотносимые с новым текстом, присутствуют в последнем как бы «за текстом» – только имплицитно.[48]

Степень изменений претекста в цитате и аллюзии разная:

...в случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста.[49]

Специфика аллюзии состоит в том, что в художественной литературе аллюзия «не ограничена воспроизведением только автоматизированных ассоциаций. Факт, на который делается ссылка, часто представляет собой многоаспектное явление, обладающее большим количеством внутренних и внешних связей и признаков».[50] И. В. Арнольд, говоря об интертекстуальности в целом, отмечает «большую сложность и разнообразие модальностей функций и импликаций – оценочных, характерологических, композиционных, идейных. Импликации могут быть связаны с тем, что каждое чужое слово насыщено отзвуками чужих высказываний, к которым автор текста относится как с пиететом, так и с иронией».[51] То же самое можно сказать о частных проявлениях интертекстуальности – и аллюзии, и цитаты содержательно многоплановы и всегда оказываются на пересечении нескольких сознаний. По этой причине нередко

установление источника само по себе является недостаточным для понимания аллюзии <...>. Перед читателем стоит проблема выбора конкретной характеристики, конкретного аллюзивного факта <...> в зависимости от диапазона и глубины фонового знания читателя – через ту же аллюзию могут выявляться все новые и новые параллели, связи, аналогии или, напротив, контрасты <...>. Чтобы понять характер аллюзивной связи, недостаточно увидеть аллюзивное слово (или

[48] *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов... С. 128–129.

[49] Там же. С. 129; ср.: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 20.

[50] *Мамаева А. Г.* Лингвистическая природа... С. 8.

[51] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 352–353.

словосочетание); необходимо внимательное прочтение, целостное восприятие всего произведения.[52]

А. Г. Мамаева выделяет основные разновидности аллюзий:

1) аллюзии на факты, составляющие основной фонд сведений социальной культуры определенного общества;

2) аллюзии на факты-однодневки и явления массовой культуры.

Первая категория аллюзий включает аллюзии как на фоновые знания культурного наследия, так и на актуальные фоновые знания. К ней причисляются аллюзии на сведения из области 1) библейских сюжетов, 2) мифологических источников, 3) исторических событий, 4) литературы, 5) невербального искусства.

Вторая категория представлена аллюзиями хотя и входящими в сферу актуальных фоновых знаний, но отличающимися недолговечностью с точки зрения абсолютной продолжительности их бытования.[53]

С термином **реминисценция** проблем больше. В исследовательских работах нередко происходит отождествление аллюзии и реминисценции. Так, А. В. Новаковская использует данные понятия применительно к творчеству Достоевского как синонимы.[54] Синонимичное использование терминов характерно для исследований, в которых тексты анализируются без обращения к вопросам теории литературы. Но и в теоретических работах можно встретить такие пояснения: «Мы не проводим четкой границы между цитатой, аллюзией и реминисценцией, поскольку исследователи так и не пришли к единому мнению в разграничении данных явлений».[55]

П. А. Руднев соотносит реминисценцию с цитатой, практически объединяя эти понятия: «...реминисценция – это ориентация писателя (вообще – художника, а также критика и публициста) на ту или иную историко-культурную традицию (традиции), воплощенную (воплощенные) в его тексте (текстах) цитатно или с помощью каких-либо иных стилистических при-

[52] *Машкова Л. А.* Литературная аллюзия... С. 9–11.

[53] *Мамаева А. Г.* Лингвистическая природа... С. 21–22.

[54] *Новаковская А. В.* Пушкинские реминисценции в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Омск, 2000. Вып. 2. С. 88–89.

[55] *Папкина Д. С.* Типы литературных аллюзий // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер. Гуманит. науки. Великий Новгород, 2003. № 25. С. 79.

емов».[56] Исследователь считает цитату средством проявления реминисценции и предлагает классификацию реминисценций-цитат:

1. Прямая, или точная, реминисценция-цитата. 2. Непрямая реминисценция-цитата («теневая», «опрокинутая», «забытая» и т. п.). 3. Цитата прозаическая и стихотворная (прямая или непрямая). 4. Прозаическая цитата в стиховом тексте и, напротив, – стиховая в прозаическом (разновидности те же). 5. Реминисценция-цитата на разных уровнях структуры художественного текста.[57]

Н. А. Фатеева под реминисценцией понимает «отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое безусловно узнаваемо».[58] И. В. Арнольд, напротив, считает, что реалии (в широком смысле) оказываются основой аллюзии: «Аллюзией, как известно, называется стилистический прием создания историко-культурного контекста путем упоминания какого-нибудь известного топонима (Сена, Венеция, Шотландия), антропонима, имени исторического лица (Петр Великий, Наполеон), какой-нибудь исторической даты (июнь 1941)».[59] В то же время И. В. Арнольд определяет реминисценцию именно как отсылку к тексту, как воспоминание, которое «напоминает читателю знакомую фразу из другого произведения».[60] В этой логике рассуждений реминисценция как воспоминание и напоминание не может иметь бессознательный характер.

А. С. Евсеев полагает, что аллюзия как прием

непременно должна включать намерение автора, то есть она должна быть преднамеренной, осознанной, произвольной. Намеренностью аллюзия отличается от таких близкородственных явлений, как совпадение случайное и совпадение обусловленное, непроизвольное заимствование и влияние. [Реминисценция в этом случае рассматривается как явление], входящее в понятие «аллюзия» и находящееся на его периферии <...>. При реминисценции происходит незапланированная

[56] *Руднев П. А.* Проблема реминисценций как культурологическая проблема // Кормановские чтения. Ижевск, 1998. Вып. 3. С. 34.

[57] Там же. С. 35.

[58] *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов... С. 133.

[59] *Арнольд И. В.* Проблемы интертекстуальности // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 2: История. Языкознание. Литературоведение. СПб., 1992. № 4. С. 54.

[60] Там же.

автором отсылка, то есть «самопроизвольная» аллюзия, полностью зависящая только от памяти и ассоциаций реципиента.[61]

Представляется оправданным определение аллюзии как осознанной авторской отсылки и к текстам (сюжетам), и к реалиям действительности; реминисценции – как бессознательной отсылки к какой-либо теме, обусловленной памятью жанра и зависящей в большей степени от читательского восприятия. Цитата отличается от этих двух типов интертекстуальности структурно, сохраняя свою целостность при взаимодействии претекста и воспринимающего текста.

Имеет значение также понятие **ключевые слова**, которое получает осмысление в научной литературе применительно к поэзии. Так, Е. А. Козицкая сообщает, что

поэтическая практика позволяет выделить две основные группы ключевых слов:

а) поэтические идиомы, общелирические клише, «кодовые слова» определенной художественной системы. Например «закон», «тиран» для «декабристского романтизма» в России;

б) ключевые слова в индивидуально-авторском словоупотреблении.

[Они] могут аккумулировать в авторском тексте такой смысловой потенциал, который позволяет ключевому слову или группе слов выполнять функцию знака данного текста и, следовательно, служить «скрепой» между этим и последующими текстами того же автора, так как накопленный ключевым словом цитатный потенциал может быть реализован в литературной автокоммуникации и может участвовать в формировании интертекстуальных связей.[62]

Эти рассуждения вполне применимы к творчеству Достоевского. Только речь должна идти о «кодовых словах», выработанных как литературной традицией, так и индивидуально автором. Актуален при этом вопрос о неоднократном использовании автором одних и тех же цитат и аллюзий[63] – в результате такого повторения происходит своего рода «нанизывание смыслов», причем в каждом отдельном контексте высвечивается своя

[61] *Евсеев А. С.* Основы теории аллюзии. С. 9–10.

[62] *Козицкая Е. А.* Автоцитация и интертекстуальность (два стихотворения Б. Окуджавы) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования, Тверь, 1998. [Вып.] 4. С. 121.

[63] *Машкова Л. А.* Литературная аллюзия... С. 17–18.

особая система значений, связанных с конкретной цитатой или аллюзией и ее функционированием в произведении.

Кроме того, для нас важен термин **прецедентный текст**, определение которого дает Ю. Н. Караулов:

> Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности.[64]

По утверждению исследователя, прецедентные тексты «выступают как целостная единица обозначения», отсылающая к тексту-источнику и представляющая его по принципу «часть вместо целого».[65] По замечанию И. В. Арнольд, прецедентные тексты, к которым «следует отнести прежде всего Библию и мировых классиков», повторяются «в виде интекстов, т. е. в цитатах, аллюзиях».[66]

6. Интертекст и интертекстуальность в рукописном тексте Достоевского

Применительно к Достоевскому нередко говорят о значении литературного контекста: «Достоевский уже в начале своего творчества обнаруживает удивительное умение сообразно своим целям точно и последовательно использовать литературный контекст, прежде всего для утверждения собственных взглядов».[67] И. И. Середенко подчеркивает, что «Достоевский питает устойчивое пристрастие к некоторым текстам, постоянно присутствующим в поле его зрения. Это прежде всего Библия, особенно некоторые ее сюжеты и части».[68] Библию следует определять именно как прецедентный текст, значимый для русской культуры в целом. Говоря о литературном контексте, И. И. Середенко отмечает, кроме того, такую характеристику творчества Достоевского, как автополемика, приводя примеры развития

[64] *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 216.

[65] Там же. С. 217.

[66] *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 397.

[67] *Трофимов Е. А.* Культурная символика «Бедных людей» и проблема литературной позиции Ф. М. Достоевского // Документальное и художественное в литературном произведении. Иваново, 1994. С. 26.

[68] *Середенко И. И.* Прототекст Библии в текстах Ф. М. Достоевского // Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып. 1, ч. 1. С. 117.

и критического осмысления теорий, принадлежащих героям-идеологам в разных романах писателя (Раскольников–Кириллов–Версилов): «романы Достоевского – это своеобразный большой диалог, полемика и автополемика, постоянный поиск новых смыслов в “вечных” сюжетах».[69] По мнению исследователя, продуктивной является «классификация “чужих” текстов в произведениях Достоевского».[70] И. И. Середенко выделяет «три слоя текстов-кодов» – «Библия, литературные и фольклорные тексты», при этом Библия определяется как «единый устойчивый текст-код к роману Достоевского».[71] М. М. Коробова указывает на то, что количество цитат из Библии в текстах писателя увеличивается с середины 1860-х гг., и эти цитаты «начинают играть заметно возросшую смысловую роль, наиболее яркие примеры – включение больших фрагментов текстов Евангелия и Апокалипсиса в романы “Преступление и наказание”, “Бесы” и “Братья Карамазовы”».[72] Кроме того, анализируя цитатный материал в романах «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы», М. М. Коробова отмечает наличие «повторяющихся или соотносящихся цитат» (далее в указанной статье используется и термин «сквозные цитаты»).[73]

[69] Там же.

[70] *Середенко И. И.* Тексты-коды в структуре романов Ф. М. Достоевского // Проблемы межтекстовых связей. Барнаул, 1997. С. 69.

[71] Там же. С. 73.

[72] *Коробова М. М.* Цитаты и крылатые выражения в художественных произведениях Ф. М. Достоевского: О проекте словаря // Слово Достоевского. М., 1996. С. 58–59.

[73] Там же. С. 56; о библейских цитатах и контекстах у Достоевского см.: *Гумерова А. Л.* Отношение Алеши Карамазова к старцу Зосиме. Анализ на фоне библейских цитат // Достоевский и мировая культура. СПб., 2007. № 23. С. 49–52; *Касаткина Т. А.* Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 13–26; *Меерсон О.* Библейские интертексты у Достоевского: Кощунство или богословие любви? // Достоевский и мировая культура. М., 1999. № 12. С. 40–53; *Михновец Н. Г.* 136-й псалом в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. № 17. С. 61–91; *Сызранов С. В.* «Жизнь есть художественное произведение самого Творца...»: контекст священного предания в романе «Подросток» // Достоевский и современность: Материалы XXII Международных Старорусских чтений 2007 года. Великий Новгород, 2008. С. 244–246; *Тихомиров Б. Н.* Об одном особом случае цитации библейских текстов героями Достоевского. Из наблюдений над поэтикой романов «великого пятикнижия» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2007.

Как считает В. Е. Ветловская, «обилие отсылок у Достоевского продиктовано самым существом его художественных принципов и задач: сложные мысли и вся их система в целом были бы читателю непонятны, если бы автор не указывал прямо в тексте, из каких положений он исходит, с кем или с чем соглашается, с кем или с чем спорит».[74] В большинстве случаев так и происходит, тем более в черновиках, где писатель чаще, чем в печатном тексте, называет претексты и прецедентные тексты, вызвавшие те или иные творческие размышления. Но в произведениях Достоевского встречаются и так называемые аллюзии без атрибуции. Н. А. Фатеева полагает, что для текстообразования в целом характерно преобладание именно неатрибутированных аллюзий: авторы таким образом сознательно настраивают читателей на «открытие» смысла, на дешифровку текста.[75]

Представляется, что источники, значимые для формирования интертекстуальных связей (литературные, исторические, философские), должны рассматриваться не изолированно и не только применительно к печатному тексту, а *в контексте рукописей* к тому или иному произведению Достоевского, что позволит прояснить картину взаимодействия претекстов (текстов-источников) между собой и с воспринимающим текстом в творческом процессе автора.

Для примера выбраны рукописи романа «Подросток» (1874–1875) как наиболее полное собрание рукописных материалов к *романному* замыслу, позволяющих выстраивать перспективу развития художественно-публицистических идей автора.

Анализ этих рукописей обнаруживает проявление интертекстуальных связей между разными текстами внутри исследуемой художественной системы – творчества Достоевского (имеется в виду творческое переосмысление претекста – идеи, темы, цитаты – в произведениях писателя). В результате исследования устанавливается внутренний и внешний контекст творчества Достоевского и определяется специфика интертекста: сквозные темы, к которым автор обращается в работе над разными текстами, отражающие автоинтертекстуальность творчества; библейские, литературные, фактографические аллюзии, образующие интертекст. Термин «сквозные темы» более предпочтителен, чем «сквозные цитаты», потому что речь идет о разных формах образования интертекста.

Выделим несколько примеров интертекстуальности, отмеченных при изучении рукописного материала.

№	*Черновые рукописи романа «Подросток»*	*Контекст*	*Специфика интертекста*
1	Я изобрѣлъ или лучше сказать ввелъ одно только слово въ русскій языкъ, и оно принялось, всѣ употребляютъ: глаголъ стушевался (въ Голядкинѣ) (л. 77).	«Двойник»	*Сквозная тема,* ключевое слово – «стушевался»
2	Приходилось тащить въ закладъ образъ, потому жалованье – (л. 110).	«Кроткая»	*Сквозная тема,* ключевые слова – «заклад» и «образ» (в значении «икона»)
3	– Всю эту ТЕОРІЮ (т. е. *вліяніе на жену*) *ОНЪ* самъ разъясняетъ во время дѣла и *растолковываетъ* читателю всю мысль романа… (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 37–38).	Незавершенные замыслы «№. После Библии зарезал», «План для рассказа (в «Зарю»)» (1869), «Кроткая»[76]	*Сквозная тема,* ключевые слова – «теория», «влияние на жену»
4	*NBbene.* Тутъ важно то, что онъ, проповѣдуя изо всѣхъ силъ христіанство, свободу (Христову въ противоположность соціальной теоріи преступленія) и будущую жизнь, прямо выставляетъ, что безъ	«Преступление и наказание», «Дневник писателя» 1877 г., оценка романа Л. Толстого «Анна Каренина»	*Сквозная тема,* ключевые слова – «свобода Христова», «социальная теория преступления»

№ 23. С. 53–68; *Якубович И. Д.* Поэтика ветхозаветной цитаты и аллюзии у Достоевского: бытование и контекст // Достоевский: Материалы и исследования СПб., 2005. № 17. С. 42–60.

[74] *Ветловская В. Е.* Проблема источников художественного произведения // Русская литература. 1993. № 1. С. 100–116.

[75] *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов… С. 135–136.

[76] См. подробнее: *Туниманов В. А.* Историко-литературный и реальный комментарий к «Кроткой» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 382–383.

	Христа (православнаго) и христіанства жизнь человѣка и человѣчества *немыслима*, потому что *иначе* жить не [стоитъ] *стоитъ* (л. 43).		
5	Какъ Руссо находилъ наслажденіе загаливаясь, такъ и онъ находитъ сладострастное наслажденіе загаливаться передъ юношей, даже развращать его полною своею откровенностью, наслаждается его недоумѣніемъ и удивленіемъ (л. 47). Жена его тоже все знаетъ, до юноши ОНЪ загаливался при ней (л. 48). – Загаливаться (л. 52). ...все разсказываетъ какъ загаливался (л. 53).	«Дневник писателя» 1873 г., фантастический рассказ «Бобок»	*Литературная аллюзия* (Руссо, «Исповедь»), ключевое слово «загаливаться»
6	– (Что же спасетъ міръ? – Красота. – Но всегда съ насмѣшкой) (л. 54, здесь – слова Версилова).	«Идиот», «Бесы»	*Сквозная тема,* ключевые слова – «мир спасет красота»
7	Я согласенъ что накормить и распредѣлить права на кормъ человѣчеству въ данный моментъ есть тоже великая идея, ибо задача. Но идея второстепенная и подчиненная, потому что послѣ корма человѣкъ непремѣнно спроситъ для чего же мнѣ жить (л. 56).	«Дневник писателя» 1876 г., «Братья Карамазовы»	*Библейская аллюзия*, первое дьяволово искушение (Мф. 4:3-4)
8	*ГЛАВНОЕ:* Вся идея копить у Подростка тоже великая и поэтическая идея въ мечтахъ (л. 58).	«Петербургская летопись», «Петербургские сновидения в стихах и прозе», «Белые ночи»	*Сквозная тема,* ключевое слово – «мечта»
9	– О застрѣлившемся *Крафтѣ,* изъ-за того что	«Дневник писателя» 1876 г.	*Историко-литературная*

	ничтожна Россія. (Теорія ничтожности Россіи) (л. 60).	(«спор» с Потугиным), 1877 г. (в контексте военной темы)	*аллюзия* (Тургенев, «Дым»)
10	– Такимъ образомъ самъ собою *вырисовывается* типъ юноши (и въ *неловкости разсказа* и въ томъ: «Какъ жизнь хороша» и въ необыкновенной серьозности характера. Художественность должна помочь. Но какъ въ повѣстяхъ Бѣлкина, важнѣе всего самъ Бѣлкинъ, такъ и тутъ прежде всего обрисовывается подростокъ.) <...> Задача ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ (л. 61).	«Ряд статей о русской литературе», «Рассказы Н. В. Успенского», «Дневник писателя» 1876 г. (суждения об Островском), «Дневник писателя» 1880 г. (Пушкинская речь)	*Литературная аллюзия* (Пушкин, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»)
11	И обаятеленъ и отвратителенъ (красный жучокъ, Ставрогинъ) (л. 11). Онъ бросаетъ ребенка, [та] /дѣвочка/ повѣсилась. *Жучокъ*. Неотразимость раскаянія и невозможность жить послѣ жучка. И это рядомъ съ способностію сознательнаго зла. Его губитъ сразу совершенно неотразимо безсознательное, жизненное впечатлѣніе жалости, и онъ гибнетъ какъ муха (л. 14). NB. (Послѣ повѣсившейся падчерицы, онъ не очень жалѣетъ, гораздо болѣе разгорается онъ жалостію (противъ воли) [за] /къ/ умершей женѣ. (NB NB. Мальчикъ даетъ ему по-	«Бесы», «Дневник писателя»	*Сквозная тема,* ключевое слово – «жучок», для «Дневника писателя» – «тарантул»

	щечину). На обожавшей его дѣвушкѣ (праведницѣ) онъ женился или женится. И тутъ вдругъ жучокъ (л. 15). «Молись о страданіи». Страданіе (жучокъ), явившись разъ, давитъ его какъ таракана (л. 27). /– У него 2 смерти на душѣ/ – Его же замучилъ жучокъ не по *женѣ*, а по *Лизѣ*. (Жучокъ *безпорядка*.) Въ послѣдній день бѣгство ребенка (мальчика, брата Лизы) (л. 28). ЖУЧОКЪ – не Лиза, а она, жена (л. 38). Все оказывается ничѣмъ при измѣнѣ жены. Оказывается что жена-то и была дорога ему. Она-то и есть жучокъ (л. 67). Подъ конецъ, когда погубилъ жену и все кончилось жучокъ входитъ въ свои права и все побѣждаетъ (л. 68).		
12	Не забыть послѣднія строки романа: «Теперь знаю, нашелъ чего искалъ, что добро и зло, не уклонюсь никогда» (л. 85).	Финал рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» 1877 г.)	*Сквозная тема и композиционная параллель – финал произведения,* ключевые слова для «Сна смешного человека» – «...ну, а я всё-таки буду проповедовать... И пойду! И пойду!»

13	– ОНЪ говоритъ наканунѣ самоубійства: Если обидите единаго отъ малыхъ сихъ не простится ни въ семъ вѣкѣ ни въ будущемъ (л. 88). Адвокатъ – нанятая совѣсть (л. 191).	«Дневник писателя» 1876 г. (тема адвокатуры, образ ребенка, главы о деле Кронеберга), 1877 г. (о славянах), «Братья Карамазовы»	*Библейская цитата* (неточная, см.: Мф. 18:6, 10, 14)
14	– Идея та что теоретически ОНЪ выработалъ правило что нечего на землѣ уважать (л. 101).	«Братья Карамазовы» (теория Ивана Карамазова)	*Сквозная тема*, лексического совпадения нет, тематическая параллель – в словах о слезинке ребенка
15	– Человѣкъ особачился; озвѣрѣлъ. – Адвокатъ – нанятая совѣсть (л. 191).	«Дневник писателя» 1876–1877 гг., «Братья Карамазовы»	*Сквозная тема,* ключевое слово – «адвокат»
16	*НЕПРЕМѢННО.* Послѣ того какъ подростка прибили (съ *Молодымъ* Княземъ) была идея бѣжать въ Америку (л. 197).	«Вечный муж», «Преступление и наказание», «Бесы», «Дневник писателя» 1873, 1876 гг., «Братья Карамазовы»	*Сквозная тема,* ключевые слова – «бежать в Америку»[77]
17	– Пьяные на улицахъ. Никто не хочетъ работать. Убилъ себя гимназистъ что тяжело учиться. Дряблое, подлое поколѣніе. Никакихъ долговъ и обязанностей (л. 204).	«Дневник писателя» 1877 г.	*Аллюзия на факт, претекст* – газетные сообщения («Гражданин», 1873, № 22; «Голос», 1874, № 282)

[77] См.: *Фаликова Н. А.* Американские мотивы в поздних романах Ф. М. Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 199–241; *Сараскина Л. И.* Америка как миф и утопия в творчестве Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXII Международных Старорусских чтений 2007 года. Великий Новгород, 2008. С. 199–213; *Касаткина Т. А.* Цитата как слово и слово как цитата... С. 177–178.

18	Объ отношеніи соціализма къ христіанству, о томъ что соціализмъ старается скрыть, выставляя рядъ Женевскихъ идей; что идеалъ его есть все-таки матерьальное довольство, о средѣ и проч. (Москов. Вѣд. № 245, изъ Висбадена) и проч. (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 8).	Незавершенный замысел «Социализм и христианство» (1864), романы, «Дневник писателя»	*Аллюзия на факт, претекст* – газетная публикация (источник указан в рукописи); *сквозная тема,* ключевые слова – «социализм» и «христианство»
19	«Онъ борется, конечно, съ мыслію что Версиловъ исключеніе[,] идеалъ. Однако догадывается и *своимъ умомъ доходитъ*, что это идеалы, у насъ цѣликомъ есть въ дѣйствительности, что они-то и вліяютъ, что въ нихъ-то и *главное дѣло*, ибо они термометръ и барометръ, а не желѣзнодорожники и аблакаты. и не старое общество Левиныхъ (Гр. Толстой) и что тѣми идеалами ничего не возьмешь» (РГБ. Ф. 93. I. 1. 8/14. Л. 1).	«Ряд статей о русской литературе. V. Последние литературные явления. Газета “День”», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Дневник писателя» 1873, 1876 гг.	*Сквозная тема,* ключевые слова – «идеал» и «действительность»

Приведенные примеры интертекстуальности (в рукописном тексте их, конечно, намного больше) достаточно показательны. Очевидно, что рукописи образуют единый художественно-публицистический контекст, в котором существуют постоянные для данного автора темы, нередко имеющие устойчивое лексическое обозначение, как следует из приведенной сводной таблицы. Имеются в виду повторяющиеся ключевые слова, которые используются как в рукописи, так и в окончательном тексте, и при этом появляются в разных произведениях разных лет.

Наиболее распространенные варианты проявления интертекста в рукописях Достоевского – это аллюзия и цитата с тождественным и нетождественным воспроизведением об-

разца. В рукописях чаще, чем в печатном тексте, встречаются аллюзии и цитаты с точной атрибуцией, так как рукописный текст не публичен. В печати нередко источник цитаты опускается, что в целом закономерно для творческого процесса: как уже было сказано, одна из задач интертекста – активизировать восприятие читателя. Кроме того, Достоевский иногда меняет формулировку претекста или прецедентного текста. Причины этого – возможное цитирование по памяти и намеренное видоизменение цитаты, которое объясняется ее включением в контекст собственно авторских размышлений. Как замечает Т. А. Касаткина, «Достоевский – могучий интерпретатор, и часто очевидные для него смыслы цитируемых текстов оказываются неочевидными для читателей и исследователей. К счастью, несколько раз он сам как критик растолковал произведения, которые цитировал в своих художественных текстах».[78] Если цитаты чаще всего выделяются тем или иным способом – кавычками и подчеркиванием (в печати – курсивом), то аллюзии вписаны в текст без отчетливого акцентирования их границ. И есть основания думать, что в рукописях и в печатных текстах Достоевского многие аллюзии еще не выявлены. Их установление и изучение может стать целью самостоятельного исследования.

По мнению М. В. Вербицкой, «в основе общей дифференциации вторичных текстов лежат следующие категории: 1) предмет изображения (объективная реальность или ее изображение в другом произведении); 2) отношение автора к предмету изображения; 3) отношение автора к используемому им протослову; 4) цели использования “чужого слова”».[79] Если руководствоваться этими условиями, то следует сказать, что Достоевский, в силу специфики творческого метода, в равной степени апеллирует как к объективной реальности, так и к художественной. При этом отношение автора к предмету изображения чаще аналитическое и в конечных выводах полемическое: и в романах, и в «Дневнике писателя» как на стадии черновиков, так и в окончательном тексте критически осмысливаются проблемы искусства и жизни. Возможно, именно полемичность и способст-

[78] *Касаткина Т. А.* Цитата как слово и слово как цитата... С. 154.

[79] *Вербицкая М. В.* К обоснованию теории «вторичных текстов» // Филологические науки. 1989. № 1. С. 35.

вует приумножению интертекстуальности: автор нередко выбирает для художественно-публицистического осмысления именно те претексты, с содержанием которых спорит (газетные публикации, литературные произведения). Кроме того, в ряде случаев интертекст формируется за счет использования какого-либо источника (претекста и чаще – прецедентного текста) как формы аргументации мнения; при этом распространенный вариант – обращение к Библии, которая содержит важную для автора систему идей и воспринимается как основа основ. Примеры в рукописях «Подростка» и «Дневника писателя» – Ростовы как образец «благолепного семейства», Савельич и Алеко (в рассуждениях о русском народе и «русских скитальцах»), Левин (в связи с Восточным вопросом). Интертекстуальность возникает на стадии формирования замысла и становится неотъемлемой чертой творческого процесса – автор не только выделяет в черновых записях источники, с которыми связаны те или иные идеи, но и собственную манеру письма пытается выработать через обращение к определенным претекстам. Показательны в этом смысле именно рукописи «Подростка», в которых находит отражение весь процесс развития романного замысла – не только как формирование идей и образов, но и как *эволюция слога*. И в данном случае особенно важны тексты Пушкина (в рукописях аллюзия на пушкинскую прозу представлена двумя ключевыми словами – *художественность* и *Белкин*). Для Достоевского пушкинский стиль, в котором писатель отмечает простоту, живость и правдоподобие, является образцовым. При разработке романного замысла определение тона и слога особенно важны для Достоевского в связи с выбором формы повествования от первого лица, тем более что роль повествователя отведена «юному отроку», чьи интонации, по мнению автора, не должны вызывать у читателя ощущение фальши.

В рукописях Достоевского встречаются аллюзии на факты, причем если учитывать его интерес к газетной хронике, то часто в тексте упоминаются факты-однодневки – это характерно для рукописей «Дневника писателя», – прежде всего, записных тетрадей, отражающих начальную стадию творческого процесса, которая важна для формирования замысла произведения (главы или выпуска) в целом. Но и среди записей к роману «Подросток», и тоже на начальной стадии творческой работы,

появляются такие аллюзии на факты, показывающие, что пространство рукописного текста едино и в нем взаимодействуют художественные идеи и публицистические оценки автора. Кроме того, в рукописях встречается много библейских и литературных, исторических аллюзий, благодаря которым расширяется семантическое пространство авторского текста.

В некоторых случаях аллюзию образуют антропонимы – как литературные (Дон-Кихот, Жиль-Блаз, Белкин, Сильвио и др.), так и обозначающие реальных лиц, причем во втором случае большое значение имеют факты биографии автора (Дестрем, Брусилов), а также его литературные интересы и взгляды. Говоря об именах собственных, О. Ю. Развозжаева подчеркивает:

> Употребление антропонимов в художественном произведении является ярким примером того, как коннотативное значение слова создает подтекст. В художественном произведении имена играют важную роль. Имя персонажа – одно из средств, создающих художественный образ; оно может характеризовать социальную принадлежность персонажа, передавать местный и национальный колорит, воссоздавать исторический фон. Имена персонажей в художественном тексте являются наиболее экспрессивным, экономным и в то же время информативным средством, которое определяет значительный объем имплицитной информации.[80]

А. Г. Мамаева отмечает, что «обобщенное употребление аллюзивного антропонима или топонима обычно представляет собой метафорический перенос имени знаменитого персонажа, героя, исторического лица, а также названия мест исторических или вымышленных событий на другие лица или события на основании общности их единичного понятия».[81] Этот вывод применим и к Достоевскому, но с той оговоркой, что иногда исходный смысл антропонима, традиционно (культурно) за ним

---

[80] *Развозжаева О. Ю.* О роли подтекста и способах его создания в художественном произведении // Вестник Иркутского гос. лингвистич. ун-та.. Сер. «Лингвистика». Иркутск, 2004. № 2: Вопросы теории текста, лингвостилистики и интертекстуальности. С. 177; ср.: *Головко В. М.* Литературные параллели и реминисценции как средство стилевого выражения социально-нравственной позиции писателя в повестях А. Н. Плещеева конца 1850-х – начала 1860-х годов // Нравственно-эстетическая позиция писателя. Ставрополь, 1991. С. 45.

[81] *Мамаева А. Г.* Лингвистическая природа... С. 10.

закрепленный, может переосмысливаться в авторском тексте, а литературные образы нередко используются для характеристики общественно-исторической и политической темы. Наиболее показательный пример – образ Дон-Кихота, представленный как в романах, так и в «Дневнике писателя».[82]

Нарицательные имена также могут выполнять роль аллюзии, особенно когда они становятся ключевыми словами, связывающими разные творческие замыслы и разные произведения. В предложенной выше таблице показано, что для Достоевского характерно обращение к постоянным (сквозным) темам, которые осмысливаются автором на протяжении многих лет. Причем здесь имеются примеры биографического подтекста («стушеваться»). В текстах Достоевского такие ключевые или кодовые слова (*атеизм, капитал, лучшие люди, обособление, мечта, шатость, жучок*) чаще имеют индивидуально-авторскую семантику и не всегда отражают сложившуюся в литературе или культуре систему значений, хотя в некоторых случаях автор безусловно отталкивается от культурной, литературной, философской традиции (*христианство, муравейник, нигилизм*).

Рукописи к *одному произведению* в действительности образуют гораздо более значительное семантическое пространство, представляя темы, которые были важны для автора в разное время и которые нашли воплощение в разных текстах: первое дьяволово искушение (тематическая ветвь: материализм, социализм, атеизм), третье дьяволово искушение (тематические ветви: Ваал, «золотой мешок», католицизм); преступление; нигилизм; обособление; муравейник (тематическая ветвь: европейская цивилизация); самоубийство; Россия и Европа; дворянство; искусство (тематические ветви: художественность, красота); христианство (тематические ветви: духовное восстановление человека, дети, красота).

Тематика рукописей подтверждает органическое соединение публицистических и художественных идей писателя: не случайно отмеченные литературные и библейские интертексты встраиваются в контекст историософских размышлений автора, важных при чтении как рукописного, так и печатного текста. На стадии формирования авторского замысла рождается своеобразный тематический сплав – сочетание собственно художественных характеристик и элементов публицистики, которое проявляется в окончательном тексте по-разному – в зависимости от жанровой специфики материала и формы повествования усиливается художественная или публицистическая составляющая. Так, в романе «Подросток», при безусловном усилении художественного начала в окончательном тексте (по сравнению с черновым, в котором автор выделяет *как творческую проблему* вопрос о художественности повествования), представлена история «случайного семейства», которую можно интерпретировать различно – как психологический этюд; религиозно-философское размышление о трагических противоречиях души человеческой; авторский отклик на духовное разъединение общества, на «обособление» человека в эпоху нигилизма и утраты веры (первоначальное название романа – «Беспорядок»). Все представленные интерпретации верны, но каждая в отдельности – недостаточна для понимания авторского замысла и особенностей его воплощения. Открывающейся перспективой дальнейшей работы является исследование контекстуальности и интертекстуальности идей Достоевского, отраженных в черновиках и в окончательном тексте его произведений.

[82] *Тарасова Н. А.* Новое имя в черновых набросках к «Дневнику писателя» за 1877 г. Ф. М. Достоевского // Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. Сер. Общественные и гуманитарные науки. 2010. № 7. С. 59–65.

Нина Перлина

О ЗНАКОМСТВЕ МОЛОДОГО ДОСТОЕВСКОГО С ТЕКСТАМИ ГЕРЦЕНА И КАРУСА

I. Творческий кризис середины 1846–конца 1847 г.

Начало работы над замыслами «Хозяйки» и «Неточки Незвановой» восходит к октябрю 1846 г. (письма от 7 октября и от 20-х чисел октября 1846 г. – 28_1, 128, 131). Впервые Достоевский указывает название новой повести в письме брату Михаилу от января–февраля 1847 г. По форме высказывания – «Я пишу мою “Хозяйку”. Уже выходит лучше “Бедных людей”» – следует, что М. Достоевский знал о работе над этим замыслом. Работа над «Хозяйкой» вклинивалась в промежутки, образовывавшиеся между писанием отдельных частей «Неточки Незвановой» (романом, который он называл «исповедью» и сравнивал с «Двойником» – 28_1, 139). Ничего не говоря о содержании задуманных работ, Достоевский надеялся отойти в них от прежней изобразительной манеры, характерной для «Бедных людей» и «Сбритых бакенбард». Он мечтал подготовить за свой счет отдельное издание «Бедных людей» и «Двойника», выгодно продать его, а «года через два» подготовить новое полное издание своих сочинений, которое бы включало также роман и повести, над которыми он сейчас работал для Краевского. В 1846 г. поиски типографии и денег оказались безуспешны.[1] Попавший в финансовую зависимость от «антрепренера» Краевского Достоевский всеми силами пытался сократить повседневные расходы на жилье и обеды. Он вошел «в ассоциацию», поселившись вместе с друзьями: братьями Бекетовыми, Залюбецким и другими (письма от 17 сентября и 26 ноября 1846 г. – 28_1, 126, 134). На регулярные собрания ассоциации заходили и братья Майковы, оба искренно верившие в талант Достоевского, младший из которых, Валериан, после ухода Белинского из «Отечественных записок» был приглашен Краевским вести в журнале отдел критики. Посещая кружок Бекетовых, он нередко пересказывал друзьям содержание статей, которые еще только готовились им для «Отечественных записок», делился с ними последними литературными новостями и сам узнавал о литературных замыслах Достоевского раньше других. Майкову было понятно стремление Достоевского отойти от его прежней повествовательной манеры и в бóльшей мере сосредоточиться на изображении внутренней душевной жизни героев. Поворот от гражданского сентиментализма в сторону психологического романтизма, ставший характерной чертой произведений Достоевского, написанных им для «Отечественных записок», был отмечен Майковым как новая, оригинальная особенность текущей русской литературы, и о том, что Валериан Майков собирался писать о нем «большую статью к 1-му января», Достоевский сообщал брату Михаилу еще в сентябре 1846 г. – 28_1, 126. Следовательно, он не мог не знать об интересном наблюдении Майкова, что лишь при повторном прочтении произведений Достоевского читателю раскрываются такие детали в изображении душевного состояния женщины, как переживание чувства неприятного удивления, неловкости и раздражения от сознания невозможности ответить взаимностью на проявление даже самой бескорыстной любви. Майков тонко заметил, что подобное чувство стыда и неловкости бывает обычно вызвано стремлением освободиться от эмоционального плена, налагаемого любовной опекой.[2] Эти незанятые валентности психологической прозы, обнаруженные Майковым в изображении характеров «Бедных людей», укрепили в Достоевском стремление повернуть от тематики гражданского сентиментализма в сторону «Хозяйки», где в центре оказываются, с одной стороны,

[1] Только к 27 октября 1847 г., т. е. почти через месяц после опубликования 1-й части «Хозяйки» в «Отечественных записках», Достоевский смог сдать в Цензурный комитет текст «Бедных людей» для отдельного издания, билет на выход книги в свет был выдан 23 декабря, но публикация отдельного издания «Бедных людей» не помогла ему выпутаться из долгов. См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1993. Т. 1. С. 137, 139.

[2] *Майков В. Н.* Нечто о русской литературе в 1846 г. // *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 179–183 (впервые в «Отечественных записках». 1847. Т. 1. Отд. V. С. 1–17).

© Н. Перлина, 2012

психофизические метания «слабого сердца», напуганного осознанием греховности порыва к воле (Катерина); с другой – безудерж и тирания стихийных страстей (Мурин), а также неосознаваемые и непонятые проявления жизни человеческого организма: лихорадочное возбуждение и апатическое бессилие, болезненные сновидения, моменты беспамятства, граничащие с безумием (Ордынов, Катерина). Еще важнее, чем замечания из этого годового обзора русской литературы, для Достоевского по ходу работы над образами Катерины и Мурина могли оказаться наблюдения относительно «национальных особенностей русских», на формирование которых оказали сильное влияние особенности «почвы и судьбы», и выведенный Майковым «закон двойственности национальных физиономий», контрастные проявления которого он обнаруживал в душевных порывах, поступках и во всем образе жизни «русского удальца» и «смирного малого», а также анализ тех стихотворений Кольцова, которые изображали чувство любви, овладевшее русской женщиной-крестьянкой: «любовь – огонь, с огня – пожар», это «страсть, вскормленная 'слезами и тоской'».[3] Беседы с В. Майковым о содержании этой статьи и чтение первого посмертного собрания стихотворений Кольцова натолкнули Достоевского на мысль обратиться в «Хозяйке» «к фольклорной стилизации, народно-поэтическому языку, к сказовой форме, в которой узнаются жанровые элементы сказки, песни <…>, предания…», старинной «думы» в манере «Страшной мести», но перенести гоголевскую фольклорно-романтическую традицию на «почву» городской повести в манере натуральной школы.[4]

[3] *Майков В. Н.* Стихотворения Кольцова // Там же. С. 141–142, 166, 167 (впервые в «Отечественных записках». 1846. № 11, 12). Рецензируемое Майковым собрание сочинений Кольцова было опубликовано в феврале 1846 г.

[4] *Дилакторская О. Г.* «Странная вещь! Непонятная вещь!» («Хозяйка» как петербургская повесть) // *Дилакторская О. Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 63, 84–91 (библиография). Эта характеристика поэтической манеры «Хозяйки» не касается собственно текстуального анализа, хотя в плане изучения стилистических шаблонов эпистолярий первой четверти XIX в. аффектированные формы обращения в письмах М. А. Достоевского к жене представляют близкую аналогию формам мысленного собеседования Ордынова с Катериной. См., напр., М. А. Достоевский жене 6 августа 1833 г.: «Прощай, душа моя, голубица моя, радость моя, жизненочек мой, целую тебя до упаду» (*Нечаева В. С.* В семье и усадьбе Достоевских: (Письма М. А. и М. Ф. Достоевских). М., 1939. С. 81).

Скорее всего, первые сведения о содержании «Завещания» Гоголя и предполагаемой скорой публикации этого текста (в октябрьском номере «Современника» 1846 г., как сказано в письме Михаилу) Достоевский тоже услышал от Майкова, который, в свою очередь, узнал об этом через Никитенко, бывшего в добрых отношениях с редактором «Отечественных записок» и по просьбе Плетнева цензурировавшего книгу Гоголя.[5] «Выбранные места» вышли в свет 1 января 1847 г., а к концу месяца Майков уже опубликовал краткий отзыв об этой книге, стилистически и по отбору цитируемых и комментируемых фрагментов близкий к предварительным замечаниям Достоевского, сообщаемым им как «факт» брату Михаилу. Майков с удивлением, но и с уважением писал о духе «монашеского смирения», которым проникнуто «Завещание» Гоголя, человека «так тяжело страждущего душой и телом»; он обращал внимание читателей на специфический способ словесного выражения этих физических и психических ощущений: «Замирает от ужаса душа»; «Стонет весь умирающий состав мой»; «Усталость чувствуется во всем составе тела».[6] Майков цитировал слова Гоголя о его особом умении *так* показать «пошлость пошлого человека», что заурядные читатели «Мертвых душ», в той или иной мере узнававшие себя в героях поэмы, чувствовали себя и оскорбленными и испуганными этими описаниями. Рецензия Майкова оканчивалась восклицанием: «Вот как Гоголь отказывается от своего таланта и своего произведения!».[7] Под впечатлением от этого нового подхода к человеку, центрированного на изображении психофизических состояний, Достоевский развернет в «Хозяйке» описания физических недугов и страданий, подвигающих душу к осознанию греха, раскаянию, покаянной молитве, что отразится и в характерно гоголевском словоупотреблении («страдал весь состав его» – об Ордынове).

Сказанное касается уже окончательного текста повести, а в середине 1846 г. Достоевскому, решившему отойти от своей

[5] Первое письмо М. М. Достоевскому по возвращении из Ревеля, 5 сентября 1846 г. – 28_1, 125.

[6] *Майков В. Н.* Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя // *Майков В. Н.* Литературная критика. С. 297–298 (впервые в «Отечественных записках». 1847. № 2. Отд. VI. С. 69); см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 221, 228.

[7] Там же. С. 299.

прежней манеры, важно было найти для своих новых замыслов иную тематическую композицию, т. е. решить, в чем будет состоять главная мысль или идея будущей повести, кем должен оказаться в реальной жизни герой повествования и как будет выстроен этот рассказ о герое. Поиски новой манеры он называл периодом «учения» своего и, как прежде, в пору работы над «Бедными людьми», перечитывая других, «извлекал умение создавать», т. е. по-иному смотреть на мир, изображенный его современниками и предшественниками. За время летнего отдыха в Ревеле Достоевский рассчитывал преодолеть свои авторские сомнения, найти новую манеру изображения увиденного и, вдохновившись открывшейся ему перспективой, создать произведения, которые разом разрешат все его затруднения: помогут избавиться от долгов и восстановят его прежнюю славу. О том, в какой мере созданное в период лета 1846–конца 1847 г. соответствовало его собственным литературным амбициям, можно судить по его письмам к брату и к издателю «Отечественных записок», Краевскому.

Кабальную зависимость от литературного антрепренера и заимодавца Краевского Достоевский называл рабством, которое губительно сказывалось на всей его жизни:

> ...я, чтоб исполнить слово и доставить к сроку, насиловал себя, писал, между прочим, такие дурные вещи или (в единственном числе) – такую дурную вещь, как «Хозяйка», тем впадал в недоумение и в самоумаление и долго потом не мог собраться написать серьезного и порядочного. Каждый мой неуспех производил во мне болезнь (28_1, 147).

В состоянии болезненного самоумаления Достоевский, поначалу увлекаемый оригинальностью новых замыслов, оказывался не в силах разрабатывать их соответствующим образом, терял интерес к художественной стороне произведений, которые должен был закончить к сроку, в спешке портил их и кончал отрицательной оценкой написанного.

Главная трудность в интерпретации «Хозяйки» состоит не в том, что исследователям нечем заполнить временно́й промежуток от первого упоминания о ее замысле (середина октября 1846 г.) до дня публикации окончания повести (2 декабря 1847 г.), а в том, что исключительная значимость этого замысла для психологии творчества писателя и скрытая в идее этого замысла эмоционально-этическая установка на нового героя-протагониста не нашли себе полноценной художественно убедительной реализации в окончательном тексте повести. Грубый и пренебрежительный тон отзывов Белинского о «Хозяйке» объясняется тем, что критик увидел в ней не попытку порвать с установившимися стандартами, а небрежение литературными нормами реализма. Сердито замечая, что Достоевский в этой повести «хотел помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя», Белинский, однако, точно указал на авторов, в произведениях которых изображения драматизации сна занимают важное место.[8] Чтобы избежать пристрастной оценочности Белинского, современным исследователям поэтики содержательных форм «Хозяйки» приходится флуктуировать между потенциальными возможностями замысла и его неполной реализации в окончательном сюжете повести.

II. Чтение Достоевским «Дилетантизма в науке» Герцена

Поездка в Ревель оказалась в творческом отношении малопродуктивной. Но, не преуспев в писании, Ф. М. Достоевский погрузился в чтение не только тех авторов, о которых сообщал брату как о соперниках, а вместе с Михаилом читал немецкие книги, которые доходили до Ревеля раньше, чем до Петербурга. Затянувшееся писательское молчание было прорвано циклом фельетонов, написанных весной 1847 г. от лица фланера – мечтателя, и повестью «Хозяйка», герой которой по душевному складу является мечтателем и впрямую назван автором фланером.[9] Очевидно, сдвиг от сюжетов, уже исчерпанных рассказами о злоключениях «бедных людей», в сторону повестей, изображающих душевный мир мечтателей, произошел под влиянием ревельских чтений и размышлений. Среди прочитанного Достоевским стоит особо выделить цикл статей

[8] *Белинский В. Г.* Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 12: Письма 1841–1848. С. 421, 430, 467.

[9] Выражение «фланер», подхваченное из парижских фельетонов Бальзака, впервые встречается в письме Достоевского брату Михаилу от 16 ноября 1845 г., в котором он сообщает о написанном им предисловии к альманаху «Зубоскал» и, соответственно, в тексте предисловия (18, 7, 213, 215). О появлении в русской литературе нового образа городского наблюдателя см.: *Анциферов Н. П.* Петербургский фланер. Маршруты персонажей Достоевского // Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. М., 2009. С. 269–286; см. также с. 58, 74–100, 212–213.

Герцена «Дилетантизм в науке», а также указать на определенное воздействие идей немецкого психолога, художника, врача и писателя Карла Густава Каруса, книга которого «Psyche» была опубликована в 1846 г.[10]

Начнем с первой статьи из герценовского цикла, опубликованной еще в 1843 г. в «Отечественных записках». Ее начальные абзацы – обещание заняться дилетантами и романтиками от науки[11] – могли ориентировать писательские устремления Достоевского, который в это время искал для своих замыслов постановки героя, несводимой к его социальному статусу. В герценовском «вступлении» к вступительной статье содержится в виде сжатой формулировки всё, что читатель узнаёт об Ордынове – недавнем университетском кандидате, «ударившемся в исключительность <...> чудаке» и уединенном мечтателе, не ученом, а «художнике от науки», тщетно пытающемся довести до завершения некий «план» или «эскиз создания», относящийся до истории церкви (1, 265, 266, 318). Взятые в кавычки выражения Достоевского легко могут быть приняты за парафразы из Герцена и относятся к авторской характеристике Ордынова, охватывающей, как рамой, текстуальное полотно, затканное изображением сновидений и болезненных фантазий героя.

Чтение герценовского цикла подсказало Достоевскому идею построить свой новый замысел вокруг концепции *несостоявшегося* героя, отравленного мечтательством, неспособного ни волевым, ни логическим усилием довести «бессознательное влечение» к науке до плодотворного осуществления своих «вещественных надежд» (1, 265, 318). Общую характеристику социального поведения мечтателя от науки как несостоявшегося культурного героя находим у Герцена:

> Дилетанты вообще тоже друзья науки, *nos emis les ennemis*, как говорит Беранже. Но не приятели современному состоянию ее. Все они чувствуют потребность пофилософствовать <...> в известных границах; сюда принадлежат нежные, мечтательные души, оскорбленные положительностью нашего века; они, жаждавшие везде осуществления своих милых, но несбыточных фантазий, не находят их в науке, отворачиваются от нее и, сосредоточенные в тесных сферах личных упований и надежд, бесплодно выдыхаются в какую-то туманную даль.[12]

[10] *Carus C. G.* Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. Pforzheim, 1846.

[11] *Герцен А. И.* Дилетантизм в науке. Статья первая // Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 3. С. 7–9.

Приведенная афористическая формула Герцена могла подсказать Достоевскому общую концепцию будущего героя: в образе Ордынова можно видеть попытку художественной реализации идеи мечтателя. Сколь удачной оказалась реализация этого концепта и считал ли Достоевский «Хозяйку» литературным достижением – вопрос иной. Недовольство исполнением своего замысла оставило резкий след в творческой памяти писателя, толкало его на повторное передумывание сказанного, позволяло пояснять и изменять первоначальные суждения об этом новом типе героя. В последующих произведениях мы будем встречаться с сентиментальным героем-мечтателем («Белые ночи», в большой мере герой-повествователь «Униженных и оскорбленных»), с антигероем, превращающим в ничто свои прежние альтруистические мечтания («Записки из подполья»), с христианским героем, не имеющим сил научить людей вокруг него альтруистической любви, заразить их стремлением к сочувственному сопереживанию несчастий другого (Мышкин). Но фигуры несостоявшегося героя мы не найдем нигде. Между двумя мечтателями – героями «Хозяйки» и «Белых ночей» – «дистанция огромного размера», хотя хронологически всего один год отделяет окончание одной повести от другой. В отличие от Ордынова, герой «Белых ночей», вырвавшись из плена бесплодных фантазий, оказывается деятельным соучастником построения счастья любимой и находит в этом исполнение своей мечты о блаженстве «хоть бы и на всю жизнь...» (2, 141).[13] В «Хозяйке» же, словно в подтверждение формулировки Герцена о замкнутости мечтателей-дилетантов в тесной сфере их бесплодных упований, рассказ о несостоявшемся герое заканчивается словами: «Мало-помалу Ордынов одичал еще более прежнего...». По всей вероятности, в плане нарратологии, для авторской задачи *изображение несостоявшегося* как своего рода субъекта повествования (а не как индивидуальной личности) не может быть найдено эстетически убедительной

[12] Там же. С. 9.

[13] Флуктуация ценностных и оценочных характеристик, значимость и идейно-символическое наполнение образа мечтателя подробно и глубоко изучены в мировом достоевсковедении и в пересмотре не нуждаются.

художественной формы. Неадекватным приближением к такого рода словесным изображениям может быть драматизация фантастических видений и болезненных сновидений.

Развитие фабульного действия в «Хозяйке», начиная с первой встречи героя с Муриным и Катериной, за день до того, как он снял квартиру у бедного немца Шписа и его дочери Тинхен, и до возвращения к его тихим квартирохозяевам, укладывается в пять-шесть дней, если не считать продолжительности болезни и беспамятства (конец четвертого дня: «Он слабо вскрикнул и лишился чувств...» – «он проснулся, весь облитый холодным, ледяным потом» (1, 277, 280). Но, в отличие от четырех «белых ночей», одаривших сентиментального героя блаженством, сюжет «Хозяйки» построен как драматизация мучительного сна (определение А. Л. Бема).[14] Как нарратологическая категория драматизация сна допускает повествование с полностью устраненным рассказчиком-повествователем. Кете Фридманн (Käte Friedmann) в работе «Роль рассказчика в эпике» предлагает называть «драматизацией» такой вид повествования в прозе, когда всё происшедшее с героями повествования подается не как рассказанное, а как непосредственно пережитое или перечувствованное. Таким образом, на вопрос «Кто здесь рассказчик?» – можно ответить только: «Его здесь нет». С устранением рассказчика мы вынуждены смотреть на изображенное в рассказе/истории не как на происшедшие события, а как на переживаемое в воображении, в созерцательных размышлениях, фантазиях и снах. Объективное зеркало мимезиса мутнеет, и все вещи предстают в искаженных образах.[15] Приняв определения Бема «развертывание сновидения» и «драматизация бреда» как нарратологическую характеристику, указывающую на повествование с устраненным рассказчиком, мы получаем возможность принять как эстетически содержательные и значимые страннейшие логические несообразности, отсутствие стилистического единства, отсутствие временно́й последовательности в изложении и психологическую неубедительность эпизодов, из которых построена повествовательная ткань «Хозяйки». Вся повесть соткана из повторных, однообразных превращений непонятной и чуждой Ордынову картины живого мира в столь же непонятную ему цепь снов и болезненных фантазий. Вот первые часы, проведенные мечтателем-фланером на городских улицах:

[14] *Бем А. Л.* Драматизация бреда (*Хозяйка* Достоевского); Развертывание сна (*Вечный муж* Достоевского) // *Бем А. Л.* Достоевский. Психоаналитические этюды. Прага; Берлин, 1938. С. 83–99 (подглавка «Небыль и быль» в статье о «Хозяйке»); 54–71 («сущность процесса», которую Бем называет «развертыванием сна», с. 59).

[15] *Friedmann K.* Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910. S. 47–51.

> Теперь он ходил по улицам, как отчужденный, как отшельник <...> верный своей всегдашней настроенности, он читал в ярко раскрывавшейся перед ним картине, как в книге между строк. <...> Он стал уставать от наплыва новых впечатлений, доселе ему неведомых, как больной, который <...> встал в первый раз с болезненного одра своего и упал, изнеможенный светом, блеском, вихрем жизни, <...> отуманенный, закруженный движением (1, 266–267).

III. Предположение о знакомстве с книгой Каруса «Psyche»

Статьи «Снотворчество», «Развертывание сна» и «Драматизация бреда» входят в сборник Бема «Достоевский. Психоаналитические этюды», полемически дополняющий и эстетически меняющий доминантную ориентацию Фрейда на роль подсознания, «рассудка и хотения» в художественном творчестве.[16] В послесловии к сборнику Бем утверждает, что проблема сновидчества и мечтательства

> была центральным узлом в раннем творчестве Достоевского <...>. Мечтательство было теснейшим образом связано с отрывом от жизни <...>, с «отъединением» от общего потока жизни с ее страданиями и ее бедствиями. Попытка несчастного Прохарчина забиться в мышиную нору личного, пусть и жалкого благополучия кончается катастрофой. Ордынов, живущий в мире вымысла и бреда, терпит крушение при столкновении с реальной жизнью. В той или иной мере все герои ранних произведений Достоевского могут быть рассматриваемы как мечтатели и фантасты, отъединившиеся от живого потока жизни. Для всех них также характерно и то, что в глубине сознания они ощущают

[16] *Бем А. Л.* Достоевский. Психоаналитические этюды. Статья «Рассудок и хотение» (с. 172–186) посвящена анализу поздней повести Достоевского «Вечный муж», но идея о разрыве между «знать» и «хотеть», между «предсознательным (Vorbewusste) и сознательным», которая лежит и в психической жизни и в литературе в основе определения человеческого поведения, исчерпывающе объясняет непостижимые для Ордынова конфликты «слабого сердца» – и «вольной <...> души»; околдованности сном, мечтой – и «свободным порывом в настоящую жизнь...» (1, 319).

греховность этого отъединения, и при столкновении с действительными страданиями в жизни это чувство вины прорывается наружу.[17]

В центре внимания Бема не квазифрейдистский психоанализ личности Достоевского и его задавленных желаний, а психология художественного творчества писателя, раскрытие его профессионального умения сделать явленное в искаженных образах сна, кошмара, стыда, душевного дискомфорта и безобразия художественно осмысленным, значащим символом душевной и духовной жизни человека. Бем учитывает основные труды по психологии творчества, психоанализу, психологии и психиатрии, созданные в России и Европе в конце XIX–начале XX в., но не включает в свой сборник работ середины XIX в., в которых обсуждались разнообразные проявления душевной жизни и индивидуальной психики человека. Именно эти проблемы, поданные в романтико-шеллингианском метафизическом изводе, составляли «центральный узел» труда Каруса «Psyche».

Работа Каруса, появившаяся в 1846 г., была продолжением его более ранних психологических и эстетико-философских штудий, «Vorlesungen über Psychologie» (1830), и быстро стала широко известной в германоязычном мире.[18] Предположение, что Ф. М. Достоевский познакомился с содержанием труда еще до ареста, делает Джозеф Франк. Он обращает внимание на первое письмо, отправленное Достоевским по освобождении из острога брату в Петербург с просьбой прислать ему Каруса, «Критику чистого разума» Канта на французском языке и «Гегелеву историю философии».[19] Франк замечает, что, судя по ма-

[17] *Бем А. Л.* Достоевский. Психоаналитические этюды. С. 183.

[18] В культурных традициях середины XIX в. понятие Psyche переводили и понимали как «Психия», т. е. история развития души и душевной стихии. См., напр., письмо семипалатинского друга Достоевского, А. Е. Врангеля, родным от 2 апреля <1855> г.: «Судьба сблизила меня с редким человеком, как по сердечным, так и умственным качествам <...>. С ним я занимаюсь ежедневно, и теперь будем переводить Философию Гегеля и Психию Каруса» (Воспомниания о Ф. М. Достоевском в Сибири 1854–56. СПб., 1912. С. 34).

[19] *Frank J.* The Years of Ordeal, 1850–1859. Princeton, 1987. P. 171. Ссылки на письма Достоевского даны у Франка по публикации А. С. Долинина (*Достоевский Ф. М.* Письма: В 4 т. Л.; М., 1928. Т. 1. С. 139). В подстрочном примечании Франк объясняет, что из двух спорных прочтений: «Пришли мне Коран» или «Пришли мне Каруса» он предпочитает второе, с его аргументацией

нере выражения – «пришли мне Каруса», речь идет об авторе, имя которого братья знали еще до ареста Федора Михайловича; развивая это наблюдение, можно допустить что братья вместе читали книгу летом в Ревеле, причем Михаил помогал Федору с немецким. Следует добавить, что в рассказе «Господин Прохарчин», единственном произведении Достоевского, которое было завершено именно летом 1846 г. (и Достоевский читал его брату в Ревеле), можно найти отблески Карусовых интерпретаций ночной жизни человеческой души. Во всех значительных произведениях докаторжного периода, созданных после полуторагодового периода творческого бездействия, – в повести «Слабое сердце», фельетонах «Петербургской летописи», «Хозяйке», «Белых ночах», начальных главах романа «Неточка Незванова» отражаются разработанные Карусом толкования душевной стихии и психического поведения, не поддающегося пониманию разума. Шеллингианское мировоззрение Каруса (врача, психолога, художника и писателя), стиль изложения, близкий к созерцательной прозе немецких романтиков, многочисленные цитаты – примеры из Шиллера и Гете, – все это импонировало Достоевскому.

Попробуем резюмировать главные философские идеи Каруса, чтобы проследить их художественное преломление в развитии сюжетов и тематической композиции ряда художественных образов у Достоевского.[20] Карус считает, что ключ к пониманию жизни сознания, т. е. осознаваемой и постигаемой разумом жизни, лежит в области неосознанного. Он ставит себе задачей доказать, сколь правомерно называть неосознанную

можно согласиться. Лето 1846 г. представляется наиболее вероятным периодом, когда братья Достоевские могли бы заниматься совместным чтением немецких авторов. Менее вероятно, что они читали Каруса в конце 1847 г., так как у Михаила Достоевского, только что переехавшего с семьей в Петербург, вряд ли нашлось бы для этого время.

[20] Франк отмечает, что краеугольным камнем психологической системы Каруса и его представления о душе является «закон о любви», поддерживаемый учениями христианской морали и Нового Завета (*Frank J.* The Years of Ordeal... P. 172–173); он указывает, что вопрос о возможном влиянии идей Каруса на позднее творчество Достоевского, в частности, на трактовку любви в «Братьях Карамазовых», был впервые рассмотрен в работе Гибиана (*Gibian G.* C. G. Carus and Dostoevsky // American Slavic and East European Review. 1955. No 14. P. 371–382).

жизнь души основой сознания («in wie fern denn wirklich das unbewusste Seelenleben die Basis des Bewussten genannt werden dürfe»[21]). Каждый человек, будучи единичным представителем рода людского, – индивид и неповторимо уникальная личность, а его душа – это микрокосм, т. е. целостный организм, чья сущность может быть понята как бесконечно малая изначальная клеточка (*Keimzelle*), которая в себе и для себя является прообразом/архетипом единого и целостного мира – космоса.

Согласно Карусу, всё латентное бытие живого существа, т. е. будущей личности, скрыто в организме матери, носящей в своей утробе плод соединения мужского и женского начал. В этом неосознанном, лишенном индивидуального и личного, которое еще не доросло до самовыражения и самораскрытия (*Selbstschau*), изначально хранится тайна божественной искры жизни – жизни, поначалу лишенной образа и потому представляющейся некой тенью, ожиданием чудесного, предчувствием. Бóльшая часть целенаправленной деятельной жизни человека контролируется не его сознанием, а коренится в душевной стихии, которая принадлежит миру чувств, эмоциональных восприятий, мечтам и игре воображения, проявляющей себя в поэтических фантазиях и сновидениях. Созерцательные мечтания, символику сновидений, моменты сна (в противоположность бодрствованию) Карус толковал как такое состояние организма, когда человеку нет необходимости предпринимать волевые и действенные усилия для осуществления желаний или разумно и сознательно преодолевать конфликты.[22] Специфическое состояние души в часы сна или душевной медитации он определял как «Nachgefühl des Vorherdagewesenes und das Vorgefühl des Komenden»[23] – пере-чувствование предбывшего и пред-чувствие наступающего – переживание того, что происходило некогда в прошлом, и предчувствие наступающего. Достоевскому такого рода подход к смыслу и символизму

[21] *Carus C. G.* Psyche. S. 1.

[22] Впоследствии на тот факт, что в основе психологического и антропологo-мифологического толкования снов у Каруса лежит древнейшая концепция четырех архетипов, элементов или стихий, обратил внимание Карл Юнг и, двигаясь далее в этом направлении, построил свою антифрейдистскую систему психоанализа.

[23] *Carus C. G.* Psyche. S. 21.

сновидческих образов, полных предостережений, указаний на начало чего-то ужасного и катастрофического или, наоборот, – сохранивших эмоциональную память о светлом и радостном, был близок.

Утверждая, что между физическим и метафизическим мирами, миром реальных действий и поступков и сферой душевных эмоций нет непроходимых границ, Карус развивал такое учение о личности индивида, согласно которому мечты, сны, болезненные галлюцинации и игра воображения, равно как любовь и ненависть, могут быть объединены общим смысловым знаменателем как желания – скрытые и откровенно выявленные; направленные из душевных глубин на «Я» другого или вовне, на дольний мир; желания, впитанные душою из чувств и переживаний другого индивида, из внешнего, культурного и социального мира. Как Гомер развертывает в «Илиаде» список кораблей, так Карус в «Psyche» изображает по-разному проявляющиеся желания: физическая плотская любовь и желание обладать полнотой души избранного объекта, альтруистическая любовь и желание отдать себя ближним; сочувствие, соучастие, желание устранить всё, препятствующее осуществлению желаний любимой; любовь матери к дитяти, любовь к другу, к ближнему, к Богу. Рядом с чувством полового влечения и физического обладания у Каруса стоят не только ревность и ненависть – желание устранить соперника, опасного для осуществления эгоистического стремления к обладанию, мечта о власти и победе, – но и вчувствование, душевное сопереживание, сочувствие. В гармонически прекрасной личности он видит слияние материально-физического, психического и духовного, созерцательного и деятельного начал.

У Каруса неосознанное проницает и душевную жизнь и все проявления телесной и умственной деятелности. Врач по профессии, он рассматривает психику и нервную систему как анатомико-биологическое устройство, или сеть и цепь нервов, которые управляют работой сердца, кровообращением, дыханием, сердцебиением, передают ощущения тепла и холода. Но результат деятельности нервной системы (то, что она производит) он толкует как проявление Psyche – мировой стихии в психике индивида. В замирании сердца, внезапной бледности, обмороках, болезненном жáре, сновидениях, бредовых состояниях и фантастических видениях он видит выражение неосознанного

страха, предчувствий, ожидание счастливого блаженства или роковых потерь. Выражение «слабое сердце» Карус толковал бы в равной мере как медицинский термин и как архетипическую метафору. Соответственно и у Достоевского. Так и «слабое сердце» новых персонажей Достоевского (от господина Прохарчина до Александры Михайловны из «Неточки Незвановой») не может справиться с сочувствием «предбывшему», переживанием бывшего до нас и предчувствием наступающего.[24]

Знакомство с книгой Каруса помогает раскрыть символизм заглавия повести Достоевского. «Хозяйка» – «психия» бытия, душа всей прошлой, настоящей и будущей жизни человека. По ходу развития сюжета становится ясно, что насколько в реальной, дневной жизни Катерина покоряется злой воле Мурина, настолько же их неосознанные влечения друг к другу проистекают из чего-то «предбывшего» и предопределяют грядущее. Ордынову казалось, «что какая-то тайна связывала ее с стариком, но что Катерина, не сознав преступления, как голубица чистая, перешла в его власть» (1, 319).[25] То же и с тоской, мечтой, любовью Ордынова к Катерине. Отсюда и символика сердца слабого, робкого, но неумолимо неуступчивого; вещего, но неспособного осознать и предотвратить неизбежное. Символика душевного и физического страдания у Достоевского и симптоматика болезни и боли у Каруса указывают на проявление вовне неосознанных и мучительных желаний: что́ именно в организме отклонилось от нормы и потому «болит»? Бессилие, слабость, обмороки, лихорадки – это физические проявления психических и душевных движений: страстей, страхов, стыда, чувства ненависти и соперничества, желания любить, обладать объектом любви. Согласно Карусу, неосознанные идеи-чувства подготавливают сознательные самопроявления личности индивида и обогащают сознание изнутри. Особую важность имеют органические связи материнского существа и души еще

[24] Наталья Ашимбаева отмечает, что «обращенность к сердцу выражает неизменную, константную сущность всего творчества Достоевского» (*Ашимбаева Н. Т.* Особенности ‘сердеведения’ Достоевского // Достоевский: Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 68; в работе проводится строгий анализ метафоры «Сердца» и приводится обширная библиография вопроса, см. с. 67–87).

[25] Фольклорно-поэтическое определение «голубица чистая» является стандартным религиозно-мифологическим символом души, Psyche.

не родившегося дитяти. Метафизическое толкование женского, материнского, дочернего и вечно женственного начал у Каруса ярко окрашено гетеанскими мотивами, что было небезразлично для Достоевского как в «Хозяйке», так и в «Неточке Незвановой».[26] Неосознанное эмоциональное влечение души к другому заложено в природе любви между мужчиной и женщиной, родителями и детьми, в братской любви к ближнему, в чувстве любви к Богу, миру и природе.

По Карусу, все неосознанное было прежде уже осознанным, и наоборот, – все сознательное выросло и обрело способность к деятельному самопроявлению благодаря многообразию и многосторонности душевной стихии. Индивид начинает понимать себя и других, осознаёт мир природы, общества, культуры, искусств – благодаря органическим ощущениям и «протопереживаниям», т. е. предчувствиям и неосознанным переживаниям того, что станет частью его сознания. Богатый ассортимент стихийных порывов и желаний, развернутый в «Psyche», мог подсказать Достоевскому новые пути для разработки замыслов, сфокусированных на противоречивой сложности душевного мира человека.

Возвращаясь от психологического труда Каруса к психоаналитическим исследованиям Бема, а от них – к периоду, когда в творческом сознании Достоевского созревали опорные идеи произведений 1847–1849 гг., мы вновь подходим к психологии творческой личности Достоевского. Бем показал, что создание «Хозяйки» имело своего рода терапевтическое и катарсическое воздействие на личность писателя: представив Ордынова несостоявшимся героем, мечтателем и отключившимся от живой жизни визионером, Достоевский «объективировал», вывел на поверхность и развернул в повествование скрытые в глубине собственной психики чувства вины, болезненной подозрительности и ощущение стыда при сознании неспособности помочь «чужой беде», горю, душевному распаду. Еще важнее – исполнение замысла и завершение «Хозяйки» помогло ему избавиться от сомнений в своих дарованиях, прорвать барьер писательского молчания и обрести новые творческие силы.

[26] С моей точки зрения, стремление найти в нарративе «Хозяйки» и «Неточки Незвановой» завуалированное изображение инцеста и фрейдистское истолкование выбранных для этого фрагментов малопродуктивно и не помогает пониманию художественного целого.

Валентина Ветловская

СУДЬБА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗАИМСТВОВАНИЙ И АЛЛЮЗИЙ В «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ»

В предлагаемой вниманию читателя работе речь идет о ранних шагах Достоевского на литературной стезе. До того как писатель явился публике с первым романом, он успел пройти некоторый путь: опыты сочинений в драматическом роде, перевод романа Бальзака «Eugénie Grandet» и одновременно с этим – постоянное чтение авторов разных стран и эпох. Основательная начитанность Достоевского уже в ранней юности удивляла его товарищей по Главному инженерному училищу. «Достоевский, – писал Д. В. Григорович, – во всех отношениях был выше меня по развитости; его начитанность изумляла меня. То, что сообщал он о сочинениях писателей, имя которых я никогда не слыхал, было для меня откровением».[1] Особую заинтересованность вызывала у Достоевского русская литература. Несмотря ни на какие западные влияния, писатель «за редкими исключениями», как считал А. Л. Бем, оставался верен русской почве: «Понять Достоевского вне русской литературной традиции невозможно, и это не только в чисто формально-логическом смысле, но и в его литературно-идейной проблематике. Сам Достоевский прекрасно осознавал эту связь».[2] И не просто осознавал (как некий объективный, не зависящий от него факт), но намеренно к этой связи стремился.

Чтение Достоевского если не с самого начала, то постепенно (и чем далее, тем более) становилось профессиональным, т. е. вдумчивым, аналитичным. В письме брату от 24 марта 1845 г.

[1] *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. М., 1961. С. 47.

[2] *Бем А. Л.* Достоевский – гениальный читатель // Вокруг Достоевского: В 2 т. Т. 1: О Достоевском: Сборники статей под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929/1933/1936. М., 2007. С. 207.

© Н. Е. Ветловская, 2012

(тогда, когда он заканчивал работу над «Бедными людьми») Достоевский сообщал: «Ты, может быть, хочешь знать, чем я занимаюсь, когда не пишу, – читаю. Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь, давно перечитанное, прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во всё, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать». И далее: «Брат, в отношении литературы *я не тот*, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли» (28_1, 108).

Однако каким бы «вздором» «в отношении литературы» ни были ранние годы, они, конечно, тоже служили профессиональной выучке. Так, 16 августа 1839 г. Достоевский признавался брату: «...учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно...» и т. д. (28_1, 63). Но два года, которые выделяет писатель, сыграли решающую роль: помимо усвоения приемов и навыков художественного мастерства именно в это время, как ясно, сложились основные убеждения, определились идейные и эстетические ориентиры – одним словом, ребяческая наивность восприятия уступила место зрелому размышлению.

С этих пор литературные (и не только литературные) предпочтения, симпатии и антипатии обрели под собой твердую почву обдуманных воззрений.

Свое эстетическое credo (не вполне, но в существенной части) Достоевский изложил в первом же романе. Он сделал это с опорой на Белинского – первого критика России, произведения которого внимательно читал. «Я мало думал об успехе, – вспоминал Достоевский много лет спустя, – а этой “партии Отечественных записок”, как говорили тогда, я боялся. Белинского я читал уже несколько лет с увлечением, но он мне казался грозным и страшным и – “осмеет он моих «Бедных людей»”! – думалось мне иногда. Но лишь иногда...».[3] Опасения Достоевского (если они его и в самом деле посещали) были, как известно, напрасны: Белинский встретил произведение начинающего автора с восторгом. В частности, потому, что почувствовал в нем отголоски своих идей.

[3] «Дневник писателя» за 1877 г., январь, гл. 2, IV. Русская сатира. «Новь». «Последние песни». Старые воспоминания (25, 28).

«Еще Добролюбов отметил, – писал В. Я. Кирпотин, соглашаясь с Добролюбовым, – что в гуманных воззрениях “Бедных людей” не было ничего нового по сравнению с пропагандой Белинского и что по своему художественному методу они вполне сливались с общим потоком “натуральной школы”. Индивидуальный стиль воплощения зависел от особенностей дарования Достоевского, но Белинский потому так и взволновался и возликовал, что нашел в рукописи представшего перед ним и трепещущего юноши *свое*».[4] В таком случае понятны не только его неумеренные восторги по поводу «Бедных людей», но и столь же неумеренные огорчения по поводу «Двойника», «Господина Прохарчина» и особенно «Хозяйки».

Уже после личного знакомства с критиком Достоевский рассказывал брату в письме от 8 октября 1845 г.: «Я бываю весьма часто у Белинского. Он ко мне донельзя расположен и серьезно видит во мне *доказательство перед публикою* и оправдание мнений своих» (28_1, 113). Однако вряд ли такое «доказательство» и тоже вполне «серьезно» видел в себе Достоевский. Иначе вслед за приведенными словами не прозвучала бы в том же письме неподдельная тревога: «Вообще говоря, будущность (и весьма недалекая) может быть хороша и может быть и страх как дурна» (28_1, 113). Именно последнее, как водится, в значительной степени и оправдалось: Достоевский, едва познакомившись, очень скоро разошелся с кругом Белинского. И это доставило начинающему автору немало горьких минут. В апреле 1847 г., т. е. менее чем через два года после знакомства с Белинским и «нашими», Достоевский писал брату:

> Вот уже третий год литературного моего поприща я как в чаду. Не вижу жизни, некогда опомниться; наука уходит за невременьем. Хочется установиться. Сделали они мне известность сомнительную, и я не знаю, до которых пор пойдет этот ад. Тут бедность, срочная работа, – кабы покой!! (28_1, 141)

Говорить о влиянии Белинского на Достоевского довольно затруднительно. Несмотря на разницу лет, несмотря на увлеченное чтение критика (а кого в те годы, если судить по письмам, не читал Достоевский с увлечением?), автор «Бедных людей» даже в первом романе выступил не учеником Белинского, а

[4] *Кирпотин В.* Достоевский и Белинский. М., 1976. С. 26.

скорее его единомышленником. И то – до известной степени, и то – в известных пределах. (Кстати, имя Белинского до личного с ним знакомства в письмах Достоевского не упоминается.)

Позднее (письмо М. М. Достоевскому от 17 декабря 1846 г.) Достоевский объяснял: «Мне всё кажется, что я завел процесс со всею нашей литературою, журналами и критиками и тремя частями романа моего в “Отечеств<енных> записках” (имеется в виду «Неточка Незванова». – *В. В.*) и устанавливаю и на этот год мое первенство назло недоброжелателям моим» (28_1, 135). В действительности этот «процесс» Достоевский «завел» уже в «Бедных людях». Его связь с литературой, выражавшаяся в осознанных притяжениях и отталкиваниях, не ограничивалась изящной словесностью, но включала и журнальную критику. Начиная литературную деятельность, Достоевский развернул баталию по всему фронту, соперничая и с известными писателями, и с теми, кто критически оценивал их труды.

Мнения первого критика России («великого критика», как называл его Достоевский – 25, 30) вызывали у писателя и согласие, и полемику. Полемика по преимуществу касалась отношения к Пушкину и особенно к Гоголю (писателям первой величины), которое Белинский не мог без оговорок признать своим, во всяком случае – до знакомства с «Бедными людьми» (да, конечно, и позднее).[5] А согласие и сочувствие внушала упорная, последовательная борьба критика с запоздалыми романтиками и их эпигонами, с «улицей» (если воспользоваться словечком Достоевского) романтизма. Начинающий писатель выступил на стороне Белинского против романтиков в защиту принципов нового реалистического искусства, главным представителем которого, в глазах критика, был Гоголь, в глазах же Достоевского – конечно, Пушкин и, ему хотелось надеяться, очень скоро должен стать он сам. При условии везения и успеха первого романа – возможно, не без поддержки «партии Отечественных записок» и того же Белинского.

[5] Ср.: «В суждениях о Гоголе Достоевский был оригинален и парадоксален. Отдавая дань уважения и увлечения Гоголем, он в отличие от своих литературных соратников считал, что нужно идти не от Гоголя, а от Пушкина, что именно Пушкин должен стать знаменем новой русской литературы» (*Захаров В. Н.* Дебют гения // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск, 1995. Т. 1. С. 611).

Прямые и косвенные переклички с Белинским в «Бедных людях» возникают в сложном контексте полушутливой-полусерьезной литературной игры, рассчитанной на понимание «своих» и их одобрительную усмешку. Отвлеченные рассуждения критика Достоевский переводит в план конкретных представлений, логические понятия и переходы мысли – в систему образных соответствий, ирония высказывания оборачивается эффектной уничижительной пародией.

Так, в статье «Русская литература в 1843 году» (ОЗ. 1844. Т. 32, № 1. Отд. V: «Критика», с. 1–42; ц. р. 31 декабря 1843 г.; вып. в свет 2 января 1844 г.; без подписи) Белинский говорит о неблагополучном состоянии современной литературы, о засилье дилетантов среди пишущей братии, о невзыскательной публике, не только читающей, но и почитающей их:

> Литераторство у нас – дело между другими важнейшими делами, отдых от служебных занятий, а чаще всего оно имеет простое значение лишних полутора или двух тысяч рублей в год, вдобавок к жалованью. [Публика полагает, что] занятие литературою *между прочим* – дело очень почтенное, особенно, если оно прибыльно <...>; литература наша только в немногих своих исключениях выше этой публики; но, взятая вообще, совершенно по плечу ей. Наши литераторы большею частию не артисты (т. е. не профессионалы. – *В. В.*), а дилетанты, которые между делом и бездельем почитывают и пописывают. Они убеждены, что можно прежде всего делать что-нибудь <...> а потом, в свободное от главных занятий время, почему и не написать чего-нибудь – ведь оно же и выгодно, между прочим.[6]

Ситуация, о которой говорит Белинский, воспроизведена в «Бедных людях» в рассказе Макара Алексеевича Девушкина о литературных вечерах у Ратазяева, где бедный герой чувствует себя, по собственному признанию, «болван болваном». Это не мешает ему, однако (и здесь вполне естественно), задуматься о том, что сочинительство, которым занят Ратазяев, в конце концов, и ему по плечу: «Ведь что я теперь в свободное время делаю? Сплю, дурак дураком. А то бы вместо спанья-то ненужного можно было бы и приятным заняться; этак сесть бы да и пописать. И себе полезно и другим хорошо. Да что, маточка, вы посмотрите-ка только, сколько берут они, прости им Господь! Вот хоть бы и Ратазяев, – как берет!» и т. д. (1, 51). Отсюда ясно,

[6] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 32.

какую цену имеют восторги Макара Алексеевича по поводу сочинений Ратазяева.

Эти сочинения – тогдашний литературный ширпотреб. Об авторах таких сочинений Белинский в той же статье писал, что их искать и звать не надо, что, если затеется какое-нибудь издание, они сами придут. «Сто или двести из них принесут вам, на первый случай, по сотне стихотворений, в которых нет ни поэзии, ни смысла; пятьдесят принесут обещание – к такому-то числу представить по повести и, при сей верной оказии, спросят вас, почем вы платите с листа (заметим: Ратазяеву, по словам Макара Алексеевича, основанным на уверениях Ратазяева, платят очень неплохо: «Что ему лист написать? Да он в иной день и по пяти писывал, а по триста рублей, говорит, за лист берет. Там анекдотец какой-нибудь или из любопытного что-нибудь – пятьсот, дай не дай, хоть тресни, да дай! а нет – так мы и по тысяче другой раз в карман кладем! <...> Да что! Там у него стишков тетрадочка есть, и стишок всё такой небольшой, – семь тысяч, маточка, семь тысяч просит, подумайте. Да ведь это имение недвижимое, дом капитальный!..» и т. д. – 1, 51–52. – *В. В.*); десять принесут вам в самом деле по повести, исполненной канцелярского юмора и чиновнической иронии или высокого трагического пафоса à la Марлинский...».[7]

Именно «пафос à la Марлинский» в избытке демонстрирует сочинение Ратазяева «Итальянские страсти», отрывок из которого Макар Алексеевич выписывает для Вареньки:

> ...Владимир вздрогнул, и страсти бешено заклокотали в нем, и кровь вскипела...
>
> – Графиня, – вскричал он, – графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, клокочущего восторга души моей! Ничтожные препятствия не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего мою истомленную грудь. О Зинаида, Зинаида!..
>
> – Владимир! – прошептала графиня вне себя, склоняясь к нему на плечо...
>
> – Зинаида! – закричал восторженный Смельский.
>
> Из груди его испарился вздох. Пожар вспыхнул ярким пламенем на алтаре любви и взбороздил грудь несчастных страдальцев.
>
> – Владимир!.. – шептала в упоении графиня. Грудь ее вздымалась, щеки ее багровели, очи горели...

[7] Там же. С. 32–33.

Новый ужасный брак был совершен!

……

Через полчаса старый граф вошел в будуар жены своей.

– А что, душечка, не приказать ли для дорогого гостя самоварчик поставить? – сказал он, потрепав жену по щеке (1, 52).

Сочинения типа «Итальянских страстей», понравившихся Макару Алексеевичу, Белинский выделял в особый разряд; он говорил о «романе *восторженном*, *патетическом*, живописующем растрепанные волосы, всклокоченные чувства и кипящие страсти. Основателем этого рода романа был <…> Марлинский, у которого есть тоже свои счастливые подражатели».[8] Основным источником понравившегося Макару Алексеевичу отрывка из «Итальянских страстей» и одновременно объектом пародии Достоевского является повесть А. А. Марлинского «Фрегат “Надежда”». Созданная с «претензиями на глубокость и силу изображенных в ней страстей», она, по свидетельству Белинского, пользовалась «особенною знаменитостию и славою».[9] На одно из сочинений, подражающих повести («Сицкий (,) капитан фрегата. Сочинение князя Н. Мышыцкого. Санкт-Петербург. 1840»), Белинский написал рецензию, начинающуюся словами: «Новое произведение литературной школы, основанной Марлинским – не тем он будь помянут! Оно носит на себе все родовые признаки своего происхождения: его герои всё офицеры, да еще морские; место действия – *фрегат*…» и т. д.[10] Но фрегат, конечно, не обязателен. За сочинение повести à la Марлинский, привнося в нее свои особенности, мог взяться кто угодно. Повесть была настолько популярной – в частности, в чиновничьей среде, что на ее авторство не мог не покуситься Хлестаков (ср.: «Всё это, что было под именем Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф… всё это я написал» – «Ревизор», д. 3, явл. VI).

В отрывке из «Итальянских страстей» варьируется эпизод, в котором Правин, герой повести Марлинского (если следовать пересказу Белинского), оставив свой фрегат накануне бури, проводит ночь «в объятиях любви и наслаждения»; при этом буря, разразившаяся «громом и молниями», заставляет его

[8] Там же. М., 1979. Т. 4. С. 362.

[9] Там же. М., 1978. Т. 3. С. 27.

[10] Там же. С. 448.

произнести соответствующий обстановке гремучий монолог. Белинский выписывает его, сопровождая своим комментарием:

– Ты моя! Вера моя! Что ж мне нужды до всего остального – пускай гибнут люди, пускай весь свет разлетится вдребезги! Я подыму тебя над обломками, и последний вздох мой разрешится поцелуем!.. <…> Знаешь ли ты, – примолвил он тише, *сверкая и вращая очами, как опьянелый* <…>, – ты должна любить меня, уважать меня, поклоняться мне более чем когда-нибудь <…>. Да, я могу сорить головами людей по своей прихоти и за каждый твой поцелуй платить сотнею жизней… и т. д.[11]

Весь этот надрывный треск и шумиху Белинский заключает словами: «И это поэзия, а не реторика?.. И это вдохновение таланта?..».[12] Фразу о сверкании и вращении очей Белинский выделяет курсивом и восклицает: «Какая возмущающая душу и оскорбляющая чувство картина!».[13]

Она, однако, нисколько не смущает Ратазяева. Сходную фразу, позаимствовав ее из другого источника и слегка переиначив, он ввернул в свою повесть «Ермак и Зюлейка», прицепив ее к Ермаку. Ср.: «– Тогда казацкая сабля взовьется над ними (всеми людьми. – *В. В.*) и свистнет! – вскричал Ермак, дико блуждая глазами» (1, 53) и тоже, по-видимому, намереваясь «сорить головами».

Все это время бешено клокочущей страсти (эту ночь «любви и наслаждения»), ввергшей под конец Правина и княгиню Веру в грех, ее муж был где-то рядом. Он появился в самый неподходящий момент. В виде вестника грядущего суда и возмездия: «Страшный, как труба, пронзающая могилы и рассевающая льстивые грезы грешников, раздался над ними голос… Сердца их вздрогнули – перед ними стоял князь Петр***!».[14]

У Марлинского вслед за этим – три строки отточий, после которых опозоренный муж в благородном негодовании произносит патетический монолог, чрезвычайно красноречивый и эффектный.[15]

Белинский, не раз возвращавшийся к «Фрегату “Надежда”», и именно к сцене измены, считал, что реакция мужа в этой си-

[11] *Бестужев-Марлинский А. А.* Повести и рассказы. М., 1976. С. 364.

[12] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 30.

[13] Там же.

[14] *Бестужев-Марлинский А А.* Повести и рассказы. С. 365.

[15] Там же. С. 365–366.

туации (как многое в произведениях Марлинского) нелогична, притянута к делу кое-как и без особого смысла:

...удивительно ли, если у него муж княгини Веры***, до 191 страницы только евший и пивший, как бессловесное животное, на 191 странице вдруг делается и горд, и благороден, и умен, и на полутора страницах говорит экспромтом «речь», сочинение которой сделало бы честь самому Правину?..[16]

Белинский это пишет в 1840 г. в статье «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (ОЗ. 1840. Т. 8, № 2. Отд. V: «Критика»). То же самое он писал и шестью годами раньше в статье «Литературные мечтания (Элегия в прозе)»:

Мне кажется, что роман не его (Марлинского. – *В. В.*) дело, ибо у него нет никакого знания человеческого сердца, никакого драматического такта. Для чего, например, заставил он князя, для которого все радости земли и неба заключались в устрицах, для которого вкусный стол всегда был дороже жены и ее чести, для чего заставил он его проговорить патетический монолог осквернителю его брачного ложа, монолог, который сделал бы честь и самому Правину?[17]

У Марлинского обманутый муж застает любовников на месте преступления. Между его появлением и произнесением им приговора, как говорилось, три строки отточий. В сочинении Ратазяева (или, что то же, в пародии Достоевского) муж появляется если и не в самый неподходящий момент, то очень близко от этого момента, когда «растрепанные волосы» и «всклокоченные чувства» еще никак не могли быть причесаны и приведены в порядок, а «кипящие страсти» остыть. Вероятно, в ознаменование этого обстоятельства всего одна строка отточий и отделяет торжество предосудительной любви от появления обманутого мужа. Но, в отличие от повести Марлинского, этот муж не произносит патетического монолога. Повинуясь рекомендации критика, он ведет себя самым прозаическим образом – по-видимому, в полном соответствии со своим прозаическим характером, раз и навсегда расположенным при любом случае и любом повороте что-нибудь поесть и выпить: «– А что, душечка, не приказать ли для дорогого гостя самоварчик поставить? – сказал он, потрепав жену по щеке». И это выглядит

[16] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 31.
[17] Там же. М., 1976. Т. 1. С. 109.

гораздо более абсурдно (не только по форме выражения, но и по существу), чем любая патетика. Ведь все-таки не каждый день муж (каковы бы ни были его достоинства и недостатки) впервые убеждается в неверности жены, чтобы остаться равнодушным к такому событию и поспешить по этому поводу лишний раз поесть и выпить.

По мнению Белинского, высказанному уже в «Литературных мечтаниях», Марлинский производит наилучшее впечатление на читающую публику исключительно на безлюдье:

...нельзя не сознаться, что его талант чрезвычайно односторонен, что его претензии на пламень чувства весьма подозрительны, что в его созданиях нет никакой глубины, никакой философии, никакого драматизма; что, вследствие этого, все герои его повестей сбиты на одну колодку и отличаются друг от друга только именами; что он повторяет себя в каждом новом произведении; что у него более фраз, чем мыслей, более риторических возгласов, чем выражений чувства.[18]

Позднее Белинский отказал героям Марлинского вообще в каком бы то ни было отличии, даже по именам: «...сам их сочинитель не мог бы различить их (лица, выдуманные автором. – *В. В.*) одно от другого даже по именам, а угадывал бы разве только по платью» – имеется в виду: мужскому или женскому.[19]

Если так обстоит дело с родоначальником «школы», то ничего другого не приходится ожидать от его подражателей. Все их герои «без лиц» и на одно лицо; будучи в общем ряду «безличных лиц и бесхарактерных характеров»,[20] они могут спокойно меняться именами. Вот почему, пересказав кое-как и на свой лад кульминационный эпизод повести «Фрегат “Надежда”», имена своих героев Ратазяев заимствует у других любителей Марлинского, ведь, в конце концов, не так уж и важно, в ком именно «бешено заклокотали страсти» и чья «кровь вскипела».

Владимир Смельский явился из романа Ф. Фан-Дим (псевдоним Е. В. Кологривовой; 1809–1884) «Два призрака» (СПб., 1842. Ч. 1–4). При этом имя и фамилия героя Ратазяева в источнике принадлежат хотя и связанным узами дружбы, но разным персонажам, чьи характеры сочинялись с особой заботой подчерк-

[18] Там же. С. 107.
[19] Там же. Т. 3. С. 27.
[20] Там же. С. 25.

нуть их противоположность. Это *Владимир Марлин* (фамилия, по-видимому, – знак почтения к кумиру: ср.: Марлинский – Марлин) и *Петр Смельский*. Соединение *Владимир Смельский* естественно упраздняет всякую претензию на различие и этих двух призраков, явившихся у Ратазяева из чужого романа.

Имя героини – *Зинаида* – восходит к повести Зенеиды Р-вой (псевдоним Е. А. Ган; 1814–1842) «Суд света» (1840). К этой же повести восходит и восклицание Владимира Смельского вследствие «всеразрывающего, адского огня, бороздящего» его «истомленную грудь»: «О Зинаида, Зинаида!..». Ср. в повести Е. А. Ган:

> ...я видел ее в объятиях отжившего, давно расточившего жизнь супруга <...>, в бешеном припадке ревности и негодования, я терзал грудь свою, со жгучими слезами припадал к изголовью, чтоб хоть в нем удушить громкие рыдания, и не раз, лобызая в забытьи увлажненную слезами подушку, роптал: «Зенаида! Зенаида».[21]

Обеих писательниц, Е. В. Кологривову и Е. А. Ган, Белинский тоже называл в числе подражателей Марлинского.[22]

Творчество Е. В. Кологривовой вызывало у критика резкое (и, надо сказать, вполне заслуженное) неприятие. В рецензии на ее роман он писал:

> Эти «Два призрака» не что иное, как один призрак, и суть самое «призрачное» явление современной литературы – четырехтомный нуль, огромное вместилище слов без значения и фраз без содержания, длинный, утомительный рассказ о происшествиях и случаях, которых не бывает в действительности; вялое и бесцветное изображение людей, характеров и общества, которых не было, нет и не будет нигде, кроме холодного воображения бесталанных сочинителей.[23]

Отрицательное мнение о романе высказал и Н. А. Некрасов, сделав, правда, некоторое исключение для характера Смельского.[24] Н. А. Полевой в «Литературных известиях» «Русского вестника», напротив, еще до выхода в свет «Двух призраков» назвал роман «прекрасным», неумеренно расхвалив и первую

[21] *Ган Е. А.* Суд света // Дача на Петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века. М., 1987. С. 159.

[22] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 4. С. 517, 518; М., 1979. Т. 5. С. 264, 269.

[23] Там же. Т. 4. С. 515.

[24] *Некрасов Н. А.* «Два призрака» Роман в четырех частях. Соч. Фан-Дима. СПб., 1842 // Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1989. Т. 11, кн. 1. С. 55–56.

повесть Е. В. Кологривовой «Александрина».[25] Но позднее, по выходе романа из печати, Полевой был заметно разочарован.[26]

Об Е. А. Ган Белинский отзывался с большим одобрением: «...автор многих превосходных повестей, подписывающаяся *Зенеидою Р-вою*...»[27] и даже посвятил ее творчеству большую статью-рецензию «Сочинения Зенеиды Р-вой. Санкт-Петербург. 1843. Четыре части», написанную уже после смерти Е. А. Ган. В этой статье критик утверждал, что «ни одна из русских писательниц не обладала такою силою мысли, таким тактом действительности, таким замечательным талантом, как Зенеида Р-ва», и что вообще «существенное достоинство повестей Зенеиды Р-вой» – в «их мысли».[28]

Эти же достоинства Зенеиды Р-вой и даже с большим, чем у Белинского, энтузиазмом отмечал Н. А. Некрасов: «В ее произведениях заметно уже присутствие господствующего убеждения, могучей мысли...». И далее: «Зенеида Р-ва всюду верна своей любимой, задушевной идее и вместе с тем верна действительности, источнику своей идеи».[29]

«Весь пафос <...> поэзии» Зенеиды Р-вой, вызвавший горячую симпатию и Некрасова, и Белинского, заключается, по словам последнего, «в глубокой скорби об общественном унижении женщины и в энергическом протесте против этого унижения. Повесть “Суд света” написана преимущественно под влиянием этой идеи, которая, однако ж, органически связывается с идеею о высокой способности женщины к безграничной любви».[30]

Вместе с тем Белинский видит и явные недостатки, выражающиеся в излишнем увлечении автора романтическими образцами – сочинениями Кукольника, Бенедиктова и др. Заключая разговор об этих недостатках, он пишет: «Нельзя не сознаться с горестью, что на ее (Е. А. Ган. – *В. В.*) повестях заметен отпечаток влияния повестей Марлинского и Полевого».[31]

[25] Русский вестник. 1842. № 2. Отд. IV. С. 49.

[26] Там же. № 4. Отд. III. С. 25.

[27] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 4. С. 290.

[28] Там же. Т. 5. С. 252.

[29] *Некрасов Н. А.* Взгляд на главнейшие явления русской литературы в 1843 году // Полн. собр. соч. и писем. Т. 11, кн. 1. С. 152.

[30] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 5. С. 261. Эта же повесть вызывает одобрение Некрасова; см.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 11, кн. 1. С. 154–155, 156.

[31] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 5. С. 269.

Трудно сказать, как отнесся Достоевский к «могучей мысли» и «пафосу» произведений Зенеиды Р-вой, имя которой он нигде не упоминает (вряд ли с таким же одобрением, как Белинский или Некрасов), но выспренние тирады и слог à la Марлинский его, конечно, смешили. Это видно из «Итальянских страстей».

Само название сочинения Ратазяева «Итальянские страсти» тоже не случайно. Оно имеет отношение к Н. А. Некрасову и Н. А. Полевому.

В отрицательной рецензии на первую пьесу К. Д. Ефимовича (1816–1847) «Эспаньолетто, или Отец и художник», подписанную псевдонимом *И. Ралянч*, в рецензии, опубликованной в «Литературной газете» за 1844 г. (31 августа. № 34) без подписи, Некрасов, полагая, что автором пьесы был Н. А. Полевой, дважды упомянул слова об «итальянских страстях» – сначала в подзаголовке, «Эспаньолетто, или Отец и художник. “Попытка на севере на изображение итальянских страстей” в пяти действиях», и далее, в заключении: «Автор подает большие надежды по части “изображения на севере итальянских страстей”».[32] Некрасов обыгрывает возможную двусмысленность: с одной стороны, попытка на севере изображения... и т. д., а с другой – попытка изображения итальянских страстей, прописавшихся почему-то на севере.

В предыдущем номере «Литературной газеты» (1844. 24 августа. № 33), в фельетоне «Петербургская хроника», опубликованном тоже без подписи, Некрасов писал:

> На днях была также представлена на Александрынском театре новая оригинальная драма под названием «Эспаньолетто». О ней мы также скоро поговорим. Но чья это драма? – спросите вы. Наверное не знаем, а вот что было писано, около пяти лет назад, г-ном Полевым в «Письме Ф. В. Булгарину», напечатанном в «Сыне отечества» (см. № IV, 1839 г.): «Так, в одном из новых приготовляемых мною для сцены опытов моих, под названием “Ода премудрой царевне Фелице”, мне хотелось бы показать поэтическую сторону прозаической жизни Державина; в другом, “Елене Глинской” испытать быт русской старины в *идеале художника* (?); в третьем, “Стрешневе”, – простое изображение русского быта и опыт на сцене языка наших предков; в *“Эспаньолетто” попытаться на севере на изображение итальянских страстей…*».
>
> О каком «Эспаньолетто» здесь идет дело, – не о том ли, что дано на днях на сцене? Или эта драма сама по себе, а та угрожает еще нам

[32] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 11, кн. 1. С. 331, 334.

> впереди? Во всяком случае, теперь или после, очень приятно будет увидеть *попытку* г-на Полевого *на изображение на севере итальянских страстей…*[33]

У Достоевского такую «попытку» осуществляет Ратазяев, изображая «итальянские страсти» не только на севере (в будуаре русской графини), но, «для усиления смеха» (14, 9), и прямо в Сибири. Так выглядит дело в его повести «Ермак и Зюлейка». Заметим, кстати, что отрицание «итальянских страстей» где бы то ни было (хотя бы и в Италии, а не только в Сибири) у Некрасова и Достоевского в середине 1840-х гг. было тем более решительным, что оба писателя в свое время отдали этим «страстям» свою дань. Достоевский по дороге в Петербург для определения в дальнейшем в Главное инженерное училище (май 1837 г.), по собственному признанию, «беспрерывно в уме сочинял роман из венецианской жизни» (22, 27); а Некрасов даже опубликовал такого рода сочинения (в 1840 г. – повесть «Певица»; в 1842 г. – повесть «В Сардинии». Правда, в последней описаны «испанские страсти», но они ни в чем не уступают «итальянским»).

«Ермак и Зюлейка» – пародия на псевдоисторические повествования, которые не имеют никакого отношения ни к исторической, ни вообще к какой бы то ни было действительности. О таких повествованиях можно сказать то, что Белинский говорил о драмах Н. В. Кукольника: «В них русские имена, русские костюмы, русская речь, но русского духа слыхом не слыхать, видом не видать».[34] И еще (в связи с трагедиями А. С. Хомякова):

> Одежда и слова русские, а чувства, побуждения и образ мыслей немецкий или французский... Мы не станем говорить о вульгарно народных, безвкусных, бездарных и неэстетических изделиях: подобные чудища везде нередки и везде составляют необходимый сор и дрязг на заднем дворе литературы. Но что такое «Ермак» и «Дмитрий Самозванец» г. Хомякова, как не псевдоисторические трагедии в духе и роде трагедий Корнеля, Расина, Вольтера, Кребильона и Дюсиса? А их действующие лица что такое, как не немцы и французы в маскараде, с накладными бородами и в длиннополых кафтанах? Ермак – немецкий бурш; казаки, его товарищи – немецкие школь-

[33] Там же. СПб., 1995. Т. 12, кн. 1. С. 130–131. Процитированные слова Полевого см.: Сын Отечества. 1839. Т. 8. Отд. IV: Критика и библиография. С. 113.

[34] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 4. С. 481.

ники; а возлюбленная Ермака – пародия на Амалию в «Разбойниках» Шиллера.[35]

Пародируемые Достоевским сочинения посвящены как раз Ермаку, покорителю Сибири (†1584?). На эту тему, начиная с исторической песни о Ермаке из сборника Кирши Данилова[36] и драматической поэмы И. И. Дмитриева (1760–1837) «Ермак» (1794),[37] написано несколько произведений разных авторов в разных жанрах: дума К. Ф. Рылеева (1795–1826) «Смерть Ермака» (1821); безымянное произведение «Ермак, завоеватель Сибири. Историческая повесть», вышедшее вторым изданием в Москве в 1827 г.; стихотворение А. Н. Муравьева (1806–1874) «Ермак» (1827); трагедия А. С. Хомякова «Ермак», замеченная публикой (написана в 1825–1826 гг., премьера 1829 г., отдельное издание – М., 1832); затем: «Ермак, или Покорение Сибири. Исторический роман XVI столетия». Сочинение Павла Свиньина. СПб., 1834. Ч. 1–4; еще одно безымянное сочинение – «Ермак, покоритель Сибири», исторический роман в 2 частях, выдержавший с конца 1830-х гг. шесть изданий (1839, 1841, 1843, 1845, 1846, 1848 гг.); наконец, драма Н. А. Полевого (1796–1846) «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (премьера 15 февраля 1845 г., отдельное изд. – СПб., 1845, ц. р. 28 февраля 1845 г.).

Почти все эти сочинения (и не только они) самым прихотливым образом отразились в повести Ратазяева, где романтические преувеличения и домыслы их авторов доведены до полного абсурда (справедливости ради следует сказать, что двигаться Ратазяеву в этом направлении было недалеко).

Зюлейка, у Ратазяева возлюбленная Ермака, перекочевала «в родные снега Сибири, в юрту отца своего» (1, 53) из восточной поэмы Байрона (1788–1824) «Абидосская невеста» (1813), переведенной на русский язык И. И. Козловым (1826), а вместе с ней, этой поэмой, и – из бедных вариаций на ее тему Варвары Лизогуб («Зюлейка, повесть в стихах». Сочинение Варвары Лизо<гу>б. М., 1845; ц. р. мая 25 дня, 1845 г.). Именно в этой повести, построенной на перепевах не только Байрона, но и Пушкина («Бахчисарайский фонтан», 1824), Ратазяев нашел и повторил мотив, напоминающий о «вращающихся» очах Правина.

[35] Там же. С. 480; ср.: Т. 7. С. 26, 194 и др.

[36] См. о ней: Там же. Т. 4. С. 263–266.

[37] См. о ней: Там же. М., 1981. Т. 6. С. 95, 96.

Здесь о Гирее, услышавшем от своей жены, Зюлейки, признание в том, что она любит гяура, сказано:

Глаза его дико, безумно блуждали...[38]

Напомню сказанное в «Бедных людях»: «– Тогда казацкая сабля взовьется над ними и свистнет! – вскричал Ермак, дико блуждая глазами» (1, 53).

Надо заметить, что ни в одном из повествований о Ермаке и покорении им Сибири дочь сибирского царя Кучума (реальное лицо; до 1540 г.–ок. 1600 г.), в которую у Ратазяева (и пародии Достоевского) влюблен Ермак («...влюблен в Зюлейку, дочь сибирского царя Кучума, им в полон взятую» – 1, 52), вообще не фигурирует. Зато фигурирует дочь одного из сибирских князей, нежные отношения которой с Ермаком у Ратазяева сильно преувеличены. Ср.:

Продолжая таким образом идти вперед, поражал он (Ермак. – *В. В.*) всюду неприятеля и наконец подступил к селению татарского князя Иелигая, которой, добровольно покорившись под власть его, поднес ему не только знатные дары, но представил ему дочь свою, которая почиталась у татар красавицею, желая выдать ее за него замуж; однакож Ермак не принял сего предложения и запретил строжайше, чтоб никто из козаков не смел нанесть ей оскорбление.[39]

В четвертой части «исторического романа» Павла Свиньина тоже упоминается сибирская княжна (Тебенский князь привозит к Ермаку свою дочь), от которой Ермак тоже отказывается. Однако здесь он запрещает казакам даже на нее взглянуть.[40]

Поскольку у Кучума не было дочери (в повествованиях о Ермаке – во всяком случае), Ермак не мог взять ее в плен, как это происходит у Ратазяева (1, 52). В действительности он взял в плен не дочь, а племянника царя Кучума. В исторической справке, предпосланной думе «Смерть Ермака», К. Ф. Рылеев, например, пишет: «В течение следующего года (1582. – *В. В.*) казаки разбили татар во многих сражениях, взяли Искер (столицу Сибирского царства на Иртыше. – *В. В.*), пленили Кучумова

[38] Зюлейка, повесть в стихах / Сочинение Варвары Лизо<гу>б. М., 1845. С. 14.

[39] Ермак, завоеватель Сибири. Историческая повесть. 2-е изд. М., 1827. С. 167–168.

[40] См.: Ермак, или Покорение Сибири: Исторический роман XVI столетия / Сочинение Павла Свиньина. СПб., 1834. Ч. 4. С. 120–122.

племянника, царевича Маметкула, и около трех лет господствовали в Сибири».[41]

Слова Макара Алексеевича о том, что «событие», описанное Ратазяевым, взято «прямо из времен Ивана Грозного, как вы видите» (1, 52), похоже, повторяют замечание Ратазяева и взяты «прямо из» драмы Н. А. Полевого «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (СПб., 1845), где после длинного перечня действующих лиц автор поясняет: «Событие происходит в конце XVI века, в царствование царя Иоанна Васильевича Грозного».

Изображение «бешено клокочущих» страстей в «Ермаке и Зюлейке» восходит частью к А. А. Бестужеву-Марлинскому, частью – к В. Г. Бенедиктову (1807–1873), один из стихов которого, как правильно отметил В. И. Мельник, Ратазяев привносит в свой текст почти без изменений. Ср. в «Бедных людях»: «– Любо мне шаркать железом о камень!» (1, 53) и в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Возвратись!» (1838):

В поход мы рядились, все прихоти – в пламень,
А сабли – на отпуск, коней – на зерно; –
О, весело шаркать железом о камень
И думать: вот скоро взыграет оно![42]

«Шаманский камень», о который Ермак «в диком остервенении» точит свой «булатный нож» (1, 53), представляет собой соединение двух мотивов: «шаманский» мотив восходит, в первую очередь, к поэме И. И. Дмитриева, заслужившей похвалу Белинского,[43] а «камень» – к драме А. С. Хомякова «Ермак», где этому или такому же «камню» почему-то отведено слишком большое место.

Разумеется, ни от какой любви Ермак в действительности не погибал, но некоторые подробности его гибели Ратазяев не преминул позаимствовать у других авторов.

Так, в «Бедных людях» сказано: «Слепой старец Кучум, пользуясь темнотою ночи, прокрался, в отсутствие Ермака, в его шатер и зарезал дочь свою, желая нанесть смертельный

[41] *Рылеев К. Ф.* Думы. М., 1975. С. 57.

[42] *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 101. См. об этом: *Мельник В. И.* Пародия на В. Г. Бенедиктова в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского // Русская литература. 1994. № 4. С. 178-179.

[43] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 6. С. 95 и след.

удар Ермаку, лишившему его скипетра и короны» (1, 53). Приведенные слова – контаминация и пародийное переложение мотивов разных сочинений. «Слепой старец» со «скипетром и короной» напоминает о романе Павла Свиньина, ср.: «...державный слепец (Кучум. – *В. В.*), пылавший мщением, переправился вброд через реку <...>. Осторожно, без малейшего шума, татары подползли к козацкому лагерю: в нем все было тихо и безмолвно, как в могиле»;[44] «пользуясь темнотою ночи, прокрался <...> в его шатер» – о думе Рылеева, ср.: «В одну темную ночь (5 августа 1584 г.), при сильном дожде, он (Кучум. – *В. В.*) учинил неожиданное нападение: казаки защищались мужественно, но не могли стоять долго; они должны были уступить силе и незапности удара». И далее:

С вождем покой в объятьях сна
Дружина храбрая вкушала;
С Кучумом буря лишь одна
На их погибель не дремала!
Страшась вступить с героем в бой,
Кучум к шатрам, как тать презренный,
Прокрался тайною тропой,
Татар толпою окруженный... и т. д.[45]

Еще один «отрывочек, в шуточно-описательном роде, собственно для смехотворства написанный: “Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза?...”» и т. д. (1, 53), как известно, пародийно обыгрывает мотивы «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя (повесть была впервые опубликована в альманахе «Новоселье», 1834 г.; с исправлениями она перепечатана годом позже в сборнике «Миргород», 1835 г., и еще раз – во втором томе «Сочинений» Гоголя, 1842 г.).

За этим «для смехотворства» написанным отрывком стоит многолетняя ожесточенная полемика Белинского в защиту Гоголя против всех его недоброжелателей – Ф. В. Булгарина (1789–1859), О. И. Сенковского (1800–1858), С. П. Шевырева (1806–1864) и других, старавшихся свести талант гениального писателя к чисто внешнему комизму. И в данном случае Досто-

[44] Ермак, или Покорение Сибири: Исторический роман XVI столетия / Сочинение Павла Свиньина. Ч. 4. С. 135–136.

[45] *Рылеев К. Ф.* Думы. С. 57, 59.

евский, естественно, был на стороне «великого критика». Однако так, как видим, было не всегда. Даже и в «Бедных людях».

Намеченная здесь тема далеко не исчерпана. Но из сказанного, думается, ясно, каким огромным и разнородным литературным материалом владел Достоевский, только-только вступавший в литературу, и с какой удивительной легкостью, с каким блеском он распорядился этим материалом в первом же своем романе. Ввиду этого вполне понятно, что позднее, уже после личного знакомства, он выслушивал наставления Белинского, пытавшегося руководить его художественной работой, «благосклонно и равнодушно».[46]

Из сказанного следует также вывод, исключающий поспешные утверждения относительно каких бы то ни было «влияний» на основании замеченных в художественном произведении заимствований, цитат, аллюзий без учета широкого литературного контекста, который может сообщить и, как правило, сообщает им особый смысл. Ведь пускаясь в литературный путь, писатель не может не оглянуться на тех, кто раньше него или вместе с ним вступил на ту же дорогу. Привлекающие его внимание имена указывают на живых деятелей живого литературного процесса. Даже если бы автор не сослался ни на кого из них, они все равно служили бы для него известной метой – как для творческого самоопределения, так и для общей работы в едином культурном пространстве. Но Достоевский обычно называет эти имена.

[46] *Анненков П. В.* Замечательное десятилетие // *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 259.

Гергей Шолти

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА И КЛЕОПАТРА. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАЗВЕРТЫВАНИЯ СМЫСЛА В РОМАНЕ «ИДИОТ»

В настоящей статье я попытаюсь показать Настасью Филипповну, главную героиню романа «Идиот», как Клеопатру, т. е. как интертекстуальную фигуру пушкинского произведения «Египетские ночи», и постараюсь пролить новый свет на «классическую» тему достоевсковедения. Для этого я буду рассматривать ключевую сцену действия, вечер у Настасьи Филипповны, характеристика которой вследствие ее скандальности уже давно была поставлена в центр внимания научного исследования – например, в классической работе Михаила Бахтина[1] или в недавно вышедшей работе Пеетера Торопа.[2] В этой сюжетной ситуации я выделю момент *переоценки*. Принимая в расчет «Египетские ночи», я обращу внимание на то, каким образом может Мышкин переоценить мнение о «героине» этого скандала, о заклейменном обществом персонаже.

Предложение князя Мышкина, сделанное им на напряженном вечере у Настасьи Филипповны, и по которому Настасья Филипповна оценивается как «честная» (8, 138) женщина, оказывается довольно удивительным и для самой героини. Хотя кажется, что Настасья Филипповна принимает предложение князя (см.: «Я теперь и сама княгиня…» – 8, 141), потом все-таки ее оценка этой ситуации непрерывно меняется. Ведь она гово-

[1] М. М. Бахтин интерпретирует эту сцену в аспекте карнавального жанра, см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 233–237.

[2] См.: *Тороп П.* Достоевский, Бахтин и семиотика скандала // Семиотика скандала / [Ред.-сост. Н. Букс]. Париж; М., 2008. С. 185–208.

© Г. Шолти, 2012

рит о себе как о прачке или как о «рогожинской».[3] Ее колебание между двумя героями (и также между оценками своего образа[4]) позже повторяется неоднократно. С этим связано и появление в романе цитаты из «Египетских ночей» Пушкина: «Ценою жизни ночь мою!..» (8, 492). Эта идея возникает как раз в том положении, где Настасья Филипповна как будто опять принимает предложение Мышкина.

Появляющееся в тексте романа пушкинское предложение вызывает целый ряд идей, на которые я сейчас только указываю. Мотив *любовного торга*, тема *приговоренного к смерти* многократно встречаются в романе Достоевского. Одна ночь, поставленная на место всей жизни, воспроизводит идею *полноты*, которая подходит к мысли, воплощенной в целостном смысловом мире «Идиота».[5] Совсем не второстепенно, что женская фигура Пушкина появляется уже в первых вариантах плана романа,[6] и вопрос о сопоставлении образа героини «Идиота» с фигурой Клеопатры был уже давно поставлен и с тех пор встречается в критической литературе.[7]

Для того чтобы пролить свет на *жертвенную* роль Настасьи Филипповны в поэтическом контексте с новой точки зрения, я обращаюсь прежде всего к «пиру» Клеопатры, в изображении

[3] Ср. с обращением к князю: «Да неужто ты меня в свою семью ввести хотел? Меня-то, рогожинскую!» (8, 136).

[4] Напомню, что в критической литературе А. П. Скафтымов исследовал эту черту героини с психологической точки зрения, см.: *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–87.

[5] В «Идиоте» мотив *полноты* в значительной мере укореняется в семантизации *последнего момента*, характерного образу Мышкина, об этом см.: *Kroó K.* Az aranykor-mítosz *idő*-gondolatköre (Platón, Dosztojevszkij és Victor Hugo mítoszértelmezésének *idő*-motívumairól) // Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás / Szerk. Kroó K. és Ferenczi A. Budapest, 2007. P. 184–231 (Párbeszéd-kötetek; 3).

[6] Ср. «мстительница и ангел» (9, 178). Фигуру мстителя писатель связывает с образом Клеопатры, ср.: «озлобленная Миньона и Клеопатра» (9, 141).

[7] Более подробно об этом см.: *Solti G.* К вопросу пушкинского интертекста в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». (Вечер Настасьи Филипповны в свете «Египетских ночей» А. С. Пушкина) // Studia Slavica Savariensia. 2009. No. 1–2. P. 317–320.

которого воспроизводятся признаки символа, возвращающегося в творчестве Пушкина.[8] К «пиру» примыкает в основном положительная коннотация: в ней выявляются мысли в связи с *дружбой*, с *соединением* в веселом дружеском кругу и с духовным *товариществом*. «Пир», однако, является коллективным потреблением хлеба и вина. При вовлечении в анализ *евангельской традиции* «пир» – место *последнего* свидания, и символ чаши можно воспринимать как воплощение судьбы, жертвоприношения и *нового завета*. Более того, в другом культурном контексте «пир» характеризуется признаками безудержного разгула вакханалии, итак его можно рассматривать как выражение беспредельной радости бытия. «Пышный *пир*»[9] Клеопатры также изображает этот символизирующий мотив, причем вместе с «*чашей* золотой»,[10] которая вовлекает смысл заключения «любовного торга» в семантический круг *судьбы*.

Если рассматривать скандальную «праздничную» сцену в «Идиоте» с точки зрения пушкинского контекста «пира», то вырисовывается новая, метафорическая история по отношению к Настасье Филипповне. Повествователь сообщает о начале вечера следующим образом: героиня «взяла вина и объявила, что сегодня вечером выпьет три *бокала*» (8, 119), но этим она отправляет в путь такие истории, которые в своей «чаше» скрываются и которые можно развертывать, рассматривая – согласно клеопатровской ситуации, – как изображена в них *жертва ради любви*.

В «Египетских ночах» вопрос возникает в том плане, способна ли Клеопатра сама принести жертву ради любви, которую она просит «у мощной Киприды и у подземных царей»,[11] или она жертвует любовью ради «равенства», т. е. договора, по которому она должна лишить поклонников жизни. Царица приносит свою

[8] Здесь я ссылаюсь на концепцию Ю. М. Лотмана в его анализе маленьких трагедий Пушкина, см.: *Лотман Ю. М.* Текст как смыслопорождающее устройство // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 220–239.

[9] Произведения Пушкина цитируются с указанием тома и страницы по академическому изданию. См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 255. Выделения курсивом в цитатах во всей статье принадлежат мне, за исключением специально отмеченных случаев.

[10] Там же.

[11] Там же. С. 256.

жертву на самом деле тогда, когда она влюбляется в безымянного юношу. Ее встречает уже то же самое чувство, как и героя, но, придерживаясь «смертного приговора», героиня все-таки отказывается от этой любви. Пушкинский текст отождествляет вечер Клеопатры с возможностью участвовать в высшей полноте жизни. Правда, в метафорическом отношении, участие в этой «божественной» *полноте* дается ей всего лишь на один *момент*. До тех пор, пока на нем «царица *взор* остановила».[12]

В трех «женихах» Настасьи Филипповны обозначается – помимо изображения разных форм любви, по свидетельству записок Достоевского,[13] – возможность развернуть три различные истории. Чтобы героиня исполнила их, Ганя (и Тоцкий) предлагают ей воплотить фигуру «дамы с камелиями», Рогожин – страстную «королеву», тогда как Мышкин раскрывает перед ней «честную женщину», настоящую «княгиню». История «любовного торга» превращается в «скандал» в свете действия в интертексте. Через образ пушкинской Клеопатры вовлекается в сцену праздничного вечера та напряженность, которая до того отсутствовала в образе героини при ее оценке как стереотипной в обществе фигуры «дамы с камелиями». В тот момент, когда Настасья Филипповна считает себя «распутной»,[14] художественный текст интерпретирует сюжетную ситуацию: Настасья Филипповна как раз выходит из положения, в котором ее можно купить.

Эта переоценка фигуры героини связывается также с образом Мышкина, поскольку она проливает свет на чувство *сострадания*, испытываемого к Настасье Филипповне в новом аспекте. Представление о *сострадании* у главного героя «Идиота» проявляется законом: «*Сострадание* есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8, 192). В критических объяснениях «главнейший закон» Мышкина толкуется как *сострадание*, испытываемое к Настасье

[12] Там же. С. 257.

[13] Ср. с запиской Достоевского: «В романе ТРИ ЛЮБВИ: 1) Страстно-непосредственная любовь – Рогожин. 2) Любовь из тщеславия – Ганя. 3) Любовь христианская – Князь» (9, 220).

[14] Ср.: «Смотри, князь, твоя невеста деньги взяла, потому что она *распутная*...» (8, 144).

Филипповне как к жертве, как к «падшей женщине». Такая интерпретация в определенной мере опирается на сочетание этого «закона» с мотивом *сожаления*, изображенного в истории несчастной Мари.

Однако когда на праздничном вечере героиня отвергает предложение Мышкина, то – если развертывать аспект интертекстуально-метафорической истории – происходит и переоценка именно этого вышеупомянутого истолкования мышкинского *сострадания*. Ведь Настасья Филипповна больше уже не является содержанкой Тоцкого, которой можно торговать. Стремление героини, образно говоря, выпить свою «чашу» до дна, доиграв до конца предложенные ей истории, сжечь свои корабли, не осуществляется. Итак, на Мышкина ложится задача: он должен ее вывести из крайне обострившейся ситуации. При помощи предложения, сделанного главным героем, в тексте впервые появляется семантика, скрывающаяся в глубине «распутности», этим Настасья Филипповна на скандальном вечере – подобно клеопатровскому «пиру» – пускает свою любовь в продажу так, что уже она назначает цену за нее. Героиня может участвовать в формировании своей собственной судьбы и Мышкину отвечает отказом. Именно потому, что, когда Настасья Филипповна участвует в жизни *полностью*, она больше уже не нуждается в сожалении, уже не требует *сострадания*.

Итак, главный герой «выводит» Настасью Филипповну из этого положения таким способом, что преобразовывает значение сюжетной ситуации (и вместе с этим: роли литературного персонажа), предлагая ей возможность участвовать в своей судьбе в полной мере. Именно в этом заключается мышкинское *сострадание*, которое в истории собственной судьбы героя уже оказывается далеко от идеологического плана «главнейшего закона».

Мышкин, в конечном счете, может переоценить фигуру «распутной» женщины, образ жертвы, нуждающейся в сожалении, таким образом, что текст романа проливает новый свет на идею мышкинского *сострадания*, в то время как в интертекстуальном плане сочетает героиню с фигурой Клеопатры. Воспроизводя в «Идиоте» символическое значение пушкинского «пира», скрывающего в себе момент возможности *перевоплощения*, вечер у Настасьи Филипповны расценивается как элемент поэ-

тического процесса развертывания смысла *сострадания*, который модифицирует оценку «падшей женщины», выявленную с общественно-идеологической точки зрения.[15]

Здесь уместно вспомнить, что «пир», который в своей жанровой эволюции связывается с менипповой сатирой, имеет амбивалентный характер у Достоевского, в его описании часто встречаются «пародистические» черты.[16] В «Идиоте» типичным примером для такого «пира» служит чтение Ипполита: собравшаяся на день рождения князя компания может истолковать эту сцену в качестве прощания больного студента с жизнью. Герой в своем «Необходимом объяснении» выражает оскорбленность, так как из-за тяжелей болезни ему скоро придется выйти из мира полностью: «...даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом *пире* и хоре *участница* <...> а я один выкидыш...» (8, 343).

Повествователь употребляет ироническую фразу, когда характеризует праздничную компанию: «...пили шампанское, и, кажется, уже довольно давно, так что многие из *пирующих* успели весьма приятно одушевиться» (8, 305). Впечатление Ипполита, по которому он чувствует себя «выкидышем» из бытия, вызывает у героя тоже ироническую модальность, через которую «пир» связывается как раз со внешними признаками. После театрального чтения и покушения на самоубийство Ипполит ненамеренно становится посмешищем. Вслед за этим

[15] Эта проблема рассматривалась мною в другом контексте. Там был поставлен вопрос «Каким образом представляется в новом свете связь идей *красота, сострадание, искупление* через “клеопатровскую” черту характера Настасьи Филипповны?» и в связи с этим также была изучена проблема, по каким поэтическим закономерностям воспоизводится утопическая идея Мышкина в художественном произведении Достоевского. Об этом см.: *Solti G.* Az utópikus gondolat kiteljesítése Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. Miskin, Nasztaszja Filippovna és Kleopátra [Развертывание утопической идеи в «Идиоте» Достоевского. Мышкин, Настасья Филипповна и Клеопатра] // Utópiák és ellenutópiák / Szerk. Kroó K. és Bényei T. Budapest, 2010. P. 113–129 (Párbeszéd-kötetek; 4).

[16] Ср.: «Диалогическое пиршественное слово обладало особыми привилегиями <...> на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного. Симпосион по своей природе чисто карнавальный жанр. Мениппея иногда прямо оформлялась как симпосион», см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 161.

князь Мышкин возвращается в мыслях к вышеупомянутому мнению Ипполита, когда он сам воспроизводит свои впечатления, переживание чувства «выкидыша» в своей прежней швейцарской жизни:

> ...долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. <...> Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за *пир*, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца... (8, 351).

Образ «крошечной мушки», появляющийся в «Необходимом объяснении» Ипполита, князь воспринимает совсем как свое «представление»: «...но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту “мушку” Ипполит взял у него самого...» (8, 352).

Мышкин в полной мере имеет право истолковать ироническую модальность, связывающуюся с образом больного героя, как признак *жажды жизни* (ср. *пир* как *праздник*). В то же время в тексте романа восстанавливается тот поэтический смысл, по которому в «пире» воплощается идея о том, что человек может участвовать в мире в полной мере.[17] В сюжете Ипполит в данной ситуации дойдет до конца своего физического уничтожения, однако покушение на самоубийство (бросить свой кубок – как утверждает Иван Карамазов в другом романе Достоевского) не получится. Как на праздничном вечере у Настасьи Филипповны, так и перед (неудачным) самоубийством Ипполита задача ложится на Мышкина: князь должен вывести героя из определенной ситуации.

Подойдя к концу настоящей статьи, уместно вспомнить, что сюжетная ситуация, в которой Настасья Филипповна перед браком вынуждена вновь выбирать между двумя героями, проливает свет и на то, что прежнее изображение этой ситуации – т. е. выбор героини на праздничном вечере – осталось в определенном смысле «фрагментом». Колебанием героини между двумя мужчинами и самой сюжетной ситуацией любовного треугольника подчеркивается либо момент *превращения*

[17] Ср. опять с ипполитовской идеей: «...крошечная мушка <...> во всем этом пире и хоре *участница*» (8, 343).

в жертву другого персонажа, либо жест *самопожертвования* ради другого. Это «колебание» имеет и другой смысловой оттенок: когда Аглая читает балладу Пушкина, то образ Мышкина сочетается с интертекстуальной фигурой «Бедного рыцаря», и через это тема *жертвы* связывается с идеей *рыцарской службы*.

Из своей исследовательской работы над темой сочетания образа Мышкина с рыцарской фигурой сейчас я ссылаюсь только на то, что поэтический процесс развертывания смысла *жертвы*, кроме всего прочего, осуществляется так, что в тексте «Идиота» создаются интертексты, которые, соединяясь, переинтерпретируют друг друга в новых аспектах.[18]

[18] Подробное изложение данной точки зрения см.: *Solti G.* К истолкованию образа Настасьи Филипповны в свете пушкинских интертекстов. Об интертекстуальном смыслопорождении в романе Достоевского «Идиот» // In Honour of Peeter Torop 60: A Collection of Papers from Young Scholars / Ed. K. Kroó, I. Avramets. Budapest; Tartu, 2010. P. 208–227.

Наталья Чернова

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СМЕЕТСЯ» ГЮГО В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

Литературные пристрастия персонажей Достоевского – всегда мощнейшее средство характеристики героя, важный ключ к осмыслению художественных задач автора, сигнал для читателя и исследователя. При этом здесь всегда подстерегает соблазн слишком свободных трактовок. Особенно в случае с книгой-намеком, когда мотив хрупок, едва обозначен иногда лишь заглавием, как в ситуации с романом «Человек, который смеется» в «Бесах».[1]

Роман Гюго «L'homme qui rit»[2] («Человек, который смеется») у Достоевского впрямую связан со Степаном Трофимовичем Верховенским, образом «сверхтяжелым» в смысле насыщенности литературными ассоциациями, и акцентирует бунт героя мощнейшим романтическим бунтарем Гуинпленом.

Книга Гюго оказывается у Степана Трофимовича, ожидающего прихода своего соперника Кармазинова, и становится знаком независимости героя, ломающего сценарий спектакля, задуманного Варварой Петровной: боясь, что Степан Трофимович «оконфузится», «проиграет» и тем самым унизит ее саму, она сознательно мстит бывшему кумиру, навязывая ему декорацию его комнаты и роль в предстоящей встрече. Гуинплен как нельзя лучше определил Степана Трофимовича, срывающего навязанную ему маску, напоминающего о собственном

[1] Доказательство запоминаемости этой литературной детали в «Бесах» – рецензия Д. И. Минаева на роман Достоевского, подписанная псевдонимом «L'homme qui rit» (12, 259).

[2] В статье – написание названия романа в орфографии Полного собрания сочинений Достоевского: «L'homme qui rit». Однако в прошлом веке чаще, а сейчас повсеместно используется каноническое название «L'Homme qui rit».

© Н. В. Чернова, 2012

лице, достоинстве. Именно бунтом романтического героя с высокими принципами окрашено поведение Степана Трофимовича в этой сцене, где он провозглашает свободу, честь, великодушие, «великий принцип независимости», желание «отражать деспотизм» и, наконец, хочет уйти с «нищенской коробкой» (10, 73; ср. со стилистикой речи Гуинплена в палате лордов, после которой он решает бросить богатство, титул и возвратиться в свою ярмарочную повозку). Показательно, что оба героя, над которыми смеются, почти одинаково трагически реализуют эту мечту: Степан Трофимович в телеге с распространительницей Евангелия Софьей отправится по дороге в Спасов навстречу смерти, как и Гуинплен, встретившись со своими родными, шагнет из жалкой шлюпки в океан. Патетика размышлений Степана Трофимовича о своей «высокой задаче» сродни герою Гюго. Сама форма монолога Степана Трофимовича («Подлец я или нет...?» – 10, 73) близка к форме монолога Гуинплена, обвиняющего себя в сделке с совестью и предательстве близких. Та же жанровая общность прослеживается и в характере бунта романтического героя в речи Степана Трофимовича, направленного на разгадку тайн, срывание покровов, и в соответствующей стилистике, особой лексике – до романтических штампов («из своих уст и пред лицом неба» и т. д., 10, 73). Поэтому даже реакция Хроникера на Степана Трофимовича будет реакцией именно на романтического героя, демонстрирующего свою «нравственную силу»: «...мне ужасно хотелось засмеяться. Я был не прав» (10, 101). С точкой зрения Хроникера совпадает и авторская: комический эффект от патетической речи героя обостряется смешением в ней русского и французского языков. Степан Трофимович, как и Гуинплен, – человек, над которым смеются все и всегда, даже когда он говорит о самом высоком.

При этом, в отличие от романтического клише Гюго, у Достоевского не только несправедливое осмеяние «низкой» толпой «высокого» героя (осмеяние Дон Кихота), которое рождает сострадание к поверженному смехом, но и осмеяние как доказательство несостоятельности героя, как справедливый приговор. Его выносят брошенный отцом сын, возлюбленная, у которой он – приживал, ученики и кружок, где он – учитель, публика, перед которой он – оратор. Вина такого осмеянного героя и в том, что он наплодил смеющихся бесов, вина не только родственная, но и историческая.

Книга Гюго в «Бесах», впрямую связанная с образом отца Верховенского, сопрягается еще и с образом сына: Степан Трофимович настойчиво, пять раз, по-французски определяет Петрушу цитатой из названия романа Гюго: «Il rit. <...>. О карикатура! Помилуй, кричу ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? Il rit. Il rit beaucoup, il rit trop. <...> Il rit toujours»[3] (10, 171).[4] Рядом с определением сына как человека, который всегда смеется, в речи отца появляется приговор ему: карикатура на Христа. Чрезвычайно важно в этом контексте еще одно определение Гюго – «сатанинская смеющаяся маска Гуинплена»[5] – и тот же мотив в словах Урсуса по адресу Гуинплена: «Ты исказил свои подлинные черты гримасой, украденной в преисподней. Ты похитил у дьявола его личину»[6], которые могли в связи с Петрушей припомниться Достоевскому: сатана как пародия на Христа. Таким образом, оба, Степан Трофимович и Петруша, могут рассматриваться как ипостаси «человека, который смеется». Это ли не бесовщина: вечно смеющийся Петруша – карикатура на Христа – оказывается сыном «человека, который смеется». В фантастически-зловещем «родственном» двойничестве отца и сына мерещится линия от романтизма Гюго к психологическому фантастическому реализму Достоевского.

С этой точки зрения показательно сравнение трех героев, объединенных образом «человека, который смеется»: Гуинплена, Степана Трофимовича и Петруши. О хирургической операции, с помощью которой был обезображен Гуинплен (ее корни – в средневековой профессии «компрачикосов», делающих из детей уродов), подробно и натуралистично рассказывается в романе: по сюжету врач сознается перед смертью под пытками в причинении увечья герою, предъявлен даже подтверждающий операцию документ; подробно описано, сколько минут

[3] «Он смеется <...>. Он смеется. Он смеется много, он слишком много смеется <...>. Он всегда смеется» (*фр.*).

[4] Этот постоянный смех Петруши кажется Степану Трофимовичу кощунственным и словно бы противопоставленным идее Христа и самому Христу; ср. с Гюго: «Какое бремя для человеческих плеч – такой вечный смех! <...> Гуинплен смеялся вечно» (*Гюго В.* Человек, который смеется // Собр. соч. и писем: В 15 т. М., 1955. Т. 10. С. 271).

[5] Там же.

[6] Там же. С. 311.

лицевые мышцы героя могли выдержать серьезное выражение лица, а потом бесконтрольно растягивались в улыбку. Вполне возможно, что Достоевскому, которому не интересен подобный реалистической ход романа «ужасов», уже в подготовительных материалах к «Бесам» мерещится свой, принципиально иной – психологический фантастический портрет Степана Трофимовича «человека, который смеется», гораздо трагичнее из-за своей внутренней раздвоенности и из-за двойничества со своим страшным сыном:

Княгиня говорит К<нязю> про Гр<ановско>го: «Странно – они (отец и сын. – *Н. Ч.*) совсем друг на друга не похожи: Гр<ановский> и теперь – 57 лет – красавец, волосы – львиная грива, взгляд орлиный, рост, дума на лице, величественный жест, а тот (сын. – *Н. Ч.*) точно херувим, на потолке нарисованный. А между тем и сходство: у херувима вдруг делается чрезвычайно умное и серьезное лицо – как у отца, а у Гр<ановского> вдруг всё лицо прорывается каким-то смехом, мельчает ужасно, и из льва он вдруг обращается в херувима на потолке – точь-в-точь сын» (11, 75).

Это дьявольское двойничество отца и сына на основе смеха не вошло впрямую в окончательный текст, но отзвуки его проявляются не раз. Степан Трофимович говорит о сыне: «У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки» (10, 171). В улыбке сына – косвенное признание отцовской вины: трагический «l'homme qui rie» выродился в вечно смеющегося беса. И именно по отцу сын тоже – «человек, который смеется».

Родственное вырождение в смехе подтверждается сравнением смеха отца и сына. С точки зрения смеха Степан Трофимович – жертва, так как он осмеян всеми, особенно жестоко сыном. В отличие от отца, сын в этой модели – палач, сам осмеивает всех и вся, и его смех, пожалуй, самый зловещий в романе, раскрывает преступно-игровую природу образа бесашута. Смех же Степана Трофимовича выпадает из всеобщего бесовского смеха в романе и характеризуется или весьма положительно, или невинно, или как актерский. К концу же романа его смех исчезает, сменяясь просветленной улыбкой (радостной с Софьей – 10, 493, сдержанной в разговоре о Боге – 10, 505, и последней – умиленной – перед смертью – 10, 506). Вообще смех Степана Трофимовича уникален по сравнению со зловещим смехом остальных героев романа, что, очевидно, усиливает в этом образе авторское начало, выражая надежду на исцеление

от бесов и означая свет в финале романа. Самим характером смеха герой исключен из бесов.

Книга Гюго важна и в парадоксальности образа героя – в его высоте и комичности. Ею маркируется благородство Степана Трофимовича, поскольку образ этот строится на авторских идеалах и эстетике, связи с прошлой культурой, в отличие от современной «нигилятины», на высоком учительстве. Одновременно другими средствами тот же персонаж постоянно снижается до пародии на романтического героя – метод характеросложения любимейшего героя Достоевского – Дон Кихота. Показательна и коренная трансформация первоначального замысла (смерть Степана Трофимовича от поноса) в возвышенную смерть героя. Таким образом, Степан Трофимович – романтический герой, но одновременно и «герой нашего времени», и акцентирование этого персонажа романом Гюго, где главный герой – смех, как нельзя лучше определяет двуединую трагикомическую суть этого образа.

Важно и то, что книга названа по-французски: в речи Степана Трофимовича художественно значимо противопоставление в употреблении русского и французского языков (10 лет не читал Евангелия по-русски, вместо него – «Жизнь Иисуса» Ренана по-французски). Кроме того, введение героя через иностранную книгу у Достоевского чревато включением персонажа в традицию западноевропейского романа, что меняет стилистику образа: в эпизоде с книгой Гюго в Степане Трофимовиче как никогда усиливается патетика романтического героя «неистовой литературы».

Умышленную «неразвернутость» эпизода с книгой Гюго – характерный для Достоевского пример провокации автором читателя для обращения к текстам-прототипам – можно сравнить, например, с введением книги В. Скотта «Сен Ронанские воды» в повесть «Неточка Незванова»[7] или книги Флобера «Госпожа Бовари» в роман «Идиот»[8] (ср. с противоположным

[7] *Чернова Н. В.* «Какая-то тайна была в судьбе ее»: письмо в книге («Неточка Незванова») // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 396–410.

[8] *Чернова Н. В.* Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. № 19. С. 192–202.

четким, развернутым и ясно сформулированным вводом книги «Что делать?» в роман «Бесы» как предмета спора отца с сыном, что связано с задачей острой идеологической полемики Достоевского с Чернышевским).

В связи с прототипами образов Верховенского-старшего и Кармазинова позволю себе высказать предположение о неслучайности появления именно книги Гюго перед встречей соперников-писателей в романе «Бесы». Среди наиболее пылких русских почитателей Гюго – Герцен[9] и Кукольник,[10] оба связанные с образом Степана Трофимовича (Герцен как прототип – 12, 224–225, Степан Трофимович похож на литографированный портрет Кукольника, в который влюбилась в юности Варвара Петровна). В свою очередь Тургенев (прототип Кармазинова) с его «германофильской закваской юношеского романтизма»[11] – известный «гюгофоб», как Мериме и «кружок пяти», с которыми он сблизился во Франции.[12] И тогда, может быть, выбор книги Гюго – знак высокой «литературности» бунта Степана Трофимовича, его намеренно провокативный «читательский» вызов Кармазинову. Вполне вероятно, что Степан Трофимович выступает здесь еще и как проводник авторских пристрастий в чтении, а также выразитель скрытой литературной полемики в читательских вкусах Достоевского и Тургенева.[13] И именно

[9] Объяснение Герцена в любви будущей жене – «через» героев романа «Собор Парижской богоматери», его личное знакомство с Гюго и публикации Гюго в «Колоколе», рецензия Герцена на роман «Отверженные», он – главный связной Гюго с Россией до самой своей смерти.

[10] Под влиянием Глинки и романтического кружка Кукольника Даргомыжский написал оперу «Эсмеральда».

[11] *Алексеев М. П.* Виктор Гюго и его русские знакомства: Встречи. Письма. Воспоминания // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31/32. С. 868.

[12] Тургенев называл поэзию Гюго – «рвотное», был равнодушен к «Отверженным», Гюго, по его определению, – «напыщенный ритор»; его нарочитое неучастие в чествовании Гюго в 1881 г., до лично-мелочного неприятия (анекдоты Тургенева о крайнем невежестве Гюго, перепутавшего Шиллера с Гете, о любви Гюго к славе). Подробно о противоположном отношении к Гюго двух русских литературных партий см.: *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 777–932.

[13] При этом Тургенев в отдельных чертах является прототипом не только Кармазинова, но и самого Степана Трофимовича. Однако Кармазинов с начала и до конца выдержан в резко памфлетном, пародийном стиле, а образ Степана Трофимовича при ироническом отношении к нему автора окрашен симпатией.

потому, что Степан Трофимович – выразитель и проводник авторских эстетических идеалов в романе, книга Гюго включается в пространство других эстетических пристрастий Достоевского («Сапоги ниже Пушкина», «Сикстинская Мадонна», «Рыцарь бедный...»).[14] Кстати, и другая книга на столе Степана Трофимовича – «Что делать?», вызвавшая у героя остро негативную реакцию, тоже может быть воспринята как выражение авторских читательских антипатий именно через Степана Трофимовича; интересно заметить, что Чернышевский не любил Гюго.[15]

Выскажу предположение о том, что популярность Гюго как писателя и личности в России позволяет поставить вопрос не только о возможности влияния Гуинплена на создание образа Степана Трофимовича, но и о модели «романтической личности», которую в реальной жизни олицетворял Гюго и которая могла повлиять на формирование художественного образа героя Достоевского. Я имею в виду некоторые черты Гюго как личности в образе Степана Трофимовича, причем черты, вызывающие не только восхищение современников, но и иронию по отношению к нему как к уходящему типу «романтического героя» (патетика, ораторство, постановка вечных вопросов, высокое учительство, писательство, увлеченность историей, «политизированность», боязнь ссылки).[16] Степан Трофимович с книгой Гюго как выразитель авторского эстетического кредо оказывается, с одной стороны, в жизненно реальном кругу русских гюгофилов, лично связанных с Достоевским (Панаев «бредил» «Собором Парижской богоматери», знал роман наизусть кусками, Аполлон Григорьев вспоминал о влиянии на «русских мечтателей» этого романа, Боткин в 1835 г. взобрался на башню собора в Париже с романом Гюго в руках), с другой

[14] Поэтому содержание речи героя, поэтический строй, стиль становятся высокими, романтизированными в эпизоде с книгой Гюго: под ней записки Варвары Петровны – его единственной возлюбленной, Прекрасной Дамы, «хозяйки души», которую он не может простить за «подмену» себя Дашей (не случайно он одет как жених в этой сцене).

[15] *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 855.

[16] В этом контексте показательно нецензурное определение Гюго персонажем в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Ст<удент> говорит: “Victor Hugo говорит про последнюю страшную войну, а там – песни, искусство и проч. Старый пер<***>, больше ничего”» (11, 76).

стороны, Верховенский-старший противостоит в своих литературных пристрастиях оппонентам Достоевского в отношении Гюго (Греч, Чернышевский, Тургенев). Свой эстетический манифест («Сапоги ниже Пушкина») Степан Трофимович маркирует святым для Достоевского именем. Известна телеграмма Гюго в честь пушкинского праздника и ответное приветствие русских писателей. Интересно, что Гюго был известен в России еще и как враг Дантеса. Что касается сведений о Гюго, то Достоевский мог получать их из прессы, где печатались анекдоты о Гюго, беседы с ним русских корреспондентов, а также из общего русского круга знакомых Гюго и Достоевского, в котором присутствуют личности, чуть ли не самые духовно близкие Достоевскому или связанные с ним профессионально: А. П. Философова, которой в 1875 г. Гюго пришлет свою фотографию с автографом, а она ответит письмом в высоком евангельском стиле; В. Н. Андреевская, знакомая А. Ф. Кони, которая состояла в переписке с Гюго, а ее сын переводил его; М. А. Загуляев – рецензент «Бесов», франкофил, «русский француз», петербургский сотрудник газеты «Indépendence Belge», позже опубликовавший воспоминания о личных встречах с Гюго; в дневнике Е. А. Штакеншнейдер – запись об обыске у Загуляева и найденном у него письме Гюго, в ее салоне Лавров – страстный почитатель Гюго.[17]

Роман Гюго опубликован в 1869 г., в год начала работы Достоевского над романом «Бесы», действие которого привязано к реальному историческому времени – к 1869 г. Роман насыщен самыми злободневными новостями, в том числе и литературными: книга Гюго оказывается на столе Степана Трофимовича в год ее издания.[18] Романы одного года, а разница принципиальная: один – романтический, погруженный в историю Англии XVIII в., другой – с сюжетом из современной жизни на «злобу дня», из газет, это остро «текущее», «русское». Однако при этом – глубинное их родство: Гюго интересует далеко не только чужая история, но и поэтическое, нравственное осмысление современности,[19] в свою очередь Достоевский прощается с романтизмом и упоминанием книги Гюго акцентирует жанр, общий авторский замысел, идею, поэтику своего произведения. Поэтому присутствие в романе «Бесы» только что прочитанной Достоевским книги любимого писателя приводит к выходу за пределы одного образа Степана Трофимовича Верховенского.

[17] *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 848–854, 889–893.

[18] В библиотеке Достоевского – французское издание романа: *Hugo V.* L'homme, qui rit. Paris: Libraire internationale; Bruxelles; Leipzig; Livourne: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1869. Т. 1–4. См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 228.

В определении общности жанра двух романов принципиальна мысль Достоевского о том, что «трагедия и сатира – две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» (24, 305).[20]

«Бесы» как роман-сатира, с первых строк впрямую обозначенный шедевром жанра «Гулливером» Свифта (10, 7), акцентирован также и Гюго:[21] обличительный пафос романов-памфлетов (у Гюго – критика всей структуры общества и особенно социальной, у Достоевского – природа и корни нигилизма как русской болезни), смех как важнейший элемент поэтики, причем смех во всем многообразии – от трагического, очищающего и преображающего до дьявольского и балаганного.

В общности жанра романа-трагедии значимы не только развязки обоих произведений с просветлением в финале (Степан Трофимович об исцелении России, речь Гуинплена о гуманизме), но и то высокое лирическое начало, которое лучше всего сам Достоевский определил словами Версилова, как сцены из великой литературы, «пронзающие сердце» (13, 382).

Родственность жанра – и в традиции романа тайн, а также романтической мелодрамы, когда действие связано с раскрытием загадочного прошлого героев.

[19] Конечно, перенесение места и времени действия романа Гюго с его остро современным социальным обличительным пафосом и гуманистическим напором в защите «униженных и оскорбленных» в Англию XVIII в. – это отчасти всего лишь дань романтической традиции классического исторического романа 1820-х гг. в духе В. Скотта.

[20] О синкретическом жанре романа «Бесы» см.: *Щенников Г. К.* Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 88–92; *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 113–171.

[21] Аналогично тому, как потом Достоевский прибегнет к «Последнему дню приговоренного к смерти» Гюго для объяснения «фантастичности» формы новеллы «Кроткая» – неправдоподобность, что приговоренный может писать в последнюю минуту, как муж рассуждать у трупа жены (см. предисловие к «Кроткой»).

Общность поэтики – в сходных типах героев, характеросложении: герои-идеологи, «отверженные» и «униженные и оскорбленные», мечтатели, шуты, «дитя и старик» как бродячий сюжет.

Степан Трофимович и Урсус – оба объекты авторской симпатии, оба – Учителя, воспитатели детей, философы, ораторы и пророки, сочинители, ученые, титанические «неистовые» с вечными вопросами (Степан Трофимович о красоте, о Колумбе, о Гамлете, Урсус – о мироздании). И в то же время оба – шуты, гаеры. Общие мотивы – «слезинка ребенка» и «случайная семейка»: Верховенские и фантастическая семья Урсуса с неродными детьми – незрячей, уродом и дядей-волком.

Слепая «святая» Дея и Хромоножка, обе жертвы; «готическая» инфернальность Джозианны и бесовство в Лебядкиной и Лизе Тушиной.

Шут-аристократ Баркильфедро, отличающийся от шутов Достоевского социальным происхождением, а психология шутовства – из одного корня: ненависть и месть «маленького» человека за свое унижение и даже за благодеяние, любовь-ненависть к жертве. Баркильфедро и Петруша Верховенский с тончайшей нюансировкой типа как шуты-«шпионы», шуты-«игроки» (оба с колодой карт), шуты-«палачи», всесильные шуты-«дьяволы», держащие в руках все нити интриги; эти персонажи, зловещие вершители судеб – хозяева сюжета. И даже общий зафиксированный акт продажи героем души шуту-дьяволу как бродячий сюжет («да» Гуинплена на вопрос Баркильфедро, готов ли он предать близких, и вербовка Петрушей «наших»).

Степан Трофимович и Гуинплен как осмеянные герои. Однако у Гуинплена – осмеянность романтического героя: знак победы, а не поражения. У Степана Трофимовича – осмеянность комическая до полной сниженности, как авторский приговор герою, не выполнившему своего предназначения, что не снимает трагедии высокого ухода героя.

При этом Гюго маркируется и прощание Достоевского с романтизмом, осознание невозможности изображения титанического героя в современной действительности, измельчания его в «герое нашего времени».[22] Это относится и к патетической

[22] Так, Эмма Бовари с ее космической тоской по идеалу изображена как провинциальная пошлая мещанка с адюльтером, а Ольга Ильинская,

стилистике романа Гюго: ребенок, над которым надругался весь мир, голым бредущий в ледяной пустыне, минующий виселицу с трупом, исклеванным вороньем, замерзшую женщину с полумертвым ребенком, ослепшим от холода, и в финале – воссоединившаяся под звездным небом семья – урод с мертвой возлюбленной, старик-отец и волк на шхуне, когда Гуинплен шагнет в ночное море, а последним звуком романа будет вой волка во вселенной.

Но одновременно именно неистовый Гуинплен позволяет Степану Трофимовичу с книгой Гюго в руках превратиться в глашатая принципов чести, благородства и справедливости, «высокого» бунтаря.[23]

Б. Г. Реизов так комментирует высказывание Бальзака о том, что тайну изображения нравов он нашел в романе В. Скотта, заменив средневековых героев, паладинов, трубадуров, владелиц замков – чиновниками, столоначальниками, менялами, ростовщиками, сыщиками и химиками:

> ...дело было, конечно, не в замене одних персонажей другими <...>. Поэтика повести из современной жизни была как будто противоположна поэтике исторического романа, но она выросла на нем и из него возникла.[24]

выбравшая Штольца вместо Обломова, ощущает отзвуки «мировой» грусти «Манфредов» и «Фаустов».

[23] Тоска современного прагматичного человека по «титаническому» герою становится сюжетообразующим элементом рассказа Сэлинджера «Человек, который смеялся»: застенчивый студент Нью-Йоркского университета, неудачник в жизни и любви, собирает вокруг себя детей и сочиняет для них героические истории из жизни Гуинплена, что превращает его в глазах детей в «Вождя». У Сэлинджера еще большая ирония по отношению к своему герою, чем у Достоевского: в рассказе студента убитый врагами Гуинплен воскрес, «захохотал гробовым голосом и аккуратно, даже педантично, выплюнул одну за другой четыре пули», отчего у убийц лопаются сердца и они замертво падают к ногам «человека, который смеялся» (*Сэлинджер Дж.* Над пропастью во ржи: Повести. Девять рассказов. М., 1983. С. 495). Однако объединяет Сэлинджера с Достоевским то, что их современные герои одновременно и возвышены героем Гюго: в жестоких мальчиках Сэлинджера пробуждается сострадание, они объединяются в братство, взрослеют, плачут. Пронзительный образ-символ у Сэлинджера: глядя вслед уходящему студенту, ребенок видит бьющийся на ветру обрывок тонкой алой оберточной бумаги, который очень похож на маску из лепестков мака на лице Гуинплена.

[24] *Реизов Б. Г.* История и теория литературы. Л., 1986. С. 296.

То же и у Стендаля: в поисках новой литературы он видел спасение в «энергии», ставшей для него эстетической категорией, а обнаружил он ее у Данте, Байрона, Шекспира и Скотта, писателей не сводимых к одному знаменателю, к одной эстетике.[25]

При этом подход к герою – общий у двух писателей: в предисловии к «Собору Парижской богоматери» Достоевский формулирует не только кредо Гюго – драматизм, реализм, граничащий с фантастикой, «восстановление погибшего человека» (20, 28), но и свою собственную задачу в литературе (общая эстетика). Как и общий подход к «отверженным» у обоих писателей, доверяющих восстановление рая только страдавшими (как Раскольников и Соня в эпилоге), в романе Гюго именно они представляют на балаганных подмостках спектакль «Побежденный хаос» – и только через любовь:

> Ничего не могло быть более странного, чем этот рай, созданный двумя осужденными на муку существами. <...> Свой ад они превратили в небесный рай: таково твое могущество, любовь![26]

Отмечу мотивы романа Гюго как сквозные мотивы романа «Бесы»:

– общность знаменитой формулы Достоевского о борьбе в человеке «Бога и дьявола» с романтически динамичным определением Гюго («Сатана наносит Богу страшные удары кулаком»[27]), напряженная разгадка «тайны человека», выраженная у Гюго пространно и афористично, в отличие от ее концентрированного воплощения в живых характерах Достоевского; особая планетарность.[28] Высказывание Гюго – «Народы, как и светила, имеют право на затмение»[29] – звучит как эпиграф к «Бесам»;

[25] Там же. С. 297–298.

[26] *Гюго В.* Человек, который смеется. С. 283.

[27] Там же. С. 251.

[28] Урсус: «...в нашей лачуге будет заключена отныне вся вселенная: мир человеческий, мир животный, мир божественный» (Там же. С. 274); Шатов – Ставрогину: «Мы два существа сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» (10, 195), Лебядкин – Ставрогину: «И солнце, говорят, потухнет...» (10, 207), Ставрогин – Кириллову: «Положим, вы жили на луне...» (10, 187), Федька о Петруше: «...астролом и все Божии планиды узнал...» (10, 205), повествователь о Федьке: «Этот с неба упавший человек...» (10, 206), Ставрогин как «солнце», по определению Петруши.

[29] *Гюго В.* Отверженные // Собр. соч. и писем: В 15 т. М., 1955. Т. 8. С. 82.

– бесовство, загадка, мистика. У Гюго – от «романа тайн» со всеми его атрибутами: тайна двух братьев, «пластическая» операция Гуинплена, его сказочное преображение из нищего в лорда и пэра и т. д., а также полная, однозначная и реалистическая разгадка всех темных мест. Степан Трофимович с книгой Гюго на столе полемически скажет: «...я не хочу тайн...» (10, 73).[30] В романе Достоевского – другая природа таинственного: бесовская, некий «морок» нечистой силы, неподтвержденность единственной версии случившегося, создающаяся из обилия слухов, сплетен, версий, разных точек зрения как принципиальная стратегия автора по отношению к читателю, который может удовольствоваться точкой зрения толпы, героя, хроникера, собственной или – попробовать приблизиться к авторской. С другой стороны, в символическом, втором плане «Бесов» мерещится родственная природа романа Гюго:

> Призрак забился в судорогах. Бурный ветер, разгулявшись в высоте, завладел мертвым телом и принялся швырять его во все стороны <...>. Чудовищный картонный паяц, висевший не на тонкой веревочке, а на железной цепи! Какой-то злобный шутник дергал ее за конец и забавлялся пляской этой мумии. Она вертелась и подпрыгивала, угрожая каждую минуту распасться на куски.[31]

Как не вспомнить знаменитый образ движущегося маскарада на ниточках, управляемого хохочущим режиссером-кукольником из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», – бытие, руководимое не только божественной силой, власть рока в судьбе человека. Бесовство как мечта, программа нового мироустройства, вызов Творцу в перекраивании этики и эстетики: у Гюго – от профессионального выращивания уродов компрачикосами до клубов аристократии, где доблесть «отбить руку у Венеры Милосской»,[32] и королевы, которая «с радостью бы сделала Аполлона горбатым, но оставила бы его богом».[33] Это ли не литературный прототип шигалевщины! Родственность и в изображении бесовства как космической вселенской силы:

[30] Другая отсылка к классике жанра – роману Э. Сю «Парижские тайны» – в повторном замечании Степана Трофимовича о «каких-то петербургских тайнах» (10, 97).

[31] *Гюго В.* Человек, который смеется. С. 71.

[32] Там же. С. 213.

[33] Там же. С. 218.

у Достоевского – бесовство в космосе, мироустройстве, в русской природе, в современной России, в человеке. Пассаж из романа Гюго звучит как стихотворение в прозе, явно созвучное в обрисовке природы бесовства одновременно пушкинскому эпиграфу к «Бесам» и роману Достоевского:

Ну и вьюга! <...> Ураган – это хоровод дьяволов, это бешеная свистопляска вампиров, все они скачут галопом и кувыркаются у нас над головой. Они мелькают в тучах: у одного – хвост, у другого – рога, у третьего вместо языка во рту пламя, у этого – крылья с когтями, у того – брюхо лорд-канцлера, а вон у того – башка академика. Каждого из них можно распознать по особому, им одним издаваемому звуку. Что ни порыв ветра, то новый адский дух; слышишь и видишь в одно и то же время, ибо этот грохот принимает зрительные формы.[34]

Дьявольское qui pro quo Достоевского тоже сопоставимо с Гюго:

– лик и личина в Гуинплене, подмена его голоса – чревовещанием Урсуса, подмена возлюбленной (Джозианна вместо Деи) (ср.: Ставрогин как подменный жених в сознании Хромоножки);

– вообще мотив театра, лицедейства, масок – в самой природе двух романов: балаган с пьесой «Побежденный хаос» в духе Шекспира похож на театр «Глобус», где Урсус в одном лице – автор, режиссер и актер в медвежьей шкуре, Гуинплен – скоморох, покрашенный охрой, фигляр с «рыжей гривой»,[35] похожий на «мрачную маску античной Комедии»;[36] в «Бесах» – знаменитое «лицо-маска» Ставрогина или навсегда запоминающееся застывшее перебеленное лицо-маска ужаса у Хромоножки, Степан Трофимович всегда в «роли», Петруша – опытный режиссер спектакля с «нашими» – до литературной кадрили вверх ногами в масках;

– мотив толпы с развенчанием героя: Гуинплена-шута – ярмарочной публикой и трибуна с гуманистическими принципами – палатой лордов, и Степана Трофимовича – с речью о красоте на литературном празднике;

– пространство. У Гюго – пышно декорированное романтическое пространство (тюрьма с подземельями, кладбище, экзотический дворец Джозианны в ориентальном духе), но глубоко родственные Достоевскому символические константы пространства: открытость-закрытость, дорога со странничеством («Зеленый ящик» – повозка Урсуса цвета надежды с циркачами как «странствующий храм»[37] и символическая встреча Степана Трофимовича с народом в телеге, высокие смерти обоих героев в дороге). Даже общий топоним – Швейцария. Швейцарское пространство из письма Ставрогина характеризуется остановившимся временем, вечностью, закрытостью, отъединенностью от мира, теснотой, замкнутостью, отрицательной эмоциональной окраской, отсутствием надежды на возрождение:

[34] Там же. С. 169.
[35] Там же. С. 172.
[36] Там же. С. 171.

Прошлого года я <...> записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает. Там я уже купил маленький дом <...> мы поедем и будем там жить вечно. Я не хочу никогда никуда выезжать. Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. <...> Я ничего от Ури не надеюсь; я просто еду. Я не выбирал нарочно угрюмого места (10, 513).

Вполне вероятно, что литературным пратекстом его могло быть швейцарское пространство отца Гуинплена, английского лорда Кленчарли, удалившегося по сходной со Ставрогиным, английским «принцем Гарри», причине от суеты света в Швейцарию в полуразвалившийся дом на берегу Женевского озера в самом глухом месте между Шильоном и Веве:

Его окружали овеваемые ветрами и одетые тучами суровые, сумрачные Альпы; он жил здесь, затерянный, в глубокой тени, отбрасываемой горами. Его редко встречал прохожий. Этот человек жил вне своей страны, почти вне своей эпохи.[38]

Конечно, швейцарское пространство Кленчарли – это романтизированное пространство, в котором возникает

образ изгнанника <...> старика в одежде простолюдина, бледного, согбенного, вероятно уже близкого к могиле, который стоит в эту минуту над озером в печальном полумраке, не замечая холода и непогоды, или шагает по его берегу без цели, с неподвижным взором, с развевающимися по ветру седыми волосами, молчаливый, одинокий, погруженный в свои думы, – трудно было удержаться от улыбки. Этот старик был олицетворением безумия.[39]

[37] Там же. С. 295.
[38] Там же. С. 182.
[39] Там же. С. 183.

Если вспомнить галлюцинации, от которых Ставрогин надеется вылечиться швейцарским воздухом, то это описание может быть воспринято как портрет Ставрогина в старости, если б он не кончил жизнь самоубийством. Кстати, бурная юность лорда – страсти, женщины, удовольствия, незаконнорожденный сын – тоже вызывают ассоциации с юностью Ставрогина. Однако авторский приговор «удавленнику» Ставрогину – и в отказе от конца героя в романтическом пространстве. Кроме того, мрачный колорит швейцарских мест – Веве, Шильонский замок, Женевское озеро – мог особенным образом припомниться Достоевскому при чтении романа Гюго как путешественнику по этим местам в 1867–1868 гг., незадолго до появления этого романа и начала работы писателя над «Бесами». Известны отрицательные отзывы Достоевского о Швейцарии. Но самое главное: посвященные Швейцарии страницы романа Гюго не могли не напомнить Достоевскому его глубокое личное горе – смерть дочери Сони в 1868 г. Гуинплен, рожденный на берегу Женевского озера, между Лозанной и Веве, в младенчестве после смерти родителей был продан слугой и изуродован в два года, тайна его происхождения раскрылась благодаря найденным в Лозанне и Веве записям о рождении ребенка. Соня родилась как раз в этих местах, была зарегистрирована в метрической книге Женевы.[40] Достоевский просит у Каткова денег на переезд семьи в Веве, где климат лучше, думая о здоровье младенца. После смерти Сони в Женеве Достоевский с женой уезжают в Веве, откуда Анна Григорьевна пишет: «Каждый встретившийся ребенок напоминал нам о нашей потере».[41] Кроме Веве в своих швейцарских письмах Достоевский упоминает Шильонский замок (еще один топоним, связанный с несчастным ребенком Гуинпленом) и, конечно, «Шильонского узника» Байрона. Известна отличная память Достоевского, связанная с впечатлениями литературными, в отличие от памяти «житейской». Без сомнения, когда через год Достоевский читал роман Гюго, он не мог еще раз не вспомнить о детском страдании, о «слезинке ребенка», и эти личные воспоминания и литературные

[40] Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1994. Т. 2. С. 163.

[41] Там же. С. 180.

ассоциации с романом Гюго могли усугубить мрачный колорит швейцарского пространства в «Бесах».

Разумеется, многое, о чем было сказано, может вызвать известное сомнение. Значительная часть приведенных суждений – более чем гипотетична, что продиктовано красноречивыми и провоцирующими совпадениями, латентными связями, скорее угадываемыми, чем четко читаемыми.

Так и частная деталь в «Бесах» – книга Гюго на столе Степана Трофимовича – может быть воспринята всего лишь как знак модного чтения. Гюго вернулся в Париж в 1870 г. (в год работы Достоевского над «Бесами»), после свержения Наполеона III, проведя 18 лет в изгнании, стал почти легендарной личностью, его называли «великим старцем», «мировым сердцем». Он очень популярен в России, каждая его новая книга, вышедшая в Париже, тут же переводилась. Сразу после опубликования в 1869 г. романа «L'homme qui rit»» он начал переводиться для «Отечественных записок» и одновременно печатался в этом году в разных русских журналах под различными заглавиями: во «Всемирном труде» – «Аристократы», в «Деле» – «Смех сквозь слезы», в газете «Голос» – «Зубоскал». Посредственность многих поспешных переводов вызвала в прессе даже насмешки.[42]

Но, может быть, книга Гюго в «Бесах» – знак не только моды.

Парадоксальным образом Достоевский остро современной проблематикой своего романа и после смерти окажется связанным с автором романтического произведения «Человек, который смеется»: в реальной жизни Гюго, будучи противником самодержавия и монархии, помогает революционному движению в России, своим авторитетом способствует отмене смертных казней русских революционеров, оказываясь на той же позиции, что Гаршин, Вл. Соловьев по отношению к первомартовцам, на позиции, которую мог бы разделить и Достоевский, если б остался жить.[43]

[42] *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 884.

[43] О выступлениях Гюго в защиту Л. Н. Гартмана, Г. М. Гельфман, революционеров в процессе «двадцати двух» см.: Там же. С. 896–900. В некрологе Гюго А. Х. Христофоров назвал его «олимпийцем чувств милосердия и любви» (Там же. С. 911).

И в этом тоже можно усмотреть некое «странное сближение» двух романов-ровесников с такой разной художественной структурой и их авторов с противоположными политическими убеждениями. Но – с общим подходом к человеку и общими гуманистическими ценностями: недаром же монархист Достоевский назвал Каракозова «несчастным слепым самоубийцей».

Словом, то, что кажется сейчас отчасти предположением, может быть небесполезным для контекстуального вхождения в роман Достоевского.

Стефано Алоэ

ИВАНОВ ЧЕРТ, ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР И «АГАСВЕР» КЮХЕЛЬБЕКЕРА: ОБ ОДНОМ ВЕРОЯТНОМ ИСТОЧНИКЕ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»

Поиск интертекстуальных нитей в произведениях Ф. М. Достоевского – сложнейшая и неисчерпаемая задача. Это зависит, очевидно, от небывалой начитанности писателя, а еще больше – от скрытого потока реминисценций и подсказок, населяющих его творческие наброски, часто доведенных им до полной неузнаваемости. Любой сюжет – литературный, бытовой, журналистский, речевой – может стать началом для новой творческой идеи, переплетаться с другими внутренними и внешними интертекстуальными пластами. Даже записные тетради не всегда передают в открытую отголоски смыслового потока, сознательного и подсознательного, часто основанного на свободном ассоциативном сближении разнородных элементов.[1]

[1] Ср. наблюдения Натана Тамарченко: «Формальная *выделенность*, *точность* воспроизведения и прямая *отсылка* к источнику свидетельствуют, по-видимому, о культурной (литературной) значимости *авторства* и, следовательно, – о соблюдении авторских прав. Наоборот, *невыделенность* чужого текста, его *анонимность* и *неточность* воспроизведения могут быть способом указания на первостепенную значимость *традиции*, которой принадлежит этот текст; авторская же индивидуальность делает именно его в этом отношении наиболее репрезентативным. В таком случае указание авторства могло бы сместить акцент. Поэтому приемом, наиболее адекватным поставленной задаче, оказывается “деавторизация” цитируемого текста» (*Тамарченко Н.* Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции («Преступление и наказание») // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. К. Кроо, Т. Сабо и Г. Ш. Хорват. СПб., 2011. С. 22 (Dostoevsky Monographs; Vol. II)). Тамарченко возводит этот прием к понятию «память жанра» и убедительно доказывает употребление Достоевским скрытой цитаты на

© С. Алоэ, 2012

Предлагается в данной работе прочтение двух из ключевых эпизодов романа «Братья Карамазовы» – главы «Великий Инквизитор» и главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» – в сопоставлении с отрывками из незаконченной поэмы В. К. Кюхельбекера «Агасвер», опубликованной в журнале М. И. Семевского «Русская старина» в 1878 г. (т. 3, март, с. 403–462) под заглавием «Вечный Жид». Сближение и сопоставление произведений двух настолько разных по величине писателей – абсолютно ново,[2] оно может показаться, на первый взгляд, и несколько замысловатым, тем более учитывая, что в наследии Достоевского не регистрируется ни одного упоминания о Кюхельбекере; тем не менее, как увидим, присутствие в библиотеке писателя данного тома «Русской старины» и его интерес, им самим подчеркнутый, к содержанию этого журнала именно в период создания романа «Братья Карамазовы» позволяют предположить что-то существеннее, чем простое наличие типологических совпадений в определенных параллелях между отрывками вышеуказанных произведений.

Отношения Достоевского с историком и издателем Михаилом Ивановичем Семевским (1837–1892), основателем журнала «Русская старина», отдельно почти не изучены. Это достаточно удивительно, если учесть невторостепенное значение Семевского в культуре 60–70-х гг. XIX в. и, тем более, его неоднократные контакты, как личные, так и профессиональные, с писателем.[3] Эти контакты начинаются в период издания братьями Достоевскими журнала «Время» (1861–1863), сотрудником которого молодой Семевский стал по настоянию Федора Михайловича.[4] Именно в период сотрудничества с Достоевскими Семевский активно собирал материалы о жизни декабристов в Сибири для «Полярной Звезды» Герцена; копии этих материалов готовил для него другой сотрудник Достоевских, корректор «Времени» К. К. Сунгуров, что привлекло внимание III Отделения к антуражу журнала.[5] Несмотря на сильные расхождения взглядов между Достоевским и историком-либералом, их контакты, никогда не ставшие тесными, не прекращаются в дальнейшие годы, о чем свидетельствуют три письма Семевского Достоевскому (1866 и 1876 гг.) и ряд косвенных фактов. Среди них самый значимый для этого исследования состоит в том, что в библиотеке Достоевского имелись все выпуски исторического журнала Семевского «Русская старина», основанного в 1870 г., за три полных года, с 1876 по 1878 г.[6] О том, что писатель читал «Русскую старину» с интересом, черпая из нее идеи для своих художественных и публицистических замыслов, свидетельствует в первую очередь упоминание Ивана Карамазова в главе «Бунт» («...только что прочел в одном из сборников наших древностей, в “Архиве”, в “Старине”, что ли, надо справиться, забыл даже, где и прочел» – 14, 221). Это недвусмысленно обозначает присутствие «Русской старины» в круге чтения Достоевского в работе над романом «Братья Карамазовы», а поэма Кюхельбекера «Вечный Жид», как выше указано, была опубликована именно в марте 1878 г.: следовательно, в одном из выпусков журнала, которые вошли в библиотеку писателя.

примерах из «Преступления и наказания». О теме значения цитаты в творчестве Достоевского см. также в настоящем сб.: *Тарасова Н. А.* Интертекстуальные связи в рукописном тексте Достоевского: постановка вопроса.

[2] Частичным, но значимым исключением стоит статья: *Багно В. Е.* К источникам поэмы «Великий Инквизитор» // *Багно В. Е.* Россия и Испания: общая граница. СПб., 2006. С. 335–349, в которой раскрывается другой важный вероятный источник для поэмы о Великом Инквизиторе – повесть «Таинственный жид», опубликованная в «Московском телеграфе» в 1830 г. и касающаяся легенды о вечном жиде. Повесть, авторство которой до сих пор не установлено, является одним из источников поэмы Кюхельбекера «Агасвер», что было замечено исследователем. Настоящая работа позволяет расширить тему связи поэмы Ивана Карамазова с легендой о вечном жиде и предполагать, что Достоевскому легенда была известна не только по одноименному роману Э. Сю и по вышеуказанной повести, но и по поэме Кюхельбекера.

[3] О чем свидетельствуют работы, напр.: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг., 1922. С. 49; *Коган Г. Ф.* Разыскания о Достоевском // Литературное наследство, М., 1973. Т. 86: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 710–738, а, в особенности, в недавнее время: *Балакин А. Ю.* Достоевский – участник сборника «Складчина» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. № 14. С. 287; *Отливанчик А. В.* Достоевский в период редактирования «Гражданина»: даты и документы (К уточнению вопроса) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2007. № 18. С. 394–421. Показательно, что нет статьи о Семевском в энциклопедии Н. Н. Наседкина (Достоевский. М., 2003).

[4] См. письмо Семевского к М. П. Погодину от 11 декабря 1860 г. (Литературное наследство. Т. 86. С. 512).

[5] См.: Там же.

[6] См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. СПб., 2005. С. 206.

Философская поэма в фрагментах «Агасвер», вместе с «мистерией» «Ижорский», является самым амбициозным произведением Вильгельма Кюхельбекера; он над ней работал, с большими перерывами, с 1832 г. почти до самой смерти. В поэме прослеживается история человечества с момента появления Иисуса Христа в Иерусалиме до смерти последнего человека, предвестьем нового пришествия Христа перед концом времен и Страшным судом, как это происходит и в чуть более поздней и почти одноименной поэме В. А. Жуковского «Агасфер» (1852). Такое завершение и предполагает средневековая легенда, на которой поэмы обоих поэтов основаны.[7] Кюхельбекер не оставил точного плана произведения, но поэме недостает еще одного или двух фрагментов. Фрагментарность «Агасвера» структурна, значит – она не следствие незавершенности произведения: в выборе значимых фрагментов из истории христианства автор обосновывает свою парадигму истории, состоящую в вечном и цикличном повторении одной и той же ожесточенной борьбы между двумя категориями людей – праведными и гонителями, людьми, ориентированными на духовное начало, и людьми, руководящимися материальными лжеценностями. Первые следуют Иисусову примеру; а вторые ищут счастье и самоутверждение в использовании власти, и праведники им мешают, поскольку своим примером они разоблачают ложность их системы: поэтому эти всячески гонят праведников. Свидетелем этих повторенных в разных эпохах гонений стоит легендарный иерусалимский сапожник Агасвер, «Вечный Жид», – великий грешник, Богом наказанный вечным скитанием и бессмертием за то, что на крестовом пути Иисуса к Голгофе толкнул Его со злобной насмешкой: Агасвер не сумел тогда понять, что Иисус проповедовал иное царство, а не политическую независимость Иудеи от Римской империи. Таким образом, Агасвер служит связующей нитью между эпизодами, он действует как главный герой только в первом фрагменте, дальше его роль – наблюдателя и, в некоторых фрагментах, второстепенного действующего персонажа.

[7] О мифе Вечного Жида в литературе см. среди пр.: *Anderson G. K.* The Legend of the Wandering Jew. Providence, 1965 (1970[2]); *Fisch H.* The dual image: The figure of the Jew in English and American literature. London, 1971; *Rouart M.-F.* Le mythe du Juif Errant. [Paris] 1988; *Małek E.* Legenda o Ahaswerze w twórczej interpretacji rosyjskich romantyków // Roczniki Humanistyczne KUL. 1993. T. 39/40 (1991/1992), z. 7. S. 57–71; L'ebreo errante: Metamorfosi di un mito / A cura di E. Fintz Menascé. Milano, 1993.

Что в нем могло привлечь Достоевского? Тот том «Русской старины», в котором были напечатаны стихи Кюхельбекера, безусловно оказался в руках писателя, но этого еще недостаточно, чтобы утверждать, что он остановил свое внимание именно на тех страницах, на названии поэмы, на предисловии, а может быть, и на содержании «Агасвера».

Следует отметить, что «открытие» Семевским творческого наследия Кюхельбекера представляло в те годы некоторую интересную новость. В 1868 г. Семевский обратился к дочери Кюхельбекера, Юлии Вильгельмовне Косовой, с просьбой консультировать материалы из большого архива поэта-декабриста, умершего в 1846 г., с целью опубликовать часть из них в создающемся тогда журнале «Русская старина». Он получил разрешение и сотрудничество Косовой, и с 1870 г. большая часть архива Кюхельбекера оказалась в распоряжении Семевского.[8] При жизни Кюхельбекеру ничего не разрешали публиковать после событий 1825 г., и только незначительная доля произведений, им написанных в течение двадцати лет, проведенных в заточении и потом в ссылке, вышла в свет анонимно благодаря хлопотам Пушкина и других друзей.[9] Но и после смерти наследие Кюхельбекера оставалось надолго под запретом. Поэтому перед редактором «Русской старины» лежали многочисленные папки неизданных тетрадей и писем, относящихся к Пушкину, Жуковскому и их эпохе. В 70-е гг. XIX в. цензура стала допускать упоминания о декабристах, и Семевский начал выбирать те материалы, которые ему представлялись более ценными, прежде всего в историческом плане: письма Кюхельбекеру Пушкина, Жуковского, Боратынского, Катенина и других литераторов; письма Кюхельбекера этим же адресатам; дневник писателя периода заточения в крепостях Прибалтики; и, одной из последних публикаций, поэма «Вечный Жид», о которой идет

[8] См.: *Мстиславская Е. П.* Творческие рукописи В. К. Кюхельбекера // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР. 1975. Вып. 36. С. 6; *Косова Ю. В., Кюхельбекер М. В.* Вильгельм Карлович Кюхельбекер: Очерки его жизни и литературной деятельности. Письма русских писателей 1817–1825 гг. // Русская старина. 1875. № 7. С. 333–382.

[9] Ср.: *Смирнов-Сокольский Н. П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С. 282–283, 416–419, 427–430.

речь.[10] Таким образом, имя Кюхельбекера стало привлекать некоторое внимание как в связи с его политическим профилем декабриста, так и в связи с некоторыми произведениями, которые впервые выходили из безвестности. Характерно, что в те годы больше всего получали распространение духовные стихотворения Кюхельбекера. По свидетельству прот. Т. И. Буткевича, опубликовавшего в харьковском журнале «Вера и разум» в 1899 г. (№ 22. С. 619–650) статью под названием «Религиозные убеждения декабристов», «еще в 60-х годах даже среди учеников духовных училищ ходил по рукам и был усердно переписываем рукописный сборник стихотворений В. К. Кюхельбекера, носивший название “Песни отшельника”».[11]

Еще одно значительное свидетельство об интересе, возникшем по отношению к публикациям «Русской старины», мы находим в переписке Н. Н. Страхова со Л. Н. Толстым: через Страхова Толстой получал от Семевского и консультировал рукописные тетради декабристов. Зная интерес Толстого к декабристам и вспомнив о хорошем мнении, им как-то высказанном о Кюхельбекере, Страхов писал ему в марте 1878 г.:

> У него [т. е. у Семевского] оказалось большое собрание непечатанных стихов и прозы Кюхельбекера и его дневник. Куча тетрадей произвела на меня самое привлекательное и грустное впечатление; но я побоялся труда и времени, которых будет стоить чтение и обдумывание этих рукописей. А вы ведь хвалили Кюхельбекера.[12]

Толстой отвечал из Ясной Поляны 16 марта 1878 г.:

> Кюхельбекер трогателен, как и все люди его типа – не поэты, но убежденные, что они поэты, и страстно преданные этому мнимому призванию. Кроме того, 15 лет заточения.[13]

---

[10] Дневник В. К. Кюхельбекера // Русская старина. 1875. № 8. С. 490–531; № 9. С. 75–91; 1883. №. 7. С. 101–128; № 8. С. 251–272; *Кюхельбекер В. К.* Вечный Жид // Русская старина. 1878. № 3. С. 403–462.

[11] *Буткевич Т. И.*, прот. Религиозные убеждения декабристов // Вера и разум. 1899. № 22. С. 622–623. Несколько десятков стихотворений поэта были в те годы опубликованы в заграничных неавторизованных изданиях, таких, как, напр.: Собрание стихотворений декабристов. Лейпциг, 1862. Т. 2 (ред. Н. В. Гербель); Лютня. Собрание свободных русских песен и стихотворений. Лейпциг, 1869; Избранные стихотворения Вильгельма Карловича Кюхельбекера. Веймар, 1880.

[12] Н. Н. Страхов, письмо Л. Н. Толстому, 15 марта 1878 г. // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 833.

[13] Там же. С. 831–832.

В суждении Толстого чувствуется отзвук общераспространенного предубеждения относительно Кюхельбекера, творчество которого было тогда в основном неизвестно; зато его интерес и сочувствие к личности декабриста очевидны. Вероятно, Толстой и читал в «Русской старине» поэму «Вечный Жид».

Учитывая все это, и в особенности вышеупомянутое внимание Достоевского к журналу Семевского, вероятность, что он читал или, по крайней мере, перелистывал «Вечного Жида» в 1878 г., представляется очень большой. Нельзя даже исключать, что Страхов, который в тот период виделся и общался с Достоевским довольно часто, сообщал как Толстому, так и Достоевскому о выходе в свет «Вечного Жида». Но и сама фигура Кюхельбекера могла интересовать Достоевского по разным причинам, начиная с того, что он с ним разделял опыт и поводы наказания: в Сибири Достоевский даже связывался с людьми и местами, имевшими большое значение и для его предшественника-декабриста.[14] Наверно, и тематика, и философско-религиозное ориентирование творчества Кюхельбекера могли бы привлечь внимание Достоевского, однако вероятность, что он мог читать хоть какие-то произведения Кюхельбекера до появления в печати поэмы «Вечный Жид» в «Русской старине», крайне невелика, так как эти произведения практически не имели распространения.

В 1878 г., в момент появления упомянутого номера «Русской старины», Достоевский активно работал над началом романа «Братья Карамазовы». Период создания первой части романа обозначается несколькими важными для писателя событиями: в первую очередь смертью сына Алеши в мае и поездкой с В. С. Соловьевым в Оптину Пустынь в июне; но еще и судом над Верой Засулич, завершением Русско-турецкой войны Сан-Стефанским мирным договором. В той или иной мере каждое из этих событий влияло на создание замысла романа. Особенно следует подчеркнуть то, как в первой половине 1878 г. Достоевский неоднократно сталкивался с вопросами, связанными со смыслом смерти и бессмертия. Частое общение с Владимиром

---

[14] Напр., с Н. Д. Фонвизиной, присутствовавшей 16 августа 1846 г. на похоронах Кюхельбекера в Тобольске (ср.: *Шкерин В. А.* Кюхельбекер и Глинка // Урал. 1997. № 4. С. 185; см. также: *Громыко М. М.* Сибирские знакомые и друзья Ф. М. Достоевского 1850–1854 гг. Новосибирск, 1985).

Соловьевым и еще больше посещение его публичных лекций в Соляном городке, несомненно, сказываются в духовно-философских размышлениях, развиваемых Достоевским в «Братьях Карамазовых». Темой лекций Соловьева была его идея о «Богочеловечестве». В частности, лекцию 2 апреля 1878 г., на которой Достоевский присутствовал, Соловьев читал на тему «Второе явление Христа и воскресенье мертвых (искупление или восстановление природного мира). Царство Духа Святого и полное откровение Богочеловечества».[15] Эта тема волновала не одного Соловьева: не раз Достоевский и молодой философ ее страстно обсуждали во время своих тогдашних встреч. В частности, толчком для обмена мнениями по этому поводу послужило одно письмо Н. П. Петерсона от 4 марта, где излагалась концепция бессмертия неизвестного тогда Достоевскому Н. Ф. Федорова. Идеи Федорова сильно заинтересовали Достоевского, который их пересказывал и Соловьеву, а в письме от 24 марта он просил Петерсона об уточнении о личности этого мыслителя (см. 30_1, 13–15). При всех этих совпадающих мотивах, приводящих к теме бессмертия и искупления грехов, было бы странно, если бы Достоевский, имея в руках мартовский выпуск «Русской старины», пропустил титульное название о «Вечном Жиде», безоговорочно ссылающееся на знаменитую легенду о человеке, наказанном бессмертием и вечными скитаниями.

Итак, аргументы, приводящие к предположению, что Достоевский ознакомился с поэмой Кюхельбекера, вполне конкретны, отчего уместно приступить к текстологическому сопоставлению, задачей которого будет предоставить нам элементы для уточнения и подтверждения этой предпосылки. На мой взгляд, в «Братьях Карамазовых» есть два главных узла для сопоставления с «Агасвером»: это «поэма» о Великом Инквизиторе и глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича».

Поэма Ивана Карамазова характеризуется Достоевским в письмах, написанных в дни ее сочинения, как изложение взгляда героя-отрицателя на человечество и на смысл Божья создания:

Современный *отрицатель*, из самых ярых, прямо объявляет себя за то, что советует дьявол, и утверждает, что это вернее для счастья людей, чем Христос. Нашему русскому, дурацкому (но страшному

[15] См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1995. Т. 3: 1875–1881. С. 265.

социализму, потому что в нем молодежь) – *указание* и, кажется, энергическое: хлебы, Вавилонская башня (то есть будущее царство социализма) и полное порабощение свободы совести – вот к чему приходит отчаянный отрицатель и атеист! Разница в том, что наши социалисты (а они не одна только подпольная нигилятина, – Вы знаете это) – сознательные иезуиты и лгуны, не признающиеся, что идеал их есть идеал насилия над человеческой совестью и низведения человечества до стадного скота, а мой социалист (Иван Карамазов) – человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом «Великого Инквизитора» на человечество и что Христова вера (будто бы) вознесла человека гораздо выше, чем стоит он на самом деле.[16]

Героем-отрицателем – одним из самых ярких и популярных этой типологии, особенно важной в эпоху романтизма, – является и легендарный Вечный Жид. В поэме Кюхельбекера, в частности, он характеризуется упорством своего отрицания, даже после признания истинной натуры Христа: в отличие от Агасфера поэмы Жуковского, который сразу после наказания подхватывает истину и принимает свою участь как необходимое искупление, герой Кюхельбекера признает, *но не принимает* Божий промысел, продолжая бунтовать против Него.[17] Образцовое поведение праведников, с которыми он сталкивается, заставляет Агасвера колебаться, но не сдвигает его с позиции гордого сопротивления. В то же время интересно заметить, что Агасвер так же не принимает и позицию гонителей: в некоторых фрагментах он держится как совершенно безучастный – хоть и внимательный – наблюдатель, в других же – он в какой-то мере защищает праведных. Последнее происходит в первую очередь в тех фрагментах, где идут споры между концепциями жизни – материалистической и христианской, цинизмом и этикой: например, в третьем фрагменте, в котором идет ожесточенный спор Агасвера с безымянным отрицателем, «Некто» (о нем см. ниже); или же в четвертом фрагменте, в котором Агасвер стоит у смертного одра папы Григория VII и

[16] Письмо Ф. М. Достоевского Н. А. Любимову, Старая Русса, 11 июня/79 (30_1, 68).

[17] «Неумирающий странник смотрит не беспристрастно, не с упованием на радостную развязку чудесной драмы, которую видит, но как близорукий сын земли, ибо он с того начал свое поприще, что предпочел земное – небесному» (*Кюхельбекер В. К.* Предисловие к поэме *Вечный Жид* // Русская старина. 1878. №. 3. С. 405 (переизд.: *Кюхельбекер В. К.* Агасвер // Избр. произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2. С. 74).

упрекает его за то, что тот вел себя как любой другой светский император. Но всего ярче тема гибельного материализма, разрушающего, по мнению Кюхельбекера, духовные начала цивилизации и приводящего даже христианское вероисповедание на путь атеизма,[18] разработана в седьмом фрагменте, посвященном периоду французской революции. Утилитаризм и рационализм, приложенные к религии, – главные враги Христова учения; тройному лозунгу французской революции – «Liberté, fraternité, égalité» – поддакивает у Кюхельбекера триада «Безверье, легкомыслие, разврат» (VII; 1), открывающая седьмой фрагмент поэмы. «Всё рушилось, всё пало; церкви нет» (VII; 78), но Агасвер тщетно радуется «глубокому упадку / В религии» (VII; 67–68): автор убежден, что духовный упадок – временное состояние, необходимое перед будущим возрождением, и что логика Божья иногда непонятна человеку, но только по его собственной близорукости:

Но гордого ума догадки суета;
Но насылает Бог неистовые бури
Для очищения померкнувшей лазури;
И чудным образом, средь гроз, и зол, и бед,
Дух просыпается, и вот находит след,
Находит верную, надежную дорогу
Обратно к своему Отцу и Богу. (VII; 71–77)

Тематические сходства романа Достоевского с поэмой Кюхельбекера налицо; но существуют между двумя произведениями и по-настоящему потрясающие точки соприкосновения. Обратим внимание прежде всего на третий и пятый фрагменты «Агасвера». Как упомянуто выше, в третьем фрагменте Агасвер вступает в спор с загадочным персонажем, «Некто», аргументирующим, что «к земному сын земли / Стремиться должен. Призраки, туманы, / Поэтов и софистов бред, обманы / И ложь

[18] Ср. примечание Кюхельбекера к первому фрагменту: «пусть религия не будет для вас никогда средством для достижения мирских целей, как бы, впрочем, эти цели ни были благородны и высоки. Даже те, которые, напр., как испанское духовенство в войну с Наполеоном, употребляли веру для воспламенения любви к отечеству и ненависти чужеземному владычеству, все-таки унижали ее чистую святость – и в своих понятиях не слишком разнствовали от утилитарного богохульства некоторых философов XVIII века, говоривших, что религия – очень недурная выдумка для обуздания глупой черни» (Там же. С. 415).

жрецов в надоблачной дали» (III; 5–8); «Некто» заключает, что единственный правильный подход к жизни – «…власть / и страх, который навожу на ближних, / Готовых в прах передо мною пасть. / Богатство, сила, блеск почище вздоров книжных» (III; 25–28). “*Власть* и *страх*” – главные средства для угнетения душевных стремлений к искусству, свободе и любви и для установления мнимого благополучия. В этом высказывании звучит что-то безусловно похожее на тезисы Великого Инквизитора:

Есть три силы, единственные три силы на земле, могущие навеки победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастия, – эти силы: чудо, тайна и авторитет <…>. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. Они будут дивиться и ужасаться на нас и гордиться тем, что мы так могучи и так умны, что могли усмирить такое буйное тысячемиллионное стадо. Они будут расслабленно трепетать гнева нашего, умы их оробеют <…>. …мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас как дети за то, что мы им позволим грешить (14, 232, 236).

Чудо, тайна и авторитет соответствуют почти дословно *власти и страху*, о которых говорит «Некто». В поэме Кюхельбекера Агасверу неожиданно предоставляется роль защитника веры против скептицизма его собеседника, которому он возражает, что «Сошел же рок и – по *Его* словам: / За смерть *Его* нам, нечестивым, в кару / Бог повелел мечу, и язве, и пожару <…>. / И согрешили мы, / Что от сошедшего с небес в юдоль печали – / Да будет светом среди тьмы, / Владычества земного ожидали» (III; 43–45, 50–53).

Когда Кюхельбекер в сибирской глуши писал эти стихи, ему еще нечего было ссылаться на идеи социализма в зачатии и на современную ему утопическую мысль, хотя примерно в те же самые годы молодой Достоевский увлекался новыми гипотезами социального строя; тем не менее именно тема мнимого рая на земле, в котором зрелый Достоевский видел «вавилонскую башню», сближает двух писателей до неожиданности. Как известно, в Иване Достоевский намеревался показать изнутри тип русского молодого социалиста или анархиста (см. выше, письмо Н. А. Любимому от 11 июня 1879 г.). Если Кюхельбекер был еще ориентирован на французских *philosophes* и на якобинцев («питомцы мудрований, / Которые секирой отрицаний /

Всё разрушают, но в которых нет / Ни пламени, ни жизни для созданий, / Которых тусклый и неверный свет, / Лишенный теплоты лучей и силы, / Дрожит над зевом мировой могилы» – III; 393–399),[19] то Достоевский схожим образом и по примерно тем же причинам обращает свое взволнованное внимание на современные ему политические атеистические движения. Так же, как и Кюхельбекер, Достоевский видел в эволюции католицизма риск слияния с социалистическим материализмом, как он утверждал в «Дневнике писателя» за 1877 г.[20] Герои обоих авторов – Агасвер и «Некто», с одной стороны, Иван Карамазов – с другой признают существование Бога, но не принимают Его творение – ср. письмо Достоевского Любимову от 10 мая 1879 г., где убеждения Ивана названы «*синтезом* современного русского анархизма. Отрицание не Бога, а смысла Его создания» (30_1, 63; ср. также 30_1, 66).

В пятом фрагменте поэмы «Агасвер» критика католицизма, вроде изменяющего Царству Небесному ради царства земного, дается в самом экспрессивном виде в сопротивлении двух противоположных фигур – Мартина Лютера и одного безымянного кардинала, обвиняющего его в еретических взглядах перед Вормсским сеймом. В этом фрагменте донельзя ярко просматривается тесная структурная близость с поэмой о Великом Инквизиторе. Историческое событие известно: в 1521 г. Лютер был вызван императором Карлом V в Вормс для того, чтобы выступать перед сеймом в защиту своих тезисов, которые обвинялись в ереси. На сейме обвинение было действительно принято императором, и Лютер был отлучен от католической церкви. Кюхельбекер, который был лютеранином, видел в Мартине Лютере верозащитника, готового отречься от духовенства и рисковать собственной жизнью ради истины. Пятый фрагмент поэмы и показывает его драматическое столкновение с императором Карлом и с церковной властью. Стоит полностью привести большой отрывок из этой сцены:

[19] См. там же: «Питомцы мудрости высокомерной», чей «род строптивый – род неверный» – III; 98–99.

[20] Ср., напр., «Дневник писателя», май–июнь 1877 г.: «...если папство когда-нибудь будет покинуто и отброшено правительствами мира сего, то весьма и весьма может случиться, что оно бросится в объятия социализма и соединится с ним воедино» (25, 160).

Насмешник пагубный и едкий,
Философ, филолог и диалектик редкий,
Сам кардинал вступил с суровым немцем в спор,
А кроме вечного божественного Слова
Не знает Лютер ровно ничего;
Всех знаний и всех чувств и мыслей всех основа –
Единое оно наука для него.
Бой начался. И кардинал лукавый
Сначала, будто тигр, жестокий и кровавый
В самом медлении, свирепо-терпелив,
Прилег и дремлет, когти притаив;
Стремит на жертву масляные взгляды
И льет реками мед обильной звучной свады;
Потом без принужденья перешел
К иронии; вот легкие угрозы;
Вот снова на глазах явились чуть не слезы...
Но наконец его зарокотал глагол.
И засверкал сарказм, и громы Ватикана
В персть, кажется, сотрут германца-великана.
Спокоен Лютер; изворотлив враг,
Блестящ, язвителен, красноречив и тонок;
Полудикарь тедеск все тот же: без уклонок
За речию его идет за шагом шаг,
Не опирается на разум ломкий,
Но произносит текст решительный и громкий –
И разлетелись врозь, как стаи диких птах,
Софизмы мудреца. И смотрит вверх монах,
И самого себя смиряет он и малит,
И молча молится, и молча Бога хвалит.
Неистовый доминиканец Эк
Сменяет кардинала-дипломата;
Но этого невежу-супостата
Уничтожает вмиг великий человек.
И за учителем подъемлется учитель,
И много доблестных; но всех их правота
Сражает именем и помощью Христа;
Отважный Лютер всех их победитель (V; 87–123).

Велеречивый кардинал и «неистовый» доминиканец – инквизитор Иоганн Экк – противопоставлены тихому и молчаливому Лютеру; кардинал – «философ, филолог и диалектик редкий», в то время как «кроме вечного божественного Слова / Не знает Лютер ровно ничего». Экспрессивная и концептуальная сила сопоставления держится на дихотомии между риторическим многословьем – сложным, звучным, лживым – и молчанием, содержащим простое, истинное Слово. С одной стороны, постро-

енная речь, философствование, мудрствования, софизмы; с другой – Лютер «без уклонок / За речию его идет за шагом шаг, / Не опирается на разум ломкий, / Но произносит текст решительный и громкий». Лютер спокоен, суров; кардинал «блестящ, язвителен, красноречив и тонок». Параллелизмы с поэмой о Великом Инквизиторе, кажется, не ограничиваются случайными совпадениями. На такой же дихотомии держится «диалог» между красноречивым и рационалистичным Инквизитором и молчаливым Иисусом, не вступающим в спор и уклоняющимся от человеческой логики.[21] Философия, отрешенная от метафизического начала, становится самооправдывающимся упражнением, строгая последовательность которого держится на (ложной) претензии самодостаточности разума; итог такой философской постановки – оправдание лжи и зла во имя правды и разума. Иван Карамазов, выбирая для своей поэмы Испанию эпохи инквизиции, все же не пропускает аллюзию на лютеранскую Реформацию, с которой действие совпадает и по времени: «Пятнадцать веков уже минуло тому, как Он дал обетование прийти во царствии своем <...>. Но дьявол не дремлет, и в человечестве началось уже сомнение в правдивости этих чудес. Как раз явилась тогда на севере, в Германии, страшная новая ересь» (14, 225–226).[22] Отношение Ивана (и Достоевского) к протестантству – крайне отрицательно, прямо противоположно отношению к нему Кюхельбекера (который, впрочем, будучи лютеранином, тоже жаловался на излишество рационализма протестантской культуры); в то же время полностью совпадает основная идея: при постепенном распространении скептицизма, отрицающего чудеса и другие явления духовной жизни, все же остаются

[21] О разных функциях молчания в творчестве Достоевского ср. блестящую последнюю предсмертную статью: *Клейман Рита*. Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // Аспекты поэтики Достоевского. СПб., 2011. С. 245.

[22] В плане исторических рамок поэм знаменательно следующее сравнение: у Кюхельбекера «Сам *кесарь* судия; с ним вместе *кардинал* / И семь *электоров*: не убоится ль инок? <...>. / И в Думе городской сошелся весь *собор*: / *Князья, епископы*; шляп, шлемов, перьев бор, / *Все рыцарство*; сидят» (V; 16–21); а у Достоевского – «в “великолепном автодафе”, в присутствии *короля*, *двора*, *рыцарей*, *кардиналов* и прелестнейших придворных дам, при многочисленном населении всей Севильи, была сожжена *кардиналом* великим инквизитором разом чуть не целая сотня еретиков ad majorem gloriam Dei» (14, 226 – *курсив везде мой*).

люди, способные верить и готовые страдать за истину: «Эти ереси стали богохульно отрицать чудеса. Но тем пламеннее верят оставшиеся верными. Слезы человечества восходят к Нему по-прежнему, ждут Его, любят Его, надеются на Него, жаждут пострадать и умереть за Него...» (14, 226). Аллюзии на Лютера и на Реформацию встречаются и в других местах «Братьев Карамазовых», а также и в «Дневнике писателя». Портрет немецкого монаха-протестанта, мелькающий в поэме Кюхельбекера, мог бы привлечь внимание Достоевского безусловно. Так или иначе, фигуры Христа в «Братьях Карамазовых» и Лютера в «Агасвере» во многом совпадают, их поведение характеризуется прежде всего молчанием: «...узник всё время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать» (14, 239); «Спокоен Лютер; изворотлив враг / <...>. И смотрит вверх монах, / И самого себя смиряет он и малит, / И молча молится, и молча Бога хвалит» (V; 106, 113–115).

Великий Инквизитор упрекает Христа за то, что Он человеку предложил свободу вместо счастья. По такому пути, считает Инквизитор, за Ним последуют только фанатики, а разумные сознательные люди должны спасти человечество «властью и страхом», если выражаться словами «Некто», дать ему счастье порабощения и безответственности:

> ...они принесут свою свободу к ногам нашим и скажут нам: «Лучше поработите нас, но накормите нас». <...> ...мы, став во главе их, согласились выносить свободу и над ними господствовать – так ужасно им станет под конец быть свободными! (14, 231)

Это примерно та же преступная ошибка, которую совершил изначально Агасвер, не принимая настоящую цель сошествия Христа:

> «Он [Христос] мог – но разгадать Он не умел
> Сердец народа... Смерть и поношенье
> Да будет вечно всякому удел,
> Кто нас введет в бесплодное прельщенье!» (I; 380–383)

В обоих произведениях подчеркивается неспособность героев принять «ношу» свободы, принесенной Христом, и «ошибку» Христа, не умеющего, по мнению и Агасвера, и Инквизитора, «разгадать» природу человеческого сердца.[23]

[23] О мотиве неполноты знания Христа ср.: *Тихомиров Б. Н.* Христос и Истина в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский

Но, уз иного плена разрешитель,
Христос остался тем же, чем и был;
Не грозный вождь, не дерзостный воитель,
Пред коим в страхе обращают тыл
Полки врагов, – нет, скорбных утешитель,
Бессмертных истин кроткий возвеститель,
Недужных друг и врач больных сердец <...>.
Нет, и не мыслит возвратить свободу
Спаситель всех Адамовых сынов
Не терпящему *временных* оков,
Но к *вечным* равнодушному народу! (I; 288–294, 308–311)

За то и Великий Инквизитор, как Агасвер, возненавидел Христа, который

Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника пред могуществом, раз навсегда его ужаснувшим. <...> Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нем думал! (14, 233)

Вечному Жиду Кюхельбекер снова предоставляет слово в заключении эпизода «Лютер», во время которого он, незаметный, только все молча слушал; Агасвер сам с собой высказывается по поводу немецкого верозащитника:

«Фанатик! много их, –
Он молвил, – в стаде Иисуса!
Жаль, не сожгли его, как Иоанна Гуса!»
Но нечестивец вдруг притих:
Ему явился ряд таких воспоминаний,
Которые излили ток страданий
В окаменелую от долгой муки грудь, –
И Агасвер был принужден вздохнуть. (V; 195–202)

Сравним последние реакции Великого Инквизитора после Иисусова поцелуя:

...когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. <...> Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. *Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его*; он идет к двери, отворяет ее

и мировая культура. СПб., 1999. № 13. С. 147–177: в этом же Его упрекает Инквизитор («Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нем думал! <...> понадеялся, что, следуя Тебе, и человек останется с Богом, не нуждаясь в чуде. Но Ты не знал, что чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога...» – 14, 233).

и говорит ему: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!» (14, 239 – *курсив мой*)[24]

Создается целый ряд наблюдений побочного характера, подтверждающих основное предположение, что параллелизмы между поэмами Кюхельбекера и Достоевского не случайны. Само совпадение в названии *поэма*, при вышеуказанных тематических совпадениях, вряд ли незначительно. Тем более значимо было бы это совпадение, если бы можно было доказать, что и второе общепринятое определение поэмы Достоевского – *легенда* – принадлежит самому писателю. Насколько известно, Достоевский называл эпизод исключительно *поэмой*, но в то же время если верно воспоминание В. Ф. Пуцыковича, согласно которому Достоевский ему продиктовал объяснение о значении *легенды* в романе, – то мы бы имели налицо двойное совпадение: трудно не ассоциировать *легенду* о Великом Инквизиторе с известнейшей *легендой* о Вечном Жиде.[25] Но прежде всего следует опираться на бесспорное совпадение первого названия двух произведений – *поэма*. Ведь Иван Карамазов не только высказывает в разговоре с братом свои убеждения: он передает их в форме наброска, произнесения вслух своих внутренних творческих размышлений, с намеком на поэму, которую он будто бы «сочинил», но «не написал» на эту тему.[26] В речи Ивана мелькают действительно довольно явные отголоски, ремарки,

[24] Реакция Великого Инквизитора, кстати, напоминает и реакцию императора на поведение Лютера: «Нахмурил брови Карлос величавый / И скипетром махнул и бросил гневный взор / <...>. / Властитель Лютеру сказал: “Они не правы, / Но слишком дерзок ты, свой голос ты понизь; / Ступай, от своего ученья отрекись”» (V; 143–148).

[25] См.: *Пуцыкович В. Ф.* О Ф. М. Достоевском (Из воспоминаний о нем) // Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках / Сост. Ч. Ветринский [В. Е. Чешихин]. М., 1923. Ч. 1. С. 152–153 (впервые: Новое время. 1902. 16 янв. (№ 9292)). Следует отметить, что уверения Пуцыковича, что он передает точные слова, продиктованные ему Достоевским для публикации, не доказаны, а его воспоминания приняты биографами писателя с некоторой осторожностью (ср.: 15, 482; см. также: *Отливанчик А. В.* Достоевский в неизданной корреспонденции В. Ф. Пуцыковича 1899–1911 гг. // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. № 19. С. 429–441).

[26] О поэме Ивана как опыте в жанре импровизации см.: *Сараскина Л. И.* Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 125–140.

фрагменты достаточно традиционного поэтического языка как в плане возвышенной лексики, так и в плане синтаксиса и, казалось бы, даже ритма. «Поэма» звучит как квазипоэтическая импровизация, обоснованная на придуманных прежде, может быть стихотворных, фрагментах, например:

Но человечество ждет его с прежнею верой и с прежним умилением. О, с большею даже верой, ибо пятнадцать веков уже минуло с тех пор, как прекратились залоги с небес человеку <...>; лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его <...>; Он всё видел, он видел, как поставили гроб у ног его, видел, как воскресла девица, и лицо его омрачилось. Он хмурит седые густые брови свои, и взгляд его сверкает зловещим огнем. <...> сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. <...> Тимуры и Чингис-ханы, пролетели как вихрь по земле <...>; станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. Они будут дивиться и ужасаться на нас и гордиться тем, что мы так могучи и так умны <...> Они будут расслабленно трепетать гнева нашего, умы их оробеют... (14, 225, 227, 228, 235, 236).

Лексика, полная библеизмов, и некоторые морфологические обороты так же намекают на язык высокой поэзии, иногда они звучат даже (нарочито) анахронично для эпохи Карамазовых: «среди их»; «Он простирает перст свой и велит стражам взять его»; «непобедимою силой»; «пред стражами»; «из уст моих»; «примкнул к сонму» и т. п.

Есть одна-единственная открытая поэтическая цитата в поэме Ивана – из Тютчева. Но исследователи обнаружили в поэме ряд скрытых цитат из Шиллера, Гейне, Пушкина, Жуковского, Полежаева. Прямых цитат из поэмы «Агасвер» мне найти не удалось. Однако точность скрытых цитат Достоевского всегда относительна, раз их функция здесь – отражать поэтические замыслы Ивана и его начитанность («...ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал» – 14, 239). Поэтому, вероятно, скрываются в тексте еще непрочитанные, еле уловимые цитаты, и наличие уже упомянутых параллелизмов между поэмой Ивана и произведением Кюхельбекера можно вполне уподобить ряду прежде расшифрованных скрытых, неточных цитат. Достоевскому стихи самого Кюхельбекера для этой цели вовсе не нужны. Ему нужна скорее стилистика Кюхельбекера, несколько нелепая и архаичная в изобилии церковнославянизмов, как у несостоявшегося поэта Ивана.

Параллели между романом Достоевского и поэмой Кюхельбекера, настолько впечатляющие в том, что касается главы о Великом Инквизиторе, этим не исчерпаны. Они не менее значимы, если брать во внимание главу «Братьев Карамазовых», посвященную разговору Ивана с чертом.

Одна отнюдь не банальная авторская характеристика Кюхельбекера состоит в том, что, будучи намерен своим произведением бороться, во имя христианского мировоззрения, с материалистическими концепциями мира и истории, он тем не менее предоставляет слово и врагам духовности, представляя эту борьбу в свободном и откровенном изложении противоположных позиций и лишь целостностью сюжета «доказывая» правоту одной из них – христианской. Таким образом, идеологические противники истины говорят «убедительно», откровенно, часто парадоксально: писатель не скрывает их аргументов, а чем они сильнее, тем легитимнее и крепче истина, их в конечном счеге опровергающая. Такой творческий прием сближает Кюхельбекера и Достоевского, который так же пишет с позиции верующего и противника материализма, но предоставляет полное и убедительное слово «атеисту» Ивану и другим персонажам, по-разному враждебным мировоззрению самого писателя. Один из этих персонажей – самый парадоксальный и тонкий – это Иванов черт. О литературной генеалогии черта Ивана Карамазова написано много; существует широкая и разнородная традиция изображения дьявола в виде лживого человечка, то смешного, то мелкого, то утонченного и даже привлекательного джентльмена. Обнаружено несколько прямых источников, начиная с Мефистофеля в гетевском «Фаусте», с «Хромого беса» Лесажа, и др.[27] Особое внимание проявили исследователи к русским прототипам черта Ивана, и были убедительно упомянуты произведения Пушкина («Сце-

[27] См. комментарий Г. М. Фридлендера к ПСС (15, 465–469), а также: *Кийко Е. И.* К творческой истории «Братьев Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. № 6. С. 256–262; *Щенников Г. К.* Иван Карамазов – русский Фауст // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 5–33; *Альми И. Л.* Об одной из глав романа «Братья Карамазовы» («Черт. Кошмар Ивана Федоровича») // Достоевский и мировая культура. М., 1996. № 7. С. 4-17; *Gigante G.* Dostoevskij onirico. Napoli, 2001. P. 166–180; *De Michelis C. G.* Il diavolo di Dostoevskij // Il diavolo e l'Occidente / A cura di P. Capelli. Brescia, 2005. P. 117–130.

ны из Фауста»), Гоголя («Ночь перед Рождеством») и, прежде всего, Лермонтова: в хорошо известной Достоевскому «Сказке для детей» Лермонтов подчеркивает, в частности, светскость персонажа: «Но этот черт совсем иного сорта – / Аристократ и не похож на черта».[28] Достоевский явно опирается на эту «бытовую» линию, так широко проникшую в русскую литературу периода романтизма, противопоставляя пошлость мелкого беса страшной величавости мильтоновского Сатаны или байроновского Люцифера: «...простите моего *Черта*: это только черт, мелкий черт, а не Сатана с “опаленными крыльями”».[29] Абсолютно такая же смесь светскости, аристократизма и смешной мелочности встречается в трактовке беса в произведениях Кюхельбекера. Литературный первоисточник Кюхельбекера, так же как и Пушкина, Лермонтова и Достоевского, все тот же – фаустовский Мефистофель. Но некоторые текстологические наблюдения позволяют предполагать, что перед нами не одно лишь общее литературное наследие гетевского образа.

Как всякого романтика, и Кюхельбекера тянуло к пестрой фигуре дьявола, как в виде падшего ангела, демона, так и в бытовых – мефистофельском и смешном – вариантах. В этом «реалистическом» виде персонаж-бес появляется в творчестве Кюхельбекера уже до появления вышеупомянутых произведений Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Не только гетевский Мефистофель, но еще больше Пэк, Ариэль и прочие демоны романтических комедий Шекспира служили ему образцами для подобных персонажей, начиная с комедии «Шекспировы духи», опубликованной в 1825 г. и резко раскритикованной Пушкиным, который тем не менее в дальнейшем не забыл некоторые экспериментальные находки пьесы друга.[30] Кюхельбекер не раз и в других произведениях возвращался к шекспировским «демонам», то оставляя им те же имена, то «переодевая» их в фигуры славянского фольклора вроде Кикиморы и Шишиморы (см. мистерию «Ижорский», драму «Иван, купецкий сын» и др.). К периоду между 1825 и 1826 гг. относится один черновой на-

[28] *Лермонтов М. Ю.* Сказка для детей // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 586.

[29] Письмо Ф. М. Достоевского Н. А. Любимову от 10 августа 1880 (30_1, 205).

[30] Ср. письмо А. С. Пушкина П. А. Плетневу, 4–6 декабря 1825 г.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1998. Т. 13. С. 304; *Эйхенбаум Б. М.* О замысле «Графа Нулина» // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 169–180.

бросок, до сих пор полностью не опубликованный, по названию «Меламегас. Бес-Человек».[31] Вероятно, Кюхельбекер оставил эту идею из-за трагических событий, связанных с его участием в декабристском восстании, побегом и арестом. В наброске рисуется фигура беса Меламегаса, модного, опрятного господина, который холодно доказывает, что

Бог, красота, добро, бессмертье – предрассудок,
И глупость, стало быть, единственный порок,
Вселенной правит случай или рок,
Людьми же – похоть и желудок...

Меламегас – это современный бес – «Страдалец вечный и злодей», «Великий, дивный сын паденья».[32] Очевидно родство этого персонажа с вышеупомянутым антагонистом Вечного Жида, неопределенно обозначенным как «Некто». Если в других фрагментах поэмы Агасвер призывает Бога, «в суетной надежде» (VII; 240), что век рационализма опровергнет Божий Промысел, в том третьем фрагменте он неожиданно превращается в защитника Истины против скептицизма, хоть и не может смириться со своей судьбой; он, так сказать, сознательно *отказывается от своего билета*. А перед ним выступает, велеречиво и насмешливо, «Некто», подлинную идентичность которого раскрывают настоятельные намеки автора в течение долгой тирады, направленной против современных скептиков, не верующих в существование ни Бога, ни дьявола. Во времена Мильтона, аргументирует Кюхельбекер, и поэт и читатель представляли себе добро и зло не абстрактно, ведь верили метафизике: «Да! не в метафору в те дни и смерть и грех, / А в зримое лицо, в чудовищное тело / Поэта вдохновение одело <...>. Блестящих ангелов в златых полях небес / Привык я видеть, да и бес / Не мертвенное зло, без бытия живого, / Не отвлечение, а точно падший дух / И враг свирепый племени людского?» (III; 129–131, 134–138).

Как Гоголь, так и Кюхельбекер верил в реальное, физическое существование дьявола, смешивающегося с людьми и

[31] Отдельные стихи наброска опубликованы А. В. Архиповой: *Архипова А. В.* «Меламегас» – черновой набросок В. Кюхельбекера о бесе-человеке // Русская литература. 1963. № 4. С. 151–154.

[32] Там же. Ср. слова Великого Инквизитора о дьяволе: «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия...» (14, 229); впрочем, тут совпадение легко объяснимо, такой дух отрицания – от Гете.

таким образом распространяющего зло между ними. По этой же причине Кюхельбекеру было нужно изображать его в том современном и пошлом виде, каким он очертил в 20-е гг. Меламегаса. «Некто» – это возобновление прежнего эскиза:

За Фауста я себя не выдаю,
А попадался мне, и видимо, лукавый;
Не окружен, конечно, адской славой,
Не гадкая та харя, с коей нас
Знакомят сказки, Дант и Тасс, –
В пристойном виде, для стихов негодном,
То в рясе, то во фраке модном,
То в эполетах (в наш любезный век
И он премилый человек!).
Я узнавал не по наряду,
Не по улыбке, не по взгляду,–
По языку я узнавал его;
Его холодный, благозвучный лепет
Рвал струны сердца моего (III; 144–157).

Смешной или пристойный по виду дьявол отличается речью. Его обыкновенный вид позволяет ему действовать словами, незаметно. В этом, по мнению Кюхельбекера, таится опасность духа, чудовищность которого скрыта в банальной оболочке обыденности. Писатель посчитал нужным даже приложить к своей тираде два длинных примечания, в которых он фиксирует историю изображения дьявола, а именно:

Данте и Тассо <...> диаволу вполне сохранили ту страшную маску безобразия, которую надели на него средние века и народное верование <...>. Как несчастный Спинелло Аретинский первый между живописцами, так Мильтон прежде всех поэтов дерзнул отступить от всеми принятого предания и представить князя темных сил не отвратительным чудовищем, но, по наружности, все же ангелом, хотя и падшим, сохранившим и в самом падении красоту и величавость. Но у Мильтона, как и у Спинелло, сатана ужасен самою красотою: он ею не может обмануть духов света, с которыми встречается. Только философскому безвкусию первой половины XVIII века была предоставлена честь выдумать сантиментального диавола-плаксу – Аббадону, равно отвергаемого и небом и адом.[33]

Изображение «Некто» могло бы привлечь внимание Достоевского, давно интересовавшегося не только вопросом о природе зла, но и вопросом о его воплощении в человеческой жизни.

[33] *Кюхельбекер В. К.* Вечный Жид. С. 434.

Иванов черт действительно во многом похож на «мелкого беса» Кюхельбекера:

Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильною проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженой бородке клином. Одет он был в какой-то коричневый пиджак (дальше говорится «во фраке и в открытом жилете». – *С. А.*), очевидно от лучшего портного, но уже поношенный, сшитый примерно еще третьего года и совершенно уже вышедший из моды... (15, 70).

Вполне ему подходит замечание Кюхельбекера о том, что «в наш любезный век / И он премилый человек»! Поведение обоих чертей отличается безупречными, хоть и искусственными манерами. Достоевский очень напирает на прилагательное «порядочный», почти делая из него постоянный эпитет Иванова черта, и на слова из той же сферы («порядочность», «любезный», «уживчивый», «складного характера джентльмены»...). Любезный господин способен, однако, переходить на насмешливый или саркастический тон, точно так же, как и «Некто», который, кстати, в этом отношении напоминает не только Иванова черта, но и скептика-джентльмена Миусова: Алеша боялся оскорблений старцу Зосиме, «особенно тонких, вежливых насмешек Миусова и недомолвок свысока ученого Ивана» (14, 31). Миусов смешон и одновременно насмешлив, его поведение отличается поверхностной любезностью и «иностранными» (т. е. чужими) взглядами.[34]

Примечательно, что оба черта – не Люцифер, не Сатана, не даже Мефистофель: *оба они безымянны*. Оба писателя их обозначают одинаковым неопределенным местоимением «некто».[35] Неопределенность их натуры, лишенной даже имени и поэтому легче скрываемой в самом нутре обыденного мира, усиливает чувство страха, охватывающего как нарратора поэмы «Агасвер», так и Ивана Карамазова перед их «гостями». Мне кажется, что выбор местоимения «некто», в отличие от более обычно-

[34] Отрицательная линия иностранного как чуждого проходит сквозь весь роман, ср. также о Смердякове, только что спевшем кощунственную песенку и бранящем Россию: «А вы и сами точно иностранец, точно благородный самый иностранец...» (14, 205).

[35] «Там вдруг оказался сидящим некто, бог знает как вошедший...» (15, 70).

го «кто-то» и от других возможных форм выражения неопределенности по отношению к одной личности, отвечает вполне конкретным смысловым нюансам: «некто» может обозначать личность загадочную, непонятную, почему-то тревожащую и которой остерегаются. Не случайно это местоимение довольно часто встречается в фантастической литературе, так как лучше всего передает тревогу unheimlich, чуждого. Я выражаю большую признательность коллеге Ладе Сыроватко, которая помогла мне в разъяснении значения этого местоимения в языке русской художественной литературы XIX в.: ведь оно шире значения, которое отражается в словарях. Процитирую письмо коллеги, прекрасно синтезирующей суть дела:

Слово – по крайней мере в книжной речи – чаще всего использовалось в следующих значениях:

1. Кто-то конкретный, ОЧЕНЬ ХОРОШО известный автору, но имя которого он почему-либо хочет скрыть. Примечательно, что в таком случае «некто» равно «господин N» (замечательный пример у Радищева: «г<осподин> Некто».

2. Некто в значении почти нарицательном (в таком значении употребляется в басне) – здесь этот некто – тот, кто заключает в себе какие-то признаки, многим в той или иной мере присущие.

3. В романтических жанрах – балладах, песнях, романах в стихах и пр. – некто часто связывается с посланцами мира иного, и здесь «некто», по-моему, выражает неуверенность рассказчика в том, кого же он видит перед собой – посланца Неба или Ада – а возможно, и боязнь поверить в то, что он видит.

Л. Сыроватко приводит ряд примеров из поэзии и прозы конца XVIII–начала XIX в., а также из словарей разных эпох, убедительно подтверждающих ее заметки.[36] К сожаленью, не хватает места для расширения этой темы, что, видимо, потребует отдельной работы; только повторю еще раз примечательность этого совпадения, вряд ли случайного. Безымянность двух чертей подчеркивают почти одинаково оба писателя: «Так к Агасверу некто приступил, / Известный некогда под именем Денницы, / И Сатаны, и Князя темных сил, / Но эти прозвища он в старину носил» (III; 168–171), – пишет Кюхельбекер, а Достоевский, также приступив к теме с горькой иронией по поводу глухоты современности к вере и метафизике, заставляет своего персонажа заключить: «Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл наконец, как и назвать себя» (15, 77).

[36] Напр., из «Славянки» и «Вадима» Жуковского, «Светланы» и «Мстислава» Востокова, «Почты духов» Крылова, а также из «Словаря русского языка XVIII века» (гл. ред. Ю. С. Сорокин. Вып. 14: Напролет – Непоцелование. СПб., 2004. С. 210), из которого явствует, что одно из значений «некто» – «*Кто-то, кого не хотят называть*».

Во многом совпадают в аргументациях двух чертей и их собеседников идеи о том, что современность потеряла ту веру в реальность духовных явлений и в реальное существование Бога и дьявола, которая до периода Просвещения характеризовала европейскую мысль (также ср. иронические высказывания Ивана о чудесах). «…ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде», – говорит черт Ивану (15, 81). А Кюхельбекер даже включает пару обстоятельных примечаний к эпизоду с «Некто», с целью подчеркнуть разницу между культурным и литературным восприятием дьявола в прошлом и настоящем.

Описанные параллельные наблюдения служат почти неопровержимым доказательством: они нам позволяют заключить, что Достоевский ознакомился с поэмой Кюхельбекера, опубликованной в 1878 г. в журнале «Русская старина». В качестве добавочного подтверждения можем еще отметить следующие факты:

– В середине апреля 1878 г. – это время первоначальных набросков романа «Братья Карамазовы» – Достоевский оставил себе запись *pro-memoria*: там, между прочим (27, 116), записано о желании прочесть книги, среди которых исторические эссе Т. Карлейля (*Histoire de la Révolution française*) и И. Тэна (вероятно, книгу *L'Ancien Régime*, которую вскоре, в конце апреля или в самом начале мая, ему прислала А. П. Философова – ср. 30_1, 30). Интерес писателя к этим историкам и к переходу от «старого порядка» к революции был не новым; тем не менее не исключено, что он возобновился в его памяти после чтения только что вышедшего тома «Русской старины», и, в частности, после чтения фрагмента поэмы «Агасвер», посвященного французской революции.

– Имя уже упомянутого папы Григория VII звучит в первой части «Братьев Карамазовых» во время оживленного разговора между старцем Зосимой, монахами, Миусовым и Иваном Карамазовым о церковном суде и о разделении церкви

и государства. На слова старца о преображении – «из общества как союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую церковь» (14, 61), – Миусов возражает: «Это не то что ультрамонтанство, это архиультрамонтанство! Это папе Григорию Седьмому не мерещилось!» (там же); на что отец Паисий отвечает, что «не церковь обращается в государство <...>. То Рим и его мечта. То третье диаволово искушение! А, напротив, государство обращается в церковь...» (14, 62). Григорий VII был папой, победившим и унизившим императора Генриха и утвердившим примат римской Церкви над Империей. Об этом и в четвертом фрагменте «Агасвера», где Вечный Жид упрекает Григория, на одре смерти – «И царство твое не есть сего мира? / А ряса наместника Господа Сил / Ответствуй, – ужели не та же порфира? <...>. / Ужель Христу служил ты? – духу, / Владыке мрака ты служил» (IV; 65–67, 138–139).

Впрочем, тема секуляризации западной церкви звучит одним из лейтмотивов поэмы Кюхельбекера, так же, как и романа Достоевского; в процитированном разговоре в монастыре старец Зосима говорил о том, что

> во многих случаях *там церквей уже и нет вовсе*,[37] а остались лишь церковники и великолепные здания церквей, сами же церкви давно уже стремятся там к переходу из низшего вида, как церковь, в высший вид, как государство, чтобы в нем совершенно исчезнуть. Так, кажется, по крайней мере в лютеранских землях. В Риме же так уж тысячу лет вместо церкви провозглашено государство (14; 60–61 – *курсив мой*).

У Кюхельбекера папа Григорий при смерти признает истину и искупает свои грехи; однако его внутренний портрет недалек от портрета Великого Инквизитора – человека по-своему прямого и строгого, убежденного в своей правоте:

> Увы мне! к ближнему суров,
> К себе еще жесточе, строже,
> Я и на троне был монах,
> Был сух мой хлеб и жестко ложе,
> И что ж? – соцарствовал мне страх:
> Поправ закон любви смиренной,
> Я гордых попирал во прах,
> Я, судия царей надменный! (IV; 149–156)[38]

[37] Ср. у Кюхельбекера: «Всё рушилось, всё пало; церкви нет» (VII; 78).

[38] А в примечании Кюхельбекер комментировал: «Называйте, как угодно, Гильдебранда [т. е. Григория]: честолюбцем, жестоким, пронырливым, – – «кроме вечного божественного Слова / *Не знает Лютер ровно ничего*» – ср. слова о слуге Григории, который «добыл откуда-то список слов и проповедей “Богоносного отца нашего Исаака Сирина”, читал его упорно и многолетно, *почти ровно ничего не понимал в нем...*» (14, 89 – *курсив мой*). Совпадение это неполно и, вероятно, случайно; однако считаю небесполезным его привести в рамках более существенных параллелей: там, где Лютер ровно ничего *не знает*, бедный Григорий ровно ничего *не понимает*. А вдруг перед нами скрытая, внутренняя (не ориентированная на читателя, а, так сказать, «лабораторная») полемика Достоевского против Лютера? Стоило бы проследить и этот путь, вспоминая разных героев писателя, берущихся за самостоятельное толкование священных книг, и его отношение к ним (в случае Григория, по крайней мере ироническое).

– Есть определенные параллели между Иваном Карамазовым и Вечным Жидом. Об Иване можно было бы сказать то, что Кюхельбекер пишет в определении героя своей поэмы: «где гордыня, там не созревает вера».[39] Так же, как Агасвер, и Иван по-настоящему не атеист: он перед Богом *в сомнении*. Оба героя сомневаются, прежде всего, по поводу смысла и справедливости Божья создания. Оба не воспринимают самопожертвование праведников, страдания невинных, гордыня не дает им преклоняться перед идеей, что смысл страданий и зла – выше разума, непостижим. От этого их искренний и безвыходный бунт.

Эпиграф к роману «Братья Карамазовы», взятый из Евангелия от Иоанна, звучит как бы для Вечного Жида: «если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Агасвер, не способный умереть, не может превратить свое исключительное свидетельство в плоды, в отличие от святых и мучеников, с которыми он сталкивается во время своего бессмертного жиз-

но лицемером он едва ли был: жизнь он вел самую строгую, истинно постническую; сверх того, по месту, которое занимал, и по духу времени, сам глубоко убежден был в святости своих прав» (*Кюхельбекер В. К.* Вечный Жид. С. 441).

[39] «Пред ним воскрес Христос в них, избранных Христа; / Так с тверди солнце сходит в грудь кристалла, / Так в лучезарные, златые небеса / Им превращается смиренная роса. / Но где гордыня, там не созревает вера; Надменных чуждо божество; / Сразило то святое торжество, / Но не восторгом, сердце Агасвера» (III; 517–524).

ненного пути. Он, один из прототипов «Великого Грешника», вечно страдает от неспособности, узнавши истину, ее принять, страдает от своего «отказа от билета». Параллель Ивана с Агасвером тем более существенна, если иметь в виду, что Достоевский сопоставил своего героя и с Лютером, упомянутым самим чертом (по поводу «Лютеровой чернильницы»): как было замечено уже В. Чижом, диалог Ивана с чертом напоминает как раз высказывания Мартина Лютера о его конфликтных диалогах с дьяволом.[40] Тематическая связь главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» с поэмой «Агасвер» получается таким образом двойной, поскольку касается и спора Агасвера с чертом, и образа Лютера.

В поэме Кюхельбекера Достоевский мог найти интересные примеры бунта Агасвера, pro et contra (споры между Агасвером и «Некто», Агасвером и папой Григорием...), фигуру молчания (Лютер), критику рационализма, доведенного до атеизма и до отрицания свободы во имя счастья, очертание мелкого современного беса... Одним словом, главнейшие темы романа «Братья Карамазовы». Остается нерешенным вопрос – почему имя Кюхельбекера полностью отсутствует в дебрях бумаг Достоевского? Почему об Агасвере ни упоминания? Кажется, причины могут быть частью сознательными, частью внутренними. Попытаюсь дать достоверный ответ, возвращаясь к наблюдениям Н. Тамарченко, процитированным во вступительной части этой работы, о скрытых цитатах Достоевского. «Скрытые цитаты, – пишет Тамарченко, – могут служить специальными *знаками* или *указаниями* на жанровую традицию, которая, по предположениям автора, должна быть читателю известна».[41] Тогда когда *знаки* брошены читателю с целью включить у него «память жанра», то источник сам по себе теряет всякое значение, он лишний, более того, раскрытие цитаты и выделение чужого авторства могло бы даже мешать узнать нужное – т. е. мотивы, ситуации, жанровую традицию. Тем более лишним для творческого процесса писателя могло быть раскрытие цитаты из в общем неизвестного произведения позабытого поэта, знаменитого, пожалуй, лишь в качестве декабриста и чудака-литератора, жертвы иронии его великого друга Пушкина. Вряд ли анахроническое произведение Кюхельбекера могло бы удовлетворить Достоевского в плане поэтики (ср. суждение о нем Толстого): если что-то задержало его внимание на страницах «Русской старины» – это могли быть только тематика и ситуации, выделенные Кюхельбекером, в лучшем случае – его мировоззрение и религиозно-философские рассуждения.

[40] *Чиж В.* Достоевский как психопатолог. М., 1885. С. 18.

[41] *Тамарченко Н.* Скрытая цитата как отсылка... С. 23.

Более того, удержав в памяти[42] некоторые мотивы, отрывки и интуиции, найденные у Кюхельбекера, Достоевский все-таки не мог принять их полностью: фрагмент поэмы «Агасвер» с участием Лютера мог представлять для него интересную подсказку для воплощения собственной идеи о встрече Великого Инквизитора и Христа; но никак не могла его устраивать апологетическая трактовка Лютера как праведника, тем более, что отрицание западных ответвлений христианства – католичества и протестантства – во имя православия – является одним из ведущих идеологических тезисов «Братьев Карамазовых». Цитирование упомянутого фрагмента «Агасвера» могло быть только скрытым. Наверное, сам факт участия Кюхельбекера в декабристском восстании мог показаться Достоевскому щекотливым, если учесть явные биографические совпадения: оба писателя были арестованы в молодости за революционную деятельность, у обоих смертная казнь была заменена заточением «высочайшим повелением», оба сидели изначально в Алексеевском равелине Петропавловской крепости и закончили свое отбывание наказания в Сибири. Достоевский проезжал каторжником в Тобольске спустя только четыре года после того, как в этом городе скончался Кюхельбекер, там писатель и познакомился с декабристами и их женами. А теперь Достоевский писал роман об отрицательном влиянии анархистов-атеистов и социалистов во имя христианской веры, как он сам объяснял это в своих письмах Победоносцеву и Каткову, и в номере «Русской старины» он имел возможность читать поэму,

[42] Похоже, что Достоевский именно удержал в памяти куски и «спышки» из поэмы Кюхельбекера: при отсутствии дословных цитат мы обнаружили целый ряд текстовых приблизительных совпадений, свидетельство чтения не очень пристального и, в любом случае, далекого по времени: ведь Достоевский написал «поэму» о Великом Инквизиторе спустя год после появления в печати произведения Кюхельбекера (весной 1879 г.), а главу о черте еще через год.

опровергающую деятельность революционеров предыдущих поколений, написанную на примерно той же основе... Сходство поразительное, но в интересах ли Достоевского показать это? Так же показательно, что Достоевский никогда не афишировал свои многолетние отношения с М. И. Семевским, явно его компрометирующие ввиду радикальных взглядов историка и его интереса к декабристам, слишком близко напоминавшего политическое прошлое писателя, который, напротив, стремился теперь доказать свое отречение от тех идей. Поэтому не сохранилось ни каких-либо упоминаний, ни одного письма Достоевского Семевскому,[43] в то же время деятельность историка все-таки очень интересовала писателя, а поскольку они оказывались идейно не близки, то использовать его идеи было проще, если их не цитировать.

Отдельная тема, которую оставлю для дальнейшей работы, – сопоставительный анализ творчества Кюхельбекера и Достоевского, сосредоточенный на существенных общих тенденциях этих двух авторов: требовании определенного соотношения литературных и этических побуждений в концепции художественного произведения. В этом русле можно будет выделить целый ряд общих мотивов и различных, хоть иногда и сходящихся, приемов для их художественного воплощения. Как ни странно, есть в литературе измерение, в котором творчество Кюхельбекера и творчество Достоевского могут стоять рядом.

[43] Доказано, что Достоевский писал Семевскому хотя бы дважды, но те письма утрачены (см.: *Отливанчик А. В.* Достоевский в период редактирования «Гражданина»... С. 405).

Виктор Дудкин

«НЕВЫРАЗИМОЕ» У ДАНТЕ И ДОСТОЕВСКОГО

Такие величины, как Данте и Достоевский, всегда современны, и только это одно их качество делает их, разделенных полутысячелетней историей, близкими друг другу. Оба великих художника были и великими христианами, с той разницей, что один из них был, по известной шиллеровский типологии, христианином «наивным», а другой – «сентименталическим».[1]

В комментариях к 9-му тому *ППС* Достоевского по поводу замысла «Жития великого грешника» сказано следующее:

> Идея подобного своеобразного «собора» различных русских мыслителей XVIII–XIX веков поражает своей оригинальностью даже в творчестве Достоевского, – определенные аналогии ей могут быть отысканы скорее у Данте в «Божественной комедии», а также в средневековой литературе и живописи или на фресках мастеров эпохи Возрождения <...>, чем в реалистическом романе XIX в. (9, 507–508).
>
> Пафос этого будущего своего романа <...> Достоевский – по-видимому, не случайно – через голову «Человеческой комедии» Бальзака сопоставляет по масштабу с представляющимся ему более грандиозным замыслом дантовской «Божественной комедии», основанной также на идее «восстановления» человека, но в ином, средневековокатолическом варианте (15, 400).

В типологической оптике открываются и другие значимые параллели и внятные переклички. Во-первых, это сходные, невзирая на пятисотлетний разрыв, кризисные эпохи, связанные с переходом от феодального уклада жизни к торгово-денежным отношениям, к урбанизации и к росту производства, который (переход) в Италии начался гораздо раньше, чем в других европейских странах. Отсюда «гигантские страсти» и неукротимая

[1] Этот перевод немецкого sentimentalistisch, предложенный А. В. Гулыгой, представляется более точным.

© В. В. Дудкин, 2012

динамика итальянского Треченто и российских 60-х гг. XIX в., запечатленные в творениях Данте и Достоевского. Оба они были вовлечены в перипетии политических страстей (флорентийские партии гибеллинов и гвельфов, белых и черных гибеллинов, почти как-то непроизвольно ассоциирующиеся с западниками и славянофилами с той разницей, что флорентийские партии расходились в понимании путей национального объединения, тогда как в России споры велись о национальной идентичности), за что и поплатились: Данте – пожизненным изгнанием из родной Флоренции, Достоевский – каторгой и ссылкой.

Оба были приверженцами монархии. Данте больше размышлял о монархии не в национальном, как Достоевский, а в мировом масштабе. У каждого из них были «вечные спутники» – у Данте – Вергилий, у Достоевского – Пушкин. У каждого было некое особое отношение к Христу. Данте не допускал никакой иной рифмы к слову «Христос», как только слово «Христос». Отношение же Достоевского к Христу известно.

М. М. Бахтин, минуя самим Достоевским обозначенный водораздел «католических верований и идеалов», сближает художественный мир Данте и Достоевского по их «плюралистичности»:

> Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники, или, может быть, образ дантовского мира, где многоинаковость переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.[2]

Есть определенные схождения и созвучия в их творчестве. Данте в возрасте 26 лет вошел в литературу как автор «Новой жизни» – первой, по существу, исповеди в европейской литературе. Достоевский, практически в том же возрасте (25 лет), при-

[2] Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В. Л. Махлина. М., 2010. С. 56. Бахтин сблизил обоих художников в аспекте полифонии: «Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти у Данте, и позволила ему создать полифонический роман». Только полифонию Данте он называет «формальной». См.: *Бахтин М. М.* Проблемы творчества/поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 232, 236, 237.

обрел известность как автор «Бедных людей». И тому и другому литературный дебют принес славу.

Трактаты Данте («Пир», 1307–1308; «О народной речи», ок. 1305; «О монархии», 1313), взятые как целое, могли бы рассматриваться как проформа «Дневника писателя» Достоевского: тут внятен резонанс идей (например, тезис Данте об ограниченности человеческого разума в сравнении с верой, с помощью которой только и могут открываться высшие смыслы, аксиоматичен и для Достоевского), тут бросается в глаза жгучая заинтересованность в текущей действительности, неукротимое стремление донести свою правду до максимально широкой аудитории. Поэтому, надо полагать, Данте отказался от латинского языка, бывшего в его время языком науки, и обратился к языку народа, к итальянскому языку (volgare illustre).

Вяч. Иванов сближает Данте и Достоевского как фигуры эпохального масштаба в контексте всей мировой литературы. Данте – «последний представитель истинно «большого», истинно мифотворческого искусства в области слова». А Достоевский?

> Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру <...>. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и от этого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко, видимо, бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: «Немногое извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно».[3]

Данте и Достоевский фигурируют в рассуждениях Вяч. Иванова как представители «мистического реализма», т. е. символизма:

> То, что было охарактеризовано выше как реалистическое переживание или внутренний опыт мировой мистической реальности, имеет своею постоянною основою ощущение женственного в мире, как вселенской живой сущности, как Души Мира <...>. Реалист мистический видит Ее в любви и в смерти, в природе и в живой соборности, творящей из человечества – сознательно или бессознательно для личности – еди-

[3] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 139, 283.

ное вселенское тело. Чрез посвящение в таинство смерти Достоевский был приведен, по-видимому, к познанию этой общей тайны, как Дант чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту чрез любовь открылась смерть, так и Достоевскому – чрез смерть – любовь. Этим сказано, что обоим раскрылась и Природа как живая душа.[4]

В известном «Разговоре о Данте» О. Мандельштама, где не упоминается даже имя Достоевского, есть тем не менее слова, словно о нем сказанные. По его мнению, поэзия утверждает себя «не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечии именуемых образами».[5] И вот еще одна его мысль, идущая вразрез с традиционными представлениями о «скульптурности» стиля Данте: «Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа».[6] И как знать, не подсказана ли эта идея Достоевским? Но и тогда, когда наш писатель никак не мог «иметься в виду», как, скажем, в книге Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории». Слова о Данте как-то ассоциативно наводят на Достоевского. Третья глава ее, озаглавленная как «Герой как поэт. Данте и Шекспир», определенно была читана Достоевским и читана очень внимательно. Там, в частности, затронута очень близкая Достоевскому тема поэта-пророка. «Он является человеком, ниспосланным на землю, чтобы сделать истину более понятной для нас».[7] И далее сказано: «Как Данте был послан в мир, чтобы воплотить в музыкальной форме религию средних веков, религию нашей средневековой Европы, ее внутреннюю жизнь, так и Шекспир явился для того, чтобы воплотить внешнюю жизнь Европы того времени...».[8] Перифрастически сходным образом выразился Достоевский о Данте (см. выше) и о Шекспире: «Шекспир – это избранник, которого Творец помазал пророком, чтоб разоблачить перед миром тайну о человеке» (11, 157).

Процесс сближения двух писателей был инициирован «Записками из Мертвого дома» (1862), которые вызывали ассоциации с дантовским «Адом». Это сходство было отмечено

[4] Там же. С. 304.
[5] *Мандельштам О.* Собр. соч. М., 1994. Т. 3. С. 216.
[6] Там же. С. 237.
[7] *Карлейль Т.* Теперь и прежде. М., 1994. С. 68.
[8] Там же. С. 84.

И. С. Тургеневым, А. И. Герценом, А. П. Милюковым, а уже гораздо позже – В. Б. Шкловским (4, 294–295).[9]

Перекличка с «Адом» Данте в романе «Бесы» была отмечена в одном из прижизненных его разборов Е. Л. Марковым. Правда, опосредованно, через «мрачный альбом Густава Доре к Дантову Аду...» (см. 12, 268).

А вот «Сон смешного человека» рядом с «Божественной комедией» как-то «не смотрелся», на что были свои веские причины. Судя по рецепции дантовской поэмы в русской литературе XIX в., как она представлена, например, в книге А. А. Асоян «Почтите высочайшего поэта...» (см. примеч. 9), основное внимание было сосредоточено на ее первой кантике – «Аде» (точно так же складывалась в России судьба «Фауста» Гёте. В эпицентре внимания неизменно оказывалась первая часть трагедии, тогда как вторая или игнорировалась, или отвергалась вовсе).

Некоторые свои размышления о «Сне смешного человека» разве только не напрямую не замкнул на «Божественной комедии» М. М. Бахтин. Ну, например: «В “Сне смешного человека” нас прежде всего поражает предельный универсализм этого произведения и, одновременно, его предельная сжатость, изумительный художественный философский лаконизм». Где слово «универсализм» отсылает не только к Данте, но и к самому Достоевскому, потому что по своей тематике это его произведение – «почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского». Или когда он затрагивает «центральную (можно сказать, жанрообразующую) тему кризисного сна, точнее, тему перерождения и обновления человека».[10] В контексте приведенных выше высказываний и самого Достоевского и М. М. Бахтина сходство «Сна смешного человека» с «Божественной комедией» однозначно подразумевается, хотя оно и не названо.

[9] См. также: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971; *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...». М., 1990; *Акелькина Е. А.* Данте и Достоевский (к вопросу о принципах организации повествования в «Божественной комедии» и в «Записках из Мертвого дома») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9. С. 240–250. Вот и на XIV Международном симпозиуме Достоевского был прочитан доклад А. В. Тоичкиной «Образ ада в “Записках из Мертвого дома” Ф. М. Достоевского (к теме «Достоевский и Данте»)» (см. в настоящем сб. – *примеч. редактора*).
[10] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества/поэтики Достоевского. С. 263.

Предметом настоящего рассмотрения является сквозной мотив «невыразимого», присущий как «Божественной комедии» Данте, так и «Сну смешного человека» Достоевского.

Зрение и речь, два важнейших источника информации и средства коммуникации, изначально не только дополняли друг друга, но и соперничали, особенно с появлением письменности. Древние культуры отдавали предпочтение глазу, зрительному образу. По существующим версиям, зрительная способность развивалась из одного общего корня всех чувств – осязания. Изначально зрительные рецепторы были рассеяны по всему телу (отсюда – чтение пальцами, которое демонстрировалось по советскому телевидению в 70-е гг. XX в.). В мифологиях и сакральных текстах представлены такие вот «всезрячие» существа. Данте упоминает их в 29-й песни «Чистилища» с отсылкой к первоисточникам – Книга пророка Иезекииля (Иез. 1:4–14), Откровение Иоанна Богослова (Откр. 6:8):

Четыре зверя взор мой различил
<...>
У каждого шесть оперенных крыл;
Крыла полны очей; Я лишь означу,
Что так смотрел бы Аргус...

Кроме стоглазого Аргуса в китайско-японской мифологии фигурирует чудище с глазами, рассыпанными по всей его поверхности.[11]

Платон в «Федре» определил зрение как «самое острое» из «чувств нашего тела», однако же ограничил его возможности («Но разумение недоступно зрению...»). Однако вовсе не отвергая того общепринятого мнения, что античная эстетика была преимущественно визуальной (ср. продолжение только что приведенной цитаты: «...иначе разумение возбудило бы необычайную любовь, если бы какой-нибудь его отчетливый образ оказался доступен зрению...»[12]). В «Опыте о происхождении языков» Ж.-Ж. Руссо приводит такой впечатляющий пример: как оратор Гиперид добился оправдания куртизанки Фрины? Не говоря ни слова, он показал ее судьям обнаженной.[13]

[11] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. С. 310–311.

[12] *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 159.

[13] См.: *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч. М., 1961. С. 223.

Хотя символом средневековья стала Книга, т. е. Библия – а в этом качестве она и фигурирует в «Божественной комедии» – при поголовно безграмотном населении. Священное Писание было доступно главным образом в своих визуальных опосредованиях в сакральной архитектуре, скульптуре, в живописи, книжной миниатюре и т. д. Однако, как полагает Ф. А. Лосев, только

эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина... То, что мы видим своими глазами, – это и есть на самом деле.[14]

У Данте в силу его проторенессанского двоемирия доверие человеческому зрению как раз опирается на средневековую теологию, но грандиозный триптих «Божественной комедии», являющийся плодом его воображения и фантазии, объективируется не в последнюю очередь как чувственно-видимая данность.

Поэтому «Божественная комедия», так сказать, «всеглазна». «Вероятно, – замечает на это счет В. А. Андрушко, – в мировой литературе не много поэтических произведений, в которых столь же часто употреблялись глаза». И далее приводятся очень веские аргументы: «глаза» употребляются в «Божественной комедии» 221 раз, и по кантикам: в «Аду» – 55, в «Чистилище» – 83, в «Раю» – 78 раз.[15]

Если «Божественная комедия» «всеглазна», то глаз всевидящ. Профессор Канзасского университета Ричард Кей, рисуя студентам схему Дантова «Рая», заметил, что она напоминает человеческий глаз, который у Данте символически соотносится с глазом Бога.[16] Визуальная доминанта «Комедии» заявляет о себе в круговой структуре пропасти Ада и горы Чистилища, которая венчается райским амфитеатром. Восхищение пол-

[14] *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 55.

[15] *Андрушко В. А.* Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения 1987 года. М., 1989. С. 98–99.

[16] См.: *Kay R.* Dante's empyrean and the eye of God // Speculum. Cambridge (Mass.), 2003. Vol. 78, No. 1. P. 37–65. Цит. по: Реферативный журнал. Литературоведение. 2003. № 1. С. 83.

нотой зрительного образа неизменно сопровождается у Данте сетованиями на невозможность передать эту полноту в слове.

Данное рассмотрение ограничивается заявленной проблемой «невыразимого» у Данте и Достоевского. («Невыразимое» – так очень точно, но не буквально перевел В. А. Жуковский обозначение концепта немецких романтиков «das Unaussprächliche» – дословно – «несказанное», имеющее в русском языке, однако, положительную коннотацию, несколько затемняющую принципиально негативную семантику в таких, например, выражениях, как «несказанная красота», «радость» и т. д.). В поэме Данте есть целый ряд на этот счет программно-концептуальных деклараций. Одной из первых открывается 28-я песнь «Ада»:

Кто мог бы, даже вольными словами,
Поведать, сколько бы он ни повторял,
Всю, кровь и раны, виденные нами?
Любой язык наверно бы сплошал:
Чтобы вместить так много, слишком мал.
(Ад XXVIII; 1–7)

Встречаются вариации на эту тему и в «Чистилище», но больше всего их в кантике «Рай», особенно в заключительных песнях XXX–XXXIII.

С тех пор как я впервые увидал
Ее лицо здесь на земле, всечасно
За ней я в песнях следом поспевал;
Но ныне я старался бы напрасно
Достигнуть пеньем до ее красот,
Как то, чье мастерство уже не властно.
(Рай XXX; 28–33)

...им улыбалась Красота, дая
Отраду всем, чьи очи к ней взирали.
Будь даже равномощна речь моя
Воображенью, как она прекрасна
И смутно молвить не дерзнул бы я.
(Рай XXXI; 134–138)

Мои глаза, с которых спал налет,
Все глубже и все глубже уходили
В высокий свет, который правда льет.
И здесь мои прозренья упредили
Глагол людей; здесь отступает он,
А памяти не снесть таких обилий.
(Рай XXXII; 52–57)

Я видел – в этой глуби сокровенной
Любовь как в книгу некую сплела
То, что разлистано во всей вселенной:
Суть и случайность, связь и их дела,
Все – слитое столь дивно для сознанья,
Что речь моя как сумерки тускла.
(Рай XXXIII; 85–90)

Перед Благодатью Божьего Света поэт говорит: «Отныне будет речь моя скудней, – / Хоть и немного помню я...» (XXX; 106–109).

Слово пасует перед зрительным образом. Почему?

1. Начнем с того, что это просто риторический прием, получивший широкое хождение в поэзии (особенно в любовной лирике со времен Сафо и Катулла):

Говорят, любовь изобрела рисунок; она могла бы изобрести также и речь, но не столь удачно. Недовольная речью, любовь пренебрегла ею, обладая более живым способом выражения. Как много сказала своему милому та, которая с таким чувством начертала его тень?[17]

2. Данте не только как поэт, но и как творец-созидатель итальянского языка понимал, что язык в силу своей семиотической природы не может отражать мир в его непосредственной предметной данности, как он дан зрением. Поэтому выраженное в словах следует понимать в известных четырех смыслах (буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом). Однако корни «невыразимого» уходят и в неоплатонизм Данте. Сошлемся на В. Н. Лазарева:

Дантовское понимание искусства восходит своими истоками в новоплатонизму. Оно базируется на признании примата идеи. Эта идея, связываемая непосредственно с Богом, обладает абсолютным совершенством только в чистом виде. Преломленная же в материи природы или искусства, она утрачивает свою первозданную законченность, тем самым перед искусством встает задача приближения к потустороннему идеалу, который теоретически не может быть осуществим.[18]

К тому же Данте изображает то, чего никто никогда не видел; хотя то, что не существует на свете, людям легкомысленным даже легче и проще выражать словами, чем существующее,

[17] *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч. С. 222–223.

[18] *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. М., 1956. Т. 1. С. 55.

для благочестивого и добросовестного историка дело обстоит прямо противоположным образом: «нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем какие-то вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятными, но которые, именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться»* (пока мы отвлекаемся от того очевидного факта, что представленный в «Божественной комедии» мир есть плод воображения его творца).

3. Внутренняя речь богаче речи, запечатленной на бумаге, т. е. письменной. Даже живописцы признают, что невозможно адекватно передать зрительный образ действительности в формах самой действительности, и уж никак не проще воссоздать его в семиотической системе языка.

4. Зрение есть способ восприятия, слово есть форма выражения. Зрительный образ схватывается непосредственно сразу и цельно, но его перевод в словесный ряд осуществляется последовательно, по частям, и представляет собой процесс опосредования, иными словами – перевода. А перевод, как известно, без потерь не бывает.

5. Доверие к глазу всегда исходило из того бесспорного факта, что львиная доля (по некоторым утверждениям – до 95%) всего того, что способен воспринимать человек, осуществляется через зрение (ср. русскую поговорку: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» – т. е. услышать сказанное). Такова физиология. Культура же изменчива и ее предпочтения – тоже. В средние века для поголовно безграмотного населения зрение оставалось главным источником информации. Поэтому Библия, Книга, высшая ценность христианского мира, была доступна верующему лишь в своих визуальных адаптациях – в храмах

* Это эпиграф к роману Гессе «Игра в бисер», им сочиненный на стилизованной схоластической латыни и приписанный некоему вымышленному Альберту Второму, за которым, по всей вероятности, скрывается крупнейший ученый средневековья Альберт Великий (1193–1280). Трудно представить, чтобы Гессе, сочиняя эти строки, не думал о «Божественной комедии», по его словам, «воплощении величия средневекового духа, его вершины» (*Гессе Г.* Письма по кругу. М., 1987. С. 154).

(«книгах для безграмотных»), в сакральной скульптуре и живописи. Беатриче, обращаясь к Данте, говорит:

> ...И свет моих речей приемлешь скудно,
> Хочу, чтоб ты в себе их нес потом,
> Подобно *хоть не книге, а картине...*
> (Чистилище XXXIII; 75–77 – *курсив мой*),

где подчеркнутые слова (в оригинале: e se non scritto, almen dipinto) лишний раз расставляют ценностные акценты.

Современная (постмодернистская) теория настаивает на «апории перевода» (Ж. Деррида), т. е. на невозможности и необходимости перевода.

Средневековый образ Книги как метафоры вселенной получил свое воплощение и в «Комедии»:

> Я видел – в этой глуби сокровенной,
> Любовь как в книгу [in un volume] некую сплела
> То, что разлистано по всей вселенной
> [l'universo]. (Рай XXXIII, 85–87)

А вот для Августина зрение доступно лишь суетное и греховное, и потому оно есть одна из «похотей». Ведь Бога узреть невозможно. «Во всем каноне Нового Завета, – пишет С. С. Аверинцев, – есть только одна одиноко стоящая дефиниция: "Вера есть осуществление чаемого и уверенность в невидимом" (Евр. 11:1)».[19] Однако «уверенность в невидимом» нисколько не мешала жажде узреть Бога, что было реализовано в догмате о Боговоплощении. Так, в западном христианстве наряду с «учением о Боге невидимом» (Псевдо-Дионисий Ареопагит, затем Эриугена в IX в. и Гуго Сен-Викторский в XII в.)[20] сформировалось и другое, утверждающее Бога видимого.

Уже у первых апологетов, св. Иринея, Тертуллиана и других мы находим предчувствие и со-чувствие нарождающегося христианского искусства: только когда Слово стало плотью, Бог перестал быть для нас невидимым прообразом ветхозаветного первочеловека и явил Себя нашему физическому взору.[21]

[19] *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. Школа. М., 1996. С. 236.

[20] *Воскобойников О.* Три взгляда на средневековое искусство // Новое лит. обозрение. 2010. № 106. С. 292.

[21] *Воскобойников О.* Свобода средневекового искусства // Новое лит. обозрение. 2009. № 99. С. 50.

Или, как это сказано у Данте:

...Увидеть Сущность, где непостижимо
Природа наша слита с божеством.
Там то, во что мы верим, станет зримо,
Самопонятно без иных мерил;
Так первоистина неоспорима.
(Рай II; 41–45)

Поэт, надо полагать, намеренно не называет Бога воплощенного, Христа, по имени, а заменяет его абстрактной философемой «сущность» (Essenza), т. е. доводит его невидимость до мыслимого предела к вящей славе зрячей веры. Но одной ее, зрячей веры, все же недостаточно. И вот почему: «Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, и их качества, предрасположенные к должной цели, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты».[22] Где разум не есть ratio, а «часть души», и не просто часть, а «та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна».[23] Она-то и открывает глаза на незримое, т. е., например, на слова, на мысли, на молчание и т. д.[24] Но эта способность, естественно, ограниченна, о чем напоминает своему подопечному Беатриче:

Но говорить с тобою с этих пор
Я буду обнаженными словами [saranno nude le mie parole],
Чтобы их видеть мог твой грубый взор [tua vista rude].
(Чистилище XXXIII; 100–102)

Всегда, когда Данте говорит о несовершенстве слова, он имеет в виду свое слово или возможности языка человеческого вообще. И это была его форма иносказания о другом – надчеловеческом – Слове, которое было «в начале» и которое «было у Бога» и которое «было Бог» (Ин. 1:1). И христианину подобает этому слову смиренно внимать – молча. Тем более, что Дионисий Ареопагит в трактате «О таинственном богословии непостижимости и неизреченности существа Божия» словно специально для случая Данте молчание предписывает: «По мере восхождения к запредельным вершинам, речь моя становится немногословной, дабы по достижении конца пути обрести полнейшую бессловесность, всецело растворившись в безмолвии».[25] А, согласно квиетистской традиции, например, «молчанию отводилась роль первого шага от внешнего и чувственного к внутреннему и духовному, от материи слова к трансцендентализму света...».[26] Но Данте, погрузившись в «Вышний Свет», «Свет неизреченный», не умолкает, хотя жалобы его на немощь слова становятся чуть ли не навязчивыми. Он как бы хочет слово претворить в стекло, которое уже не говорит, немотствует, а только показывает:

О, Вечный Свет, который лишь собой
Излит и постижим и, постигая,
Постигнутый, лелеет образ свой!
(Рай XXXIII; 124–126)

Отвечая на поставленный выше вопрос, следует, во-первых, лишний раз сослаться на общеизвестный факт: мотив неудовлетворенности художника слова выразительными возможностями слова, хоть и представляет собой формальное противоречие, по сути ему изначально органически присущ. Так было до Данте, так и – особенно наглядно – после Данте. Кроме того, великий флорентиец прекрасно сознавал свое поэтическое избранничество, каковое он не мог воспринимать иначе как Богоизбранничество:

Читатель – и Господь моим рассказом
Тебе урок да преподаст благой.
(Ад XX; 19–20)

Данте подчеркивал, что тексты «должны с величайшим напряжением толковать в четырех смыслах».[27] И поскольку буквальный смысл не простирается «дальше буквального значения вымышленных слов», то его-то и имеет в виду Беатриче под «обнаженными словами». За брошенными как бы мимоходом словами о «грубом взоре» намечена еще и иерархия виде-

[22] *Данте Алигьери.* Малые произведения. М., 1968. С. 117.
[23] Там же. С. 169.
[24] См.: *Андрушко В. А.* Феноменология зрения... С. 91, 94, 99 и т. д.

[25] *Дионисий Ареопагит.* Мистическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 8.
[26] «Сознательное обоснование преимуществ молчания в христианской традиции восходит к святоотеческой литературе и в целом связано с зарождением монашества». См.: *Богданов К. А.* Очерки по антропологии молчания. Homo tacens. СПб., 1989. С. 274–275.
[27] *Данте Алигьери.* Малые произведения. С. 184.

ния (видение поэта в оценке Беатриче, видение самой Беатриче, а в кантике «Рай» всевидение Божие, к коему – через Беатриче – приобщается и поэт):

...к светилу
Не по-людски глаза мои взнеслись <...>.
Я устремил глаза к ее глазам,
И стал таким в ее теряясь взоре,
Как человек, когда вкушенная трава
Его к бессмертным приобщила в море.
(Рай I; 53–54, 66–69)

Но человеческий глаз, взятый безотносительно к Высшим способностям, все же несовершенен, ибо наряду с видением он создает и видимости. Или, как говорит сам Данте в «Пире»: «...истина иногда противоречит видимости».[28] И подчас, добавим, не просто «противоречит», а элементарно замещается ею, как, к примеру, в геоцентрической системе Птолемея (как позднее в «иллюзионизме», как сейчас в «виртуальной реальности»). «Обман зрения» вездесущ, выражения, ему адекватные, имеются во многих (если не всех) культурных языках (ср. итал.: illusione ottica, англ.: optical illusion, фр.: trompe-l'oeil, нем.: Augentäuschung и т. д.).

Недостаток зрения Данте полагает в его ограниченности поверхностью. Вернемся к уже цитированному высказыванию: «Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты».

Уместно пояснить, что Данте имеет в виду под «разумом»: «Эта та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна». Именно она обеспечивает тотальное зрение поэта в «Божественной комедии», позволяя ему (о чем см. выше) видеть невидимое. И такое видение есть, разумеется, чистая метафора (уже давно отвердевшая до термина). В «Пире» на этот счет сказано недвусмысленно: «Но цвет и свет видимы в собственном смысле, ибо мы воспринимаем их только зрением и никаким другим чувством».[29]

[28] Там же. С. 169.

[29] Там же. С. 185. Эти слова с большим энтузиазмом восприняли бы импрессионисты, но только не как констатацию факта, а как чаемую цель –

Здесь сказывается известная противоречивость Данте-католика, средневекового ученого и гениального поэта во всеоружии своей художественной диалектики: с одной стороны, он выстраивает аксиологическую вертикаль зрения, искусственно изолируя его от всех других ощущений, «чувств», а с другой – убедительно раскрывая его в синтетическом взаимодействии с ними. Картины ада (его багрово-черный колорит) многое бы потеряли в своей выразительной силе без непрекращающегося гула воплей и стенаний пытаемых грешников. И что бы стало с Божественным светом, умолкни в нем музыка райского блаженства? Поставив перед собой, по сути, неразрешимую задачу облечь трансцендентное в чувственно воспринимающую наглядность, дерзновенно следуя примеру Боговоплощения, Данте мог ее решать, опираясь на весь чувственно-эмоциональный и интеллектуальный ресурс человека, в активном взаимодействии всех его элементов, принимающих на себя зачастую функции, им не свойственные (мысль может смотреть, а свет становится интеллектуальным, он может также петь, утолять жажду и т. д. В стилистике этот прием называется синестезией).

И зрительный образ у Данте в некотором роде «синестезиен»: он может выступать в своем первородном качестве как эйдос, картина и как визуально высказанная мысль. И тогда следует различать, что художник имеет в виду: картину или мысль. Ведь напрямую высказался на этот счет только один раз: «О, если б слово мысль мою вмещало...» (Oh, quanto è corto il dire e come fioco / Al mio concetto!.. – Рай XXXIII; 121–122).

Однако же зрительная доминанта «Божественной комедии» очевидна и бесспорна. И не только потому, что сам жанр виде́ния того требует. И не только потому, что, например, слепорожденный не мог бы ее сочинить.

снять с сетчатки глаза зрительное впечатление до того, как оно будет тронуто рефлексией – чистый, беспримесный зрительный образ. Гармония зрения и разума у Данте трансформируется в XX в. в тиранию последнего: «Большинство людей гораздо чаще видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветовых поверхностей они различают понятия. Тянущаяся ввысь белесая кубическая форма, испещренная бликами стекол, моментально становится для них: Зданием! Что значит сложной идеей, своего рода комбинацией абстрактных свойств». *Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 32.

Ею задается такой уровень общения, единения людей – диалогизма, если выражаться современно, который был очень значим и для Достоевского. Послушаем В. В. Бибихина:

Что это будет за жизнь и какая «деятельность» соединившегося в «монархии» человечества? Обращение с вещами не поглощает и не обогащает человека так, как узнавание себя в общении с другим. По Аристотелю, «узнать самого себя и самое трудное, и самое радостное... Как при желании увидеть свое лицо мы смотримся в зеркало, так мы можем познать себя, глядя на друга» <...> В его поэзии от «Новой жизни» до «Божественной комедии» место главного действия занимает оптика взглядов, пересечение зрительных лучей. Высшим и самым наполненным событием неизменно оказываются встречи лицом к лицу. Жизнь, понимание, эстетическая радость загораются при встрече взоров. Взгляд, встречаясь с другим взглядом, открывает в онтологической оптике Данте новый мир посреди обыденности, и эта подлинная действительность, однажды приоткрывшись, способна наполнить бытием человека <...>. Среди лабиринта вещей, манящих и обманывающих, – и в каждом человеке тоже модно видеть только просто вещи, – внимательная оптика открывает «человека самого по себе» и с ним подлинный, бездонный мир...[30]

Проблему «невыразимого» у Данте порождали специфические для средних веков субъектно-объектные отношения в их жесткой субординации, где объект – сакрален, универсален (в своем высшем выражении это – Бог), а субъект – нечто расположенное «под» (значение латинской приставки sub), несамодостаточное и неполноценное, в том числе и в смысле своих познавательных возможностей. В дальнейшем шел процесс трансформации этих отношений, динамику которых можно суммарно определить как инверсионную. В частности, в процессе отчуждения субъект все более объективировался, человек все более становился предметом предметов, объектом среди объектов. И это уже было проблемой Достоевского. Важнейшей вехой означенного процесса, а также и осмысления и проблемы «невыразимого» на пути от Данте к Достоевскому был Гёте.

[30] *Бибихин В. В.* Новый Ренессанс. М., 1998. С. 273. Интенсивность оптического общения в «Комедии» – это дань еще и теориям о работе глаза, имевшим хождение в университетских кругах в конце XII– начале XIII в., получивших название «экстрамиссии» и, соответственно, «интрамиссии». Первая означала способность испускать некие духовные лучи, «пневму», а вторая – воспринимать их (см.: *Kay R.* Dante's empyrean... P. 83), что по сути представляет собой форму невербальной иррациональной коммуникации, каковую использует и Достоевский в «Сне смешного человека».

Мы переживаем время, которое с каждым днем дает нам все больше стимулов рассматривать оба мира, к которым мы принадлежим, т. е. высший и низший, как связанные между собой, признавать идеальное в реальном, и, поднимаясь в бесконечное, умерять наше обычное недовольство конечным <...>. Убежденные, что природа поступает по идеям, точно так же, как преследует идею и человек во всем, к чему он приступает. Мы привыкаем, напротив, находить идею в опыте.[31]

Цельность мироздания у Гёте выстраивается не по иерархической вертикальной сцепке его частей, а в динамическом их единстве, где внешнее/объективное переливается во внутреннее/субъективное, и наоборот. Идея о динамическом единстве мира есть фундаментальная основа мировоззрения Гёте и лейтмотив творчества Гёте-художника, Гёте-естествоиспытателя и Гёте-мыслителя, соответственно чему формируются его взгляды на «невыразимое» представления у Данте как коллизия внешнего и внутреннего. Но у Гёте проблема «невыразимого» развернута в иной плоскости. Посмотрите, как:

Никогда в достаточной мере не вдумываются в то, что язык в сущности только символичен, только образен и никогда не выражает предметы непосредственно, а только в отражении (in Wiederschein). Это особенно относится к тем случаям, когда речь идет о таких сущностях, которые только приближают к опыту и которые можно скорее назвать деятельностями, чем вещами, каковые в царстве природы находятся постоянно в движении <...>. И все же как трудно не ставить знак на место вещи, все время иметь перед собой живую сущность и не убивать ее словами.[32]

Теперь посмотрим, как формула Гёте: «Все, что есть в субъекте, есть и в объекте, и еще кое-что. Все, что есть в объекте, есть и в субъекте, и еще кое-что»[33] – реализуется в его размышлениях о природе и качествах человеческого зрения. «Глаз обязан своим существованием свету. Из безразличных вспомогательных органов животного свет вызывает к жизни орган, который должен стать ему подобным; так, глаз образуется на свету для света, дабы внутренний свет выступал навстречу внешнему». Эта встреча и есть максимальное взаимопроникновение субъекта и объекта. И далее:

[31] *Гёте И. В.* Избранные философские произведения. М., 1964. С. 295.
[32] Там же. С. 141.
[33] Там же. С. 358.

При этом мы вспоминаем древнюю ионийскую школу, которая так многозначительно всегда повторяется: только подобным познается подобное; а так же слова одного древнего мистика (Плотина. – *В. Д.*), которые мы передаем в немецких рифмах следующим образом:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?[34]

Это непосредственное родство света и глаза никто не будет отрицать; но мыслить их как одно и то же уже труднее. Однако будет понятнее, если считать, что в глазу пребывает покоящийся свет, который возбуждается при малейшем поводе изнутри или снаружи. Силой воображения мы можем вызвать в темноте самые яркие образы. Во сне предметы являются нам в полном дневном освещении.[35]

Свои философские мысли о свете и глазе Гёте развивает в обход уникальной художественной метафизики света в последней кантике «Божественной комедии», опираясь на античных философов.

Древние верили в покоящийся свет в глазу. Как люди сильные и энергичные, они чувствовали деятельность самого этого органа и его реагирование на все внешнее, видимое. Только они выражали это чувство слишком грубыми сравнениями. Например, как чувство хватания предметов глазами.[36]

В средние века активность глаза получила название «экстрамиссии», т. е. способности глаза испускать некие духовные лучи («пневму»). Ее возводили к Платону, а среди его последователей был Гален (ок. 130–200 гг. н. э.), пользовавшийся до конца средних веков непререкаемым медицинским авторитетом, анатомические трактаты которого Данте хорошо знал, ровно как и трактат его ученика и популяризатора Константина Африкана «De oculis».

Данте не мыслил свет и глаз как «одно и то же». Свет – объект, он приходит извне, а воспринимается субъектом изнутри. Однако связь субъекта и объекта у Данте была. Попробуем ее прояснить с помощью Поля Клоделя: «Единственный из всех поэтов Данте описывал вселенную вещей не с точки зрения зрителя, а с точки зрения создателя...».[37] Этот тезис можно принять лишь с поправкой на средневековое художественное сознание и мировоззрение. И первое, что вызывает возражение, – это противопоставление зрителя и создателя, а по сути – игнорирование – вопреки очевидности – создателя как зрителя. Клодель настаивает на первой части известного парадокса о неслиянности и нераздельности, в то время как у самого Данте он явлен в «Божественной комедии» во всей полноте. Поэт с самого начала выступает в роли странника, путешественника по мирам Ада, Чистилища и Рая и не оставляет ее до конца своего путешествия. И по одной простой причине: только зритель, очевидец является гарантом реальности, объективности увиденного. Вымысел, фантастика адекватно воспринимались средневековым сознанием, если они наделялись статусом реальности. В своей «Жизни Данте» Боккаччо рассказывает такую историю:

Когда творения Данте уже повсюду славились, особенно та часть его «Комедии», которую он озаглавил «Ад», и поэта знали по облику многие мужчины и женщины, он шел однажды по улице Вероны мимо дверей, перед которыми сидело несколько женщин, и одна из них, завидя его, сказала, понизив голос, но не на столько, чтобы слова ее не достигли слуха Данте и его спутников: «Посмотрите, вот идет человек, который спускается в Ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается, и приносит вести о тех, кто там томится», – на что другая бесхитростно ответила: «Ты говоришь истинную правду – взгляни, как у него курчавится борода и потемнело лицо от адского пламени». Услышав эти речи, произнесенные за его спиной, и понимая, что подсказаны они чистосердечной верой, Данте улыбнулся, довольный таким мнением о себе, и прошел дальше.[38]

Реакция Данте понятна: более красноречивого подтверждения «достоверности» его «Ада» трудно себе и представить. Великий итальянец едва ли был таким верующим, как его читательницы. Но и трактовать христианские предания по своему субъективному усмотрению, во всяком случае демонстративно, он избегал. Тем более, что основным положением его эстетики было убеждение в «божественной обусловленности творческого акта. Который имеет несвободный характер»,[39] где «несвобод-

[34] «Будь несолнечен наш глаз, / Кто бы солнцем любовался? / Не живи дух Божий в нас, / Кто б Божественным пленялся?»

[35] Там же. С. 131.

[36] Там же. С. 146.

[37] *Клодель П.* Введение к поэме о Данте // Вопросы философии. 1994. № 7/8. С. 95.

[38] *Боккаччо Дж.* Малые произведения. Л., 1975. С. 547.

[39] *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. С. 53.

ный» в данном контексте однозначно прочитывается как «объективный».

Вечная проблема «невыразимого» модифицируется в каждую эпоху в конкретном историко-культурном преломлении. Константа «невыразимого» определяется зазором между полнотой, целостностью и непосредственностью и – в данном случае – визуальной данностью (она может быть не только объективной, как у Данте, но и субъективной, каковой она в последующем все больше и становится) и способностью, а точнее – неспособностью ее адекватно выразить – в данном случае – в слове. Специфика «невыразимого» в «Божественной комедии» – это априорная малость слова поэта перед божественным Логосом. Однако в ней же явлен художник-творец, демиург. Явлен только, но не заявлен, как позже в трактате Леонардо да Винчи «О живописи» – «малым богом». Этим явлением релятивируется непреложность дистанции между человеком-субъектом и Богом-объектом.

То, что в поэме Данте присутствует виртуально (в средневековом смысле виртуально, т. е. как дуб в желуде), становится реальностью у Гёте. То, что Данте с полным правом мог сказать о себе и не сказал, говорит о нем Гёте, не имея в виду специально его:

> Первые – люди гения <...> создают из себя целый мир, не очень беспокоясь о том, согласуется ли он с миром действительным. Если то, что развивается в них, совпадает с идеями мирового духа, – возникают истины, которым изумляется человечество и за которое в течение веков оно должно быть благодарно.[40]

Гёте видит мир в его бесконечной изменчивости, в вечном становлении, где единственно он и жив.

> Основное свойство живого единства – разделяться, соединяться, расплываться в общем, задерживаться на частном, превращаться, специфицироваться, проявляться как свойственно всему живому, под тысячью условий, выступать и исчезать, затвердевать и растворяться, застывать и растекаться, расширяться и сокращаться <...>. В этом мире уже нет места субъекту и объекту «Божественной комедии» в их строгой иерархии и дистанции. Здесь воля человека – его царство небесное.[41]

[40] *Гёте И. В.* Избранные философские произведения. С. 159.
[41] Там же. С. 158, 357.

Соответственно меняется и мотивировка «невыразимого». «Произведения природы можно узнавать, только схватывая их в становлении; созрели они и готовы – попробуй-ка их понять». Неудивительно, что адекватным средством познания становящихся вещей Гёте считает зрение: «Видеть становление вещей – лучший способ их объяснить».[42]

И все-таки, при всей диалектике субъектно-объектных отношений, мир Гёте сохраняет статус объективной данности, хотя и иного качества, чем у Данте. Дальнейший шаг делают романтики, провозгласившие подлинной реальностью внутренний мир человека, его субъективность.

В виде́нии земного рая в «Сне смешного человека» визуальная доминанта задана самим космическим чичероне героя Достоевского: «Увидишь все...» (25, 111), у которого и все предшествующие значительные события инициируются зрительными впечатлениями: «...эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя». Но прошло два месяца, и звездочка опять «дала мысль», ту же самую, но уже с конкретным и категоричным предписанием убить себя «*непременно* уже в эту ночь» (25, 106).

Возвращение смешного человека в жизни происходит так: «...вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды». В этой коротенькой фразе сконденсирована всеобъемлющая религиозно-философская символика: левое – это пространство сердца, глаз – кроме всего прочего символ жизни – «увидеть свет» – значит «родиться», ну и вода – колыбель жизни. Продолжаем цитату:

> И я вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершилось со мною:
>
> – Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволь ему быть и здесь. Если же мстишь мне за неразумное самоубийство мое – безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллионов лет мученичества!.. (25, 110)

Завершается эта фраза странными словами: «Я воззвал и смолк». Как можно «смолкнуть», не открыв рта? Если это внутренняя речь, то тогда «смолкнуть» – метафора. Известно,

[42] Там же. С. 323.

что говорение осуществляется при помощи артикуляционного аппарата, как то: языка, десен, зубов, увулы, соответствующих мышц, голосовых связок и мозга. И только. А «все существо», как известно, и дух, и душа, и тело. И они в своей тотальности и единстве порождают некий особый язык, сверхъязык. И его особость автор подчеркивает глаголом «воззвал», а не «сказал». Но и слово «воззвал» лишь косвенно намекает на то, что невыразимо на нашем общепринятом языке, это своего рода перевод с «невыразимого».

Радикальной альтернативой попытке выразить невыразимое является молчание. И оно, как следует из следующей цитаты, что-то передает, как-то информирует.

Есть все основания полагать, что из всего этого «воззвания» Смешной человек не произнес и слова, но был услышан тем, к кому он «взывал»: «И вот вдруг разверзлась могила моя <...> я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом...». Герой задает вопрос, а вместо ответа происходит следующее:

> Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал <...> что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. <...> Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проницало меня (25, 111).

Потом Смешной человек увидал «Истину», «видел своими глазами» (25, 118). Тут все живо напоминает Данте: та же визуальная доминанта, та же синестезия. Только автор «Комедии» гораздо чаще противопоставляет богатство зрительного образа и скудность его вербального воплощения, даже порой – несостоятельность, что почти равносильно призыву к молчанию. Петруша Верховенский бросает в разговоре со Ставрогиным такую реплику: «молчать – большой талант» (10, 176). Однако это уже в сравнении с его безудержным многословием. В «Сне смешного человека» молчанию отводится особая коммуникативная роль. Не случайно способность транслировать мысли без слов, молчанием, демонстрирует космическое, т. е. неземное «существо». Эта внеземная способность общения доминирует в райских эпизодах сна. Конечно, и у землян достаточно возможностей молча, бессловесно, экстралингвистическими средствами, передать и получить информацию. Но Достоевский всячески и упорно дает понять, что коммуникация реализуется еще и неким иным путем. Потому его герой сначала «воззвал всем

существом», а затем узнал, опять же «всем существом», информацию от существа, что он не слышит, не понимает, а проникается ею как-то и «вдруг». Традиционные глаголы восприятия, дабы подчеркнуть особость коммуникативной ситуации, сопровождаются бесконечными «как-то», «почему-то», «вдруг».

Особо выделяется в этой связи глагол «проницать», устаревшая форма глагола «проникать» (от последнего у Достоевского фигурирует также в специфическом смысле существительное «проникновение»). Несомненно, что «проницать» используется в «Сне» в качестве предположительной альтернативы глаголу «понимать». В этом увидел существо и основу реализма Достоевского еще Вяч. Иванов:

> Зиждется этот реализм, очевидно, не на познании, потому что познание всегда будет полагать познаваемое только объектом, а познающего – только субъектом познания. Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение»... Проникновение есть некий transcensus субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое *я* не как объект, а как субъект.[43]

«Понимание» есть результат анализа, каковой представляет собой процесс превращения понимаемого субъекта в объект. Метафорический штамп анализа – скальпель (у Достоевского применительно к казуистике Раскольникова – «бритва»). «Проницание» метафорически можно уподобить лучу («луч» – концептуальное слово у Данте, особенно часто встречается в кантике «Рай»), который проходит через объект, одновременно схватывая и охватывая его, не нарушая его цельности. Знание приходит, минуя разум и речь как некая цельность, и как цельность также и воспринимается: «...я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце...» (25, 111).

На райской земле было много чего «совершенно такого же», что и на нашей. И тем резче бросается в глаза инаковость жизни, взаимодействия всего со всем:

---

[43] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 294. Ср. формулу французского критика начала XX в. Андре Сюареса: «Стендаль – это значит все понимать, Достоевский – это значит все постигать». Французский глагол pénétrer можно перевести и достоевским «проницать» или «угадывать», где акцентируется иррациональный характер познания. «Penetrar» о взгляде встречается и в «Божественной комедии» (*Suarès A.* Trois hommes. Paris, 1913. P. 336).

О, всё было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви (25, 112).

Сами обитатели земного рая были прекрасны, они «радостно смеясь, теснились ко мне и ласкали меня <...> О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы всё уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего» (25, 112). «Современному русскому прогрессисту» казалось непостижимо, что «они, зная столь много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные». Они «без науки знали, как им жить», и «жизнь их была восполнена». Пришелец же «не мог понять их знания». И не только знания:

Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу – на животных <...> Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем (25, 113).

Странная эта убежденность в том, что существует в модусе «как бы» и существует «чем-то». Она не логична: неопределенность не может быть убедительна. А логика здесь и не нужна. Всем своим рассказом о рае (до грехопадения) Смешной человек словно хотел сказать: «оставь свой разум всяк сюда входящий».

О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня <...> Я лишь целовал при них ту землю, на которой они жили, и без слов обожал их самих, и они видели это и давали себя обожать, не стыдясь, что я их обожаю, потому что много любили сами (25, 113).

Вот она, говоря заключительными словами «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнца и светила».

Любовь – это и есть тот самый «живой путь» познания. Только единственно любовь «восполняет» человека («От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, я молча молился на них» – 25, 115) и единит его с живым целым мироздания. Земной пришелец замечает у райских людей

какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной <...> когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной (25, 114).

Важнейший лейтмотив райского эпизода – цельность мироздания и обитателей рая: «Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием <...> в словах и голосах этих людей звучала детская радость», «они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена» (25, 112, 113). Естественно, что в атмосфере всеобщей любви преобразился, «восполнился» и сам Смешной человек. «Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого» (25, 115). А «целое» он именует «истиной», но спешит с оговоркой: «...я видел истину – не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целости...» (25, 118)

«Живой образ» истины – это, конечно, визуальный образ, подразумевающий и полноту его духовности, т. е. целая картина рая пережитого, услышанного, прочувствованного, но все же в первую очередь – увиденного, но никак не воплощаемого «в слабые слова наши» (25, 115). Этот дантовский мотив в «Сне смешного человека» встречается только один раз. Зато есть вот что: «После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные» (25, 118). Ничего подобного у Данте нет и быть не могло. В «Раю» все объясняются на одном языке и понимают друг друга. Сквозной мотив в райском видении Смешного человека о том, что там принципиально иные формы общения, где земные слова не работают: потерянные слова годятся для потерянного рая. Если угодно, эта иноформа общения райских людей между собой и со всем миром имеет тот же статус, что и трансценденция Дантова Рая. Только она лежит не за смертным порогом, а таится в недрах души, т. е. она имманентна. Эта имманентность трансцендентна, потому что ее ре-

ализация перманентно-вечно отложена. Хотя секрет ее прост: «Главное – люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. Если только все захотят, то сейчас всё устроится» (25, 119).

Кроме того, что любовь вселенская всеустроительница, она еще в «Сне смешного человека», в отличие от «Божественной комедии», и некий сверхъязык. Правда, у райских людей есть и свой особый язык. Это в переводе на реалии грешной земли некий праязык, вроде того, о котором писал У. Эко следующее:

> Непонятно, на каком языке Бог говорил с Адамом, и впоследствии будет принято думать, что то был язык, постигаемый изнутри, посредством некоего озарения; Бог, как в других случаях, на других страницах Библии, выражается с помощью атмосферных явлений, вроде грома и молнии. Но если это следует понимать так, тут вырисовывается первая возможность языка, не переводимого в слова, но все же понятного тому, кто его слышит, благодаря некоему дару или состоянию особого духовного просветления.[44]

Какой-то похожий язык есть и у райских людей в «Сне смешного человека». Но у них есть еще и способность обходиться и без звуков, без акустической информации вообще.

И. Г. Гердер в трактате «О происхождении языка» (1772) выдвинул теорию, им самим поэтично названную «романом о возрасте языка» (примечательно, что свою теорию Гердер обнародовал после «Лаокоона» (1766) Лессинга, провозгласившего гегемонию искусства слова). «Роман» Гердера ностальгичен, потому что в современном языке «вместо красоты – только правильность».[45]

> Ни один язык не выражает вещи, но выражает только имена вещей; и человеческий разум не познает вещи, но только признаки вещей, обозначаемые словами... Если бы мы мыслили не отвлеченные признаки и выговаривали не произвольные знаки, а самую природу вещей <...> мы в стране истины![46]

«Страна истины» – это древность, когда люди мыслили цельно, образами, а язык был поэзией, музыкой. Естественность и органичность чувств получала адекватное выражение в мыслях и райских людей в «Сне смешного человека»:

> По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проницали сердца (25, 114).

По понятным причинам претензии к языку у Достоевского глубже и жестче, чем у Данте: за половину тысячелетия язык проделал большой путь в направлении упорядочения, регламентации своей системы («правильность»), что в конечном счете поставило его под подозрение у поздних просветителей (Руссо, Гердер), но особенно в начале XIX в. – у романтиков. Наметились даже и нигилистические тенденции, характерные для всего XIX в. и радикализовавшиеся в веке XX.

Инициировали этот процесс как раз те, кто прикован к слову, как Прометей к скале, – поэты. Слова для них – и крылья и в то же время неподатливый материал, они чувствуют интимную связь со словом внутренним и отчуждающую внеположенность написанного слова Их отталкивает однозначность слова и манит архетипическая глубина его смысловых корней. Поэтому Достоевский остается – вместе со своим героем – при парадоксе необходимости некоего нового языка (новой формы коммуникации) – и тут он оказался предвестником многочисленных экспериментов с языком от футуристической зауми до алитературных экзерсисов с отдельными буквами. Признавшись в том, что он «потерял слова», Смешной человек продолжает: «Но пусть: я пойду и всё буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать (sic! – *В. Д.*), что я видел» (25, 118). Наряду с языковым нигилизмом существует и прямо противоположная тенденция, как, например, ее формулирует о. Павел Флоренский: «В основе нет ничего языком не сказуемого. Хотя сейчас нечто не сказуемо, но, может быть, когда-нибудь скажете впоследствии».[47] И в этом смысле всяческие альтернативы языку (музыка, молчание, экстралингвистические формы общения и проч.) вовсе и не альтернативы, а моменты его развития, потому что все они вне

---

[44] *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2009. С. 17.

[45] См.: История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2. С. 308.

[46] *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 236, 237.

[47] *Флоренский П.*, свящ. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 159.

языкового контекста теряют смысл. Да и, по всей вероятности, не в ущербности языка, каковая есть следствие, а в причине. Ее сформулировал В. В. Бибихин:

Наш механистический век ослабил орган, воспринимающий настоящую живую целость. Нависла и постоянно осуществляется опасность, что части, периферия схватываются раньше всего и начинают казаться важней целого. Способность схватывать наглядный характер образа у большинства людей притуплена. На этой патологии паразитирует абстрактный дискурс, развертывающий предметное наблюдение, в котором произвольно выхватываются нравящиеся частности. Суровая реальность в том, что исходное, физиогномическое видение, требующее всего человека, легко вытесняется частичным, понятийно-предметно-техническим.[48]

Свидетельство В. В. Бибихина, кроме всего прочего, подтверждает и тот очевидный факт, что проблема «невыразимого» сохраняет и свою актуальность и после Достоевского, как, впрочем, она уже была проблемой задолго до Данте. Эту проблему – при всей ее многомерности – можно определить как проблему перевода (не в узкоспецифическом, а в общем культурологическом смысле): 1) перевода процесса творчества в его результат; 2) перевода визуального (точнее: визуально-интеллектуально-эмоционально-телесного в их целостности) в вербальное и т. д.

У Данте намечается, а у Достоевского приобретает остроту и драматизм, сознание недостижимости адекватного перевода цельного восприятия на язык слова. Эта задача посильна какому-то синтетически-универсальному языку райских людей. Здесь на грешной земле современная технократическая цивилизация, «постав» (М. Хайдеггер), предлагает заменить слово на цифру. Тогда уж лучше остаться с языком и при «невыразимом». Апофатика «невыразимого» утверждает неотчуждаемое качество человека – воображение. Именно воображение определяет то экзистенциальное пространство между реальным и невозможным – выразимым и «невыразимым», где человеку дано реализовать себя. И разве не об этом слова В. А. Жуковского, которые хотелось бы привести в заключение:

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо. Никогда на этом лице я не видел ничего подобного тому, что было в нем в эту

[48] *Бибихин В. В.* Новый Ренессанс. С. 63–64.

первую минуту смерти. Голова его несколько наклонилась; руки, в которых было за несколько минут какое-то судорожное движение, были спокойно протянуты, как будто упавшие от отдыха после тяжелого труда. Но что выражалось на его лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо! Это был не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также выражение поэтическое! Нет! Какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовольствованное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось спросить: «Что видишь, друг?». И что бы он отвечал мне, если бы мог на минуту воскреснуть? Вот минуты в жизни нашей, которые вполне достойны названия великих. В эту минуту, можно сказать, я видел самое смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печаль наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нем и свою, и его тайну! Никогда на лице его не видал я выражение такой глубокой и величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина.[49]

[49] См.: Последний год жизни Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники. М., 1989. С 549.

Александра Тоичкина

ОБРАЗ АДА В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (К ТЕМЕ «ДОСТОЕВСКИЙ И ДАНТЕ»)

В известной статье «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год», опубликованной в журнале «Время» № 10 за 1861 г., Достоевский сформулировал принципиальные для него установки в процессе создания художественного произведения. Установки эти особенно важны для понимания художественной задачи, которую ставил перед собой Достоевский в процессе создания «Записок из Мертвого дома» («Записки» публиковались на страницах «Времени» в течение 1861–1862 гг.). Напомню, что речь в первой части статьи шла о картине В. И. Якоби «Партия арестантов на привале». Достоевский пишет:

> Картина поражает удивительною верностью. Всё точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, если смотреть на природу, так сказать, только снаружи. Зритель действительно видит на картине г-на Якоби настоящих арестантов, так, как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии, раскрашенной потом с большим знанием дела. Но это-то и есть отсутствие художества. <...> Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества (19, 153).

Создавая «Записки из Мертвого дома», Достоевский сам для себя ставил собственно художественную задачу[1] создания современного произведения дантовского масштаба. Эта задача хорошо прочитывается как в контексте темы восприятия рус-

[1] О том, что задача была именно художественная, убедительно пишут И. Д. Якубович в комментарии к 4-му тому ПСС Достоевского (4, 283) и В. Н. Захаров в своей книге «Система жанров Достоевского» (Л., 1985. С. 174 и далее).

© А. В. Тоичкина, 2012

ской культурой первой половины XIX в. Данте и главного его создания – «Божественной комедии», так и в размышлениях самого Достоевского начала 60-х гг. Напомню контрапунктом главные вехи: Данте и его «Божественная комедия» были в центре внимания романтиков. Пушкин, Кюхельбекер воплощали в своем творчестве дантовские мотивы. Переводы отдельных песен «Божественной комедии» Данте были сделаны П. А. Катениным. С. П. Шевырев в 1833 г. защитил диссертацию «Дант и его век». Гоголь задумал «Мертвые души» как попытку создать в русской литературе произведение, в котором бы воплотился на современном историческом уровне замысел, равнозначный Дантовой «Комедии».

Особое место занимают первые переводы «Божественной комедии» в России. Первый перевод «Ада» был сделан писательницей Е. В. Кологривовой, издававшей свои произведения под псевдонимом Ф. Фан-Дима. Перевод был сделан в прозе. Вышел в 1842 г. в Санкт-Петербурге. Издание было снабжено иллюстрациями Джона Флаксмана (1755–1826). Второй перевод «Ада» был сделан Д. Е. Мином. Печатался сначала отрывками в «Москвитянине», а в 1855 г. вышел отдельным изданием. На «Аде» Д. Мин не остановился. Вслед за «Адом» он опубликовал «Чистилище» (1874), потом «Рай» (1879).

В 40–60-е гг. тема Данте была в центре русской культурной жизни. В 1865 г. был широко отмечен 600-летний юбилей Данте. Сам Достоевский формулировал задачу создания равнозначного «Божественной комедии» Данте произведения в «Предисловии к публикации перевода романа В. Гюго “Собор Парижской Богоматери”», опубликованном во «Времени» № 9 за 1862 г. Идея «восстановления падшего человека», по мысли Достоевского,

> ...может быть, хоть к концу-то века <...> воплотится наконец вся, целиком, ясно и могущественно, в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов (20, 29).

Соответственно, в «Записках из Мертвого дома» он и ставил задачу создания своего «Ада», который должен был «воплотить идею восстановления падшего человека», «выразить стремления и характеристику своего времени», «эпоху» «верований и идеалов» XIX в. Современники чутко отреагировали на дантовский

масштаб и дух замысла произведения. Не случайно и И. С. Тургенев, А. И. Герцен и А. П. Милюков (каждый по-своему) указывали на значимость поэтики и мотивов Данте для «Записок» Достоевского. А. П. Милюков первым попытался прочитать произведение Достоевского именно в контекстуальном соотношении с «Адом» Данте.[2] Само название острога – «Мертвый дом», вынесенное в заглавие произведения, как известно, отсылало читателей к «Мертвым душам» Гоголя, и опять же, через Гоголя, обозначало новый шаг на пути художественного освоения «Божественной комедии» в русской литературе. Гоголь самим названием «Мертвых душ» переносил акцент с изображения мистического топоса ада у Данте на изображение состояния душ своих современников (напомню его призыв: «Будьте живыми, а не мертвыми душами»[3]). Достоевский же самой метафорой «Мертвого дома», вынесенной в заглавие и перерастающей в художественном целом «Записок» в образ-символ, дает художественное воплощение идеи современного ада, созданного людьми для людей. И если в основе поэтики «Комедии» Данте заложена идея высшей справедливости миропорядка,[4] то в «Записках» Достоевского в изображении эмпирической данности ада Мертвого дома идея справедливости превращается по крайней мере в вопрос.[5]

Важный момент, который требовал решения, состоял в том, какой из двух первых переводов «Ада» Данте был значим для Достоевского на этапе создания «Записок». И косвенное подтверждение того, что он в это время перечитывал именно

[2] *Милюков А.* «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского // Светоч: Учено-литературный журнал. 1861. Кн. 5. С. 27–40. Из литературы по этой теме упомяну также статью: *Акелькина Е. А.* Данте и Достоевский (к вопросу о принципах организации повествования в «Божественной комедии» и «Записках из Мертвого дома») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9. С. 240–250, и книгу: *Джексон Р. Л.* Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. Главы этой книги, посвященные «Запискам из Мертвого дома», во многом выстраиваются на параллелях с «Адом» Данте.

[3] Предсмертная запись Гоголя (*Воропаев В.* Гоголь над страницами духовных книг. М., 2002. С. 205).

[4] «О верховная мудрость! Сколь высокое искусство являешь ты в небе и на земле, и в мире зла, и как справедливо воздает твое правосудие!» (*Данте.* Ад / Перевод Фан-Дима. СПб., 1842. С. 219).

[5] Об этом пишет М. Каневская (*Каневская М.* Икона в структуре романа Достоевского «Записки из Мертвого Дома» // Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 85–86).

перевод Е. В. Кологривовой (Ф. Фан-Дима), я нашла в той же статье Достоевского «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год», с которой и начала мою статью. Речь идет и о трех картинах, изображающих Харона, который перевозит души через реку Стикс. В связи с критикой псевдоклассической манеры изображения Харона, «как у самых сильных из служащих у г-на Тайвани перевозчиков» (19, 157), вспоминается Данте («Потом академизму дела нет до того, что Харон старик не сердитый, что он рассердился только, увидав между тенями живого человека, Данта, а потом гнев его пропал, и он хладнокровно занялся своим вечным делом» – там же). А затем следует анализ работ в контексте гравюр Флаксмана:

> Влияние Флаксмана видно в рисунке, но влияние не лучшей, не высокой половины Флаксмана, а только самого рисунка его; а художественный смысл его не отразился ни в композиции, ни в колорите. Конечно, у Флаксмана колорита нет, но уже самые очерки фигур показывают, что он смотрел на дантовские души, как на что-то прозрачное, с телом почти туманным, почти сливающимся с окружающею средою. Если бы живописцы вздумали передать это в своих картинах, то, может быть, это было бы художественнее, ближе к дантовской фантазии, но это было бы несообразно с академическими требованиями. Старик Харон далеко не силач; его дряблые мускулы движутся по непреложной воле рока, он не старается, не лезет из кожи; его деятельность автоматическая, непроизвольная, не нуждающаяся ни в малейшем усилии; но академизм не позволяет так его изобразить, потому что так не выйдет, пожалуй, ярко очерченных мускулов, а выйдет, чего доброго, художественное произведение (19, 158).

Как я уже говорила, именно первое издание «Ада» Данте в прозаическом переводе Кологривовой на русский язык 1842 г. было снабжено иллюстрациями Флаксмана, так что, видимо, именно оно было в это время в руках у Достоевского.

Кроме того, прозаический перевод Кологривовой стилистически ближе языку «Записок» Достоевского, чем перевод Д. Мина. Конечно, перевод Кологривовой не был шедевром. Не случайно его очень критически оценил такой знаток Данте, как Шевырев (он усомнился даже в том, что переводчица вообще была знакома с оригиналом текста, и считал, что ее перевод хорош лишь для подписи под гравюрами Флаксмана[6]). Однако

[6] *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 12–15.

перевод Кологривовой был опубликован параллельно с оригинальным текстом «Ада» Данте, что позволяло его читателям оценить соотношение перевода и оригинала. Перевод Мина, сделанный терцинами, тоже не был совершенным, хотя он и считается лучшим дореволюционным переводом «Божественной комедии» Данте. В. Брюсов, когда взялся за перевод «Ада», писал, что Д. Мин смог передать «лишь часть образов и выражений подлинника. Правда, важнейшее сохранено, но исчезли оттенки мысли, вся сложность речи и длинный ряд отдельных образов. С другой стороны, многое <...> ради рифмы, ради размера добавлено: эти добавления не всегда в стиле Данте и всегда излишни».[7] М. Л. Лозинский тоже считал, что по стихам Мина «трудно судить о поэтической мощи подлинника».[8] Тем не менее для XIX в., для развития литературного процесса и литературного языка переводы эти были чрезвычайно важны. И стилистически перевод Е. В. Кологривовой оказался значим для создававшего свои «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Так что далее, рассматривая поэтику образа Мертвого дома Достоевского в соотношении с образом ада у Данте, я буду цитировать Данте именно в переводе Е. В. Кологривовой, что и позволит показать стилистическую значимость этого перевода для языка произведения Достоевского, не забывая, что язык Е. В. Кологривовой, конечно же, уступает в художественном отношении языку Достоевского.

Само название произведения «Записки из Мертвого дома» по отношению к «Аду» Данте обозначает принципиальный перенос точки зрения повествователя: у Достоевского повествователь не путешествующий наблюдатель, а один из «несчастных», обреченных на наказание пребыванием в Мертвом доме. Соответственно, меняется дистанция наблюдающего и описывающего: не со стороны, как у Данте, а изнутри. Соответственно, меняется и качество переживания описываемого повествователем (от этого и важность самой фигуры фиктивного повествователя[9]). И если для Данте принципиален момент

[7] *Бэлза С.* Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965. С. 85.

[8] *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...»... С. 21.

[9] О повествователе в «Записках» см.: *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. С. 177–185; *Джексон Р. Л.* Искусство Достоевского... С. 35–60 (гл. 2 «Рассказчик в “Мертвом Доме”»). См. также статью Х.-Ю. Геригка: *Gerigk H.-J.* Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus einem Totenhaus»: Täterliteratur

биографической достоверности его путешествия-видения во ад, чистилище и рай, то Достоевскому необходима художественная дистанция, во избежание избыточной для художественного произведения биографической очерковости его «Записок». Ему важно, чтобы его «Записки» явились не как свидетельство о пребывании на каторге очевидца, не как очерк о нравах и положении в тюрьмах, а как глубоко художественное произведение о судьбах человеческих, о природе человека и путях его, о России и русском народе (понятие «русский народ» в данном случае объединяет разные национальности). Не случайно в центре метафоры «Мертвый дом»[10] оказывается понятие дома, места жизни, а эпитет «мертвый» обозначает качество жизни в этом доме, состояние живущих в этом доме. Топос дома оказывается центральным для образа ада в «Записках» Достоевского.

В «Записках», как известно, две части: первая часть начинается с подробного описания острога и казармы (глава 1 «Мертвый дом»); вторая – с описания госпиталя (глава 1 «Госпиталь»). В конце первой части возникает образ еще одного «дома» – бани, куда ведут острог мыться перед Рождеством.[11]

Топография Мертвого дома в «Записках» выстраивается на контрасте между свободным пространством неба, степи, реки и замкнутым пространством острога, казармы, бани, госпиталя. Покажу это на первом описании в начале первой главы «Мертвый дом»:

> Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет Божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только и увидишь, что *краешек неба* да

mit vierfachem Schriftsinn // Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag. Wiesbaden, 2000. S. 247–254.

[10] «*Записки* удивляют своей идейно-художественной целостностью. Метафора “мертвый дом” здесь оказывается не просто оценочной формулой, она определяет структуру *Записок* в целом» (*Карлова Т. С.* О структурном значении образа «Мертвого дома» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1974. № 1. С. 136).

[11] «Метафора “мертвый дом” развертывается в метафорическую картину бани-ада, чтобы затем стать сопоставительным названием явления: каторга-мертвый дом – ад. Достоевский движется от метафоры к сравнению, чем создает особую живописную точность и емкость образа» (Там же. С. 138). Об образе бани как образе ада см. также: *Касаткина Т. А.* «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исая Фомича // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2007. С. 142–152.

высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и *тот же маленький краешек неба, не того неба, что над острогом, а другого, далекого, вольного неба* (4, 9 – *здесь и далее курсив мой*).

Далее идет описание замкнутого пространства острога:

Представьте себе большой двор, шагов в двести длины и шагов в полтораста ширины, весь обнесенный *кругом*, в виде *неправильного шестиугольника*, высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю, крепко прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху заостренных: вот наружная *ограда* острога. В одной из сторон *ограды* вделаны *крепкие ворота*, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми; их отпирали по требованию, для выпуска на работу. За этими воротами был светлый, вольный мир, жили люди, как и все. Но по сю сторону *ограды* о том мире представляли себе как о какой-нибудь несбыточной сказке. Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный *уголок* я и принимаюсь описывать (4, 9).

Свобода оказывается в «Записках» непременным условием жизни. «Эта мысль составляет идейно-художественное средоточие книги. Она становится принципом в раскрытии характеров, выступает как стимул сюжетного движения; на ней держатся многие жанровые сцены».[12]

Топография ада у Данте при всей оригинальности выстраивается в соответствии с мифологическими, библейскими, иконописными традициями средневековья. У Данте ад состоит, как известно, из девяти кругов. Данте с Вергилием путешествуют, опускаясь вниз – в бездну ада. Одним из художественных принципов изображения ада у Данте по мере нисхождения героев «Комедии» является сужение пространства и возрастание его материальной косности:

Ад в средине своей представляет пустое, ничем не наполненное пространство, покрытое вечным мраком и только местами озаренное адским пламенем; стена же или окружность адской воронки образует девять горизонтально-лежащих концентрических кругов, опускающихся наподобие ступеней или седалищ в амфитеатре, один ниже другого, но не в правильной последовательности, а с тремя более или менее значительными промежутками, состоящими из обрывистых утесов или каменных громад. Чем ближе опускаются круги ко дну ада, тем у́же он становится, так что самый низший девятый круг имеет форму цилиндрического колодезя <...>. Верхушка воронки или дно ада составляет центр земли и всего мира, ту точку, где погружен в вечных льдах Люцифер.[13]

[12] *Карлова Т. С.* О структурном значении... С. 136–137.

Основные ландшафты и топографические реалии образа ада у Данте: лес, адские врата, реки (Ахерон, Стикс) – переправы через них, Елисейские поля, укрепленный город Дите (у Мина – «Дис», в современном переводе Лозинского «Дит»), болото (Стикс, Коцит), скалы, утесы, рвы, степь, пески, пустыни, вертепы, вечный лед. Идея замкнутого ограниченного пространства заложена в самом образе круга, художественно усиленная количеством кругов и сужением пространства. Вместе с тем необходимо отметить, что топография ада в христианской культуре является своего рода отражением топографии библейского рая (сада Эдема в Ветхом Завете и города Нового Иерусалима в Новом Завете[14]). И в этой отраженности художественно воплощается мысль о том, что дьявол – воплощение зла и небытия – создать ничего нового не может. Он может только извратить созданный Богом прекрасным образ мира, извратив природу человека грехом. Соответственно, топография ада у Данте, сама материалистичность описания абстрактных по сути видений, художественно воплощает мысль о том, что грех извращает материю на всех уровнях: извращает природу человека, природу мира вокруг него, саму Вселенную. Сами искаженные образы грешников – это выражение материальности души, духовной природы человека.

Искажение грехом приводит к искаженным формам образа, мутациям его.[15] У Данте вечность реальна и материальна, как

[13] *Мин Д.* Дантов *Ад* как место наказания грешников, его архитектурное построение, деление и размещение в нем осужденных (Почти без перемены заимствовано из вышеупомянутого сочинения Др. Рута) // *Данте.* Ад. М., 1855. С. 333. Данное (5-е) из ряда приложений к изданию перевода «Ада» Данте Д. Мина является переводом из сочинения Е. Рута: *Ruth E.* Studien über Dante Allighieri. Tübingen, 1853.

[14] В ветхозаветном рае, к примеру, протекают четыре реки, а в центре его растет древо жизни. С. Аверинцев пишет о том, что и сад и город по определению замкнутые пространства (*Аверинцев С.* София-Логос. Словарь. Киев, 2006. С 376).

[15] К примеру, в песни тринадцатой (второе подразделение 7-го круга ада, в котором находятся самоубийцы) описываются грешники, превращенные в деревья: «Тогда я протянул немного руку и сломил ветку с большого ко-

и ее искажения. Конечно, главным тропом у Данте является аллегория.[16]

Искажение природы человека – является центральным предметом художественного исследования в «Записках» Достоевского («Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую» – 4, 157). Соответственно, и художественное пространство, и время в «Записках» подчинены задаче исследования поставленной проблемы. А. Милюков справедливо писал, что

> г. Достоевский, точно Вергилий, ведет нас в какой-то страшный мир страданий, в какой-то новый ад, только не фантастический, а действительный, и показывает нам такие же преступления и страдания, но тем более ужасные, что это не вымысел поэта, а голая правда.[17]

Ад Мертвого дома в земном пространстве и измерении – вот предмет изображения Достоевского. «Мертвый дом» – это не только само здание острога, это его обитатели:

> «Мертвый дом!» – говорил я сам себе, присматриваясь иногда в сумерки, с крылечка нашей казармы, к арестантам, уже собравшимся с

лючего дерева и вслед за тем древесный пень вскричал: “За что увечишь ты меня?”. / И облившись черною кровью он снова завопил. “За что терзаешь меня? Разве в тебе не живет дух жалости? / И мы были людьми, – теперь стали деревьями; но рука твоя должна бы оказать более жалости, если бы наши души были даже змеиныя”. / Как отрубок зеленого дерева, разожженный с одного конца, обливается с другого своим соком и издает треск, / Так из древесного пня исторгались вместе и стенания и кровь: я уронил ветку и остался недвижим, как испуганный человек» (*Данте*. Ад. СПб., 1842. С. 147).

[16] В письме к Канграндe делла Скала 1319 г. Данте пишет: «Действительно, слово “аллегория” происходит от греческого alleon и по-латыни означает “другой” или “отличный”. Если понять это правильно, становится ясным, что предмет, смысл которого может меняться, должен быть двояким. И потому надлежит рассмотреть отдельно буквальное значение данного произведения, а потом – тоже отдельно – его значение аллегорическое. Итак, сюжет всего произведения, если исходить единственно из буквального значения, – состояние душ после смерти, как таковое, ибо на основе его и вокруг него развивается действие всего произведения. Если же рассматривать произведение с точки зрения аллегорического смысла – предметом его является человек, то, как – в зависимости от себя самого и своих поступков – он удостаивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре» (Мир Данте: В 3 т. М., 2002. Т. 2. С. 355). Пользуюсь возможностью поблагодарить Х.-Ю. Геригка за то, что он обратил мое внимание на это письмо.

[17] *Милюков А.* «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского. С. 29–30.

> работы и лениво слонявшимся по площадке острожного двора, из казарм в кухни и обратно. Присматривался к ним и по лицам и движениям их старался узнавать, что они за люди и какие у них характеры? (4, 69)

Поэтологическая установка на реалистичность изображения, вплоть до очерковости и автобиографичности, подчинена у Достоевского задаче художественного исследования греховной природы преступившего человека: «Надо полагать, что не было такого преступления, которое бы не имело здесь своего представителя» (4, 10). Сам принцип описания преступников, с одной стороны, по разрядам, с другой – по лицам восходит к художественному принципу описания грешников у Данте. Конечно, у Достоевского причины наказания грешников не исчерпываются их собственными грехами. И вопрос о справедливости наказания в Мертвом доме остается не просто вопросом: «Записки» являются своего рода протестом против антигуманного общественного уклада николаевской России. Как справедливо заметил Р. Л. Джексон, Мертвый дом – один из кругов ада русской жизни этой исторической эпохи.[18] Вставная новелла «Акулькин муж», как и судьбы некоторых каторжан, которым в остроге было лучше, чем на воле («А бывают и такие, которые нарочно делают преступления, чтоб только попасть в каторгу и тем избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле» – 4, 43), обозначают другие круги ада российской действительности этого времени (положение женщины в семье, крепостничество и солдатчина, чиновничий уклад).

Необходимо рассмотреть, как *в средствах реалистической поэтики* Достоевского преломляются *дантовские принципы художественного изображения* искажений душ человеческих. Одним из принципов является *обозначение телесности, звериности натуры* преступника путем сравнения, которое перерастает во внутреннее отождествление, во внутренний образ души человека. Так, в образе Газина «страшное, мучительное впечатление» передается образом паука: «Мне иногда представлялось, что я вижу перед собой огромного, исполинского паука, с человека величиною». И далее образ паука прорастает в образе человека: «Он был татарин; ужасно силен, сильнее всех в остроге; росту выше среднего, сложения геркулесовского, с безобразной, непропорционально огромной головой; ходил сутуловато,

---

[18] *Джексон Р. Л.* Искусство Достоевского... С. 62.

смотрел исподлобья» (4, 40). В 25-й песни «Ада» Данте буквально изображается процесс пожирания змеем души грешника и образование одного образа из двух составляющих. Геркулес в этой песне упомянут в связи с историей кентавра Какуса. Очень может быть, что образ грешника, съедаемого змеем, оказался значим для творческой лаборатории поэтики образа Достоевского.

Пока я смотрел на этих духов, шестиногий змей бросился на одного из трех, обвил его всего, / Средними ногами сдавил ему живот, передними сцепил руки и вцепился зубами в обе щеки; / Потом, вытянув задние ноги вдоль лядвей духа, змей просунул между ними свой хвост и вытянул его вдоль спины. / Никогда плющ не цеплялся так крепко к дереву, как страшный гад обвился вокруг тела грешника. / Потом дух и змей слились в одно, будто восковые, и цвета их до того смешались, что ни тот, ни другой не казались тем, чем были прежде <...>. Уже из обеих голов образовалась одна, и *мы могли видеть черты их, слитые в одном лице, в котором исчезало два образа.* / Из четырех рук остались только две; лядвеи, ноги, живот и грудь превратились в члены, каких ни один человек не видывал. / Весь первоначальный вид исчез, *странный призрак казалось состоял еще из двух существ, не олицетворяя одного*, и переступал тихими шагами.[19]

Торжество телесности подчеркивается в образе арестанта А-в:

Я вспоминаю об этом гадком существе как об феномене. <...> А-в стал и был каким-то *куском мяса, с зубами и с желудком и с неутолимой жаждой наигрубейших, самых зверских телесных наслаждений*, а за удовлетворение самого малейшего и прихотливейшего из этих наслаждений он способен был хладнокровнейшим образом убить, зарезать, словом, на всё, лишь бы спрятаны были концы в воду (4, 63).

Особо отмечается в портрете А-ва «его вечная насмешливая улыбка» (эпитет «вечный», как и лексема «вечность», выполняет особую функцию в «Записках» Достоевского). Эта гиперболизированная телесность образа тоже взята у Данте. Так, у Данте в 27-й песни один из грешников (граф Гуидо ди Монтефельтро) рассказывает свою историю: «Пока я жил *в образе из костей и мяса*, которыми наделила меня мать, подвиги мои были не львиные, а *лисьи*, / Я хорошо знал все возможные ухищрения и скрытные обходы и так приловчился к своему делу, что слава обо мне разнеслась до конца земли»[20] (А-в у Достоевского «хитер и умен»). И вот еще пример из Данте гиперболизированной телесности в поэтике образа: в 28-й песни явлен «грешник с рассеченным от подбородка чревом» (Магомет): «Кишки его мотались между ног, легкое было наружи, равно как и жалкий мешок, где переваривается пища <...>. “Взгляни, как я раздираю себя”».[21]

[19] *Данте.* Ад. С. 301.
[20] Там же. С. 327.

Особую функцию выполняют реминисценции из Данте в поэтике *образа майора* – одного из очень важных образов «Записок» Достоевского. Напомню его портрет в первой части «Записок»:

Этот майор был какое-то фатальное существо для арестантов; он довел их до того, что они его трепетали. Был он до безумия строг, «бросался на людей», как говорили каторжные. Всего более страшились они в нем его проницательного, *рысьего* взгляда, от которого нельзя было ничего утаить. *Он видел как-то не глядя.* Входя в острог, он уже знал, что делается на другом конце его. Арестанты звали его *восьмиглазым. Его система была ложная.* Он только озлоблял уже озлобленных людей своими бешеными, злыми поступками, и если б не было над ним коменданта, человека благородного и рассудительного, умерявшего иногда его дикие выходки, то он бы наделал больших бед своим управлением. Не понимаю, как мог он кончить благополучно; он вышел в отставку жив и здоров, хотя, впрочем, и был отдан под суд (4, 14).

Далее, в процессе развития образа обозначается, что «он только был беспорядочный и злой человек», указываются его «невоздержность, злость»; «В остроге его ненавидели и боялись как чумы. *Лицо у него было багровое,* злобное» (4, 28).

Две художественные детали: *багровое лицо и кличка «восьмиглазый»* являются структурообразующими для поэтики образа майора, и обе они восходят к Данте. В 34-й (последней) песни, на дне ада в заледенелом озере Коцит Данте видит Люцифера:

О какое великое диво было для меня, когда я увидел три лица на его главе: одно спереди – и оно было *багровое*, / Два остальные примыкали к первому у середины каждого плеча и соединялись с ним на высоте чела <...>. Он плакал *шестью глазами* и слезы, смешиваясь с кровавой пеною, струились по трем подбородкам. / Зубами каждого рта он дробил по одному грешнику, точно льняная мялка; таким образом он мучил трех разом. / Для переднего грешника зубы были ничего в сравнении с когтями, которые не раз *сдирали всю кожу с его спины.*[22]

[21] Там же. С. 337.
[22] Там же. С. 413–415.

Напомню, что под судом «майор, говорят, ревел, как старая баба, и *обливался слезами*» (4, 218). Возникает вопрос: почему шестиглазый Люцифер превратился в восьмиглазого майора. И. Д. Якубович в комментарии к тексту в 4-м томе ПСС Достоевского (соотнеся истории прототипов каторжников с их описанием в «Записках») обратила внимание на тот факт, что Достоевский «неоднократно сознательно усиливал преступления своих героев» (4, 283). Эта художественная тенденция работает и в отношении реминисценций из Данте: Достоевский их сознательно усиливает, ибо, перенесенные в действительность реального мира, адские реалии оказываются еще более жуткими и мучительными.

В завершение данной статьи хотелось бы обозначить еще некоторые примеры взаимодействия текстов. Вот описание преступника, прикованного к стене в «Записках» Достоевского:

> Он сидит *на цепи*, этак в сажень длиною; тут у него койка. Приковали его за что-нибудь из ряду вон страшное, совершенное уже в Сибири. Сидят по пяти лет, сидят и по десяти. Большею частью из разбойников. Одного только между ними я видел как будто из господ; где-то он когда-то служил. Говорил он смирнехонько, пришепетывая; улыбочка сладенькая. Он показывал нам свою цепь, показывал, как надо ложиться удобнее на койку. То-то, должно быть, была своего рода птица! (4, 79)

У Данте в песни 31 на цепи сидит великан Эфиальт: «Не могу сказать, чья воля могла так скрутить его: левая рука его привязана была к груди, а правая к спине, / *Цепью*, протянутой от шеи книзу и пять раз обвитою вокруг тела, высунувшегося из колодезя».[23] В данном случае интересно проследить, как в реалистической поэтике трансформируется мифологический образ. Сама обыденность описания прикованного на 5, 10 лет человека страшнее, чем образ мифологического великана, скрученного цепью.

Госпиталь тоже имеет свою аналогию у Данте. Одной из характернейших черт образа госпитальной жизни является больничный запах: «В палате был чрезвычайно удушливый, больничный запах. *Воздух был заражен разными неприятными испарениями* и запахом лекарств, несмотря на то что почти весь день в углу топилась печка» (4, 132). Больничный

[23] Там же. С. 379.

халат обладает этой же в еще более усиленном варианте характеристикой: «Тут я заметил, что он уже давно возбуждал мое внимание *сильным запахом*; он успел уже на мне нагреться и пахнул всё сильнее и сильнее лекарствами, пластырями и, как мне казалось, *каким-то гноем*, что было немудрено, так как он с незапамятных лет не сходил с плеч больных» (4, 135). И довершает тему «ночной ушат», который вносился в палату и оставлялся в ней на всю ночь: «И страшно и гадко представить себе теперь, до какой же степени должен был отравляться этот и без того уже *отравленный воздух* по ночам у нас, когда вносили этот ушат, при теплой температуре палаты и при известных болезнях, при которых невозможно обойтись без выхода» (4, 138). В 29-й песни Данте разряд грешников, наказанных болезнями, описывается так:

> Если бы недуги, заключенные в больницах Вальдикианы, в пору между Июлем и Сентябрем, и недуги Мареммы и Сардинии / Соединить в одну яму, зрелище было бы то же, что я увидел здесь, – и из этой пропасти исторгался *заразительный запах, словно от нагноившихся членов* <...>. Не думаю, чтобы печальнее было зрелище всеобщего недуга жителей Эгины, когда *воздух был до того заражен ядовитыми испарениями*, / Что животные, даже до малейшего червя, все погибли и что древний народ, как свидетельствуют поэты, / Возродился от муравьиных яиц; таков был вид этой грустной долины, заваленной *грудами болеющих теней*. / Из них, кто лежал на животе, кто на спине соседа, а кто ползком волочился через пустынный путь. / Шаг за шагом шли мы, молча, глядя и внимая страждущим, которые не могли поднять своего тела.[24]

Запах в обоих описаниях является структурообразующей чертой образа больничного ада.

Рассказ *о наказаниях* в целом имеет тоже свою аналогию у Данте. У меня нет сейчас возможности проводить подробное сопоставление. Укажу только на одну деталь – наблюдение по поводу *первого удара*:

> Но если даже палач и возьмет взятку, чтоб наказать легко, то все-таки *первый удар дается им со всего размаха и изо всей силы*. Это даже обратилось между ними в обычай. Последующие удары он смягчает, особенно если ему предварительно заплатили. Но первый удар, заплатили иль нет ему, – его. Право, не знаю, для чего это у них так делается? (4, 157)

В 18-й песни Данте тоже появляется эта деталь:

[24] Там же. С. 351.

И здесь и там на черной скале, рогастые демоны, вооруженные длинными бичами, преследовали проклятых жестокими ударами. / О как *с первого же удара* грешники подскакивали и ни один из них не выжидал ни второго, ни третьего удара![25]

Последний пример, который я хочу привести, – *описание острожной собаки Белки*: «Белка была странное создание. Ее кто-то переехал телегой, и *спина ее была вогнута внутрь*, так что когда она, бывало, бежит, то казалось издали, что *бегут двое каких-то белых животных, сращенных между собою*. Кроме того, вся она была какая-то паршивая, с гноящимися глазами; хвост был облезший, почти весь без шерсти, и постоянно поджатый» (4, 189–190). Тот же художественный принцип изображения физической насильственной искаженности природы живого существа: в песни 20 изображены грешники со свернутыми шеями: «Так что лица их были обращены назад к бедрам и они должны были идти задом, потому что потеряли способность смотреть вперед».[26] Но если Данте использует этот прием для изображения справедливого наказания согрешивших людей, то Достоевский в данном случае указывает на физическую искаженность мира природы. Для него и каторжники – жертвы как преступления, так и наказания. **(**Прав был Ю. Тынянов, когда писал: на вопрос о «прекрасном человеке» «ответ Достоевского (Гоголю. – *А. Т.*): прекрасен несовершенный человек».[27] Тем более, страдает тварь – жертва ада людского.**)**

Вопрос, который необходимо еще обозначить в связи с сопоставлением «Записок» Достоевского и «Ада» Данте, – вопрос о сюжете и жанре произведения. Издание перевода «Ада» Фан-Дима предварялось «Введением» и «Биографией Данте» Д. Струкова. В этом «Введении» Д. Струков высказывает следующую мысль, на которую Достоевский с его замыслом «Мертвого дома» не мог не обратить внимания:

При обширности идеи *Божественной Комедии* действие не могло быть поставлено на землю, где разоблачение человека совершается только при известных драматических переворотах, где одного человека пришлось бы изучать целые годы и где следственно надлежало бы

[25] Там же. С. 209.

[26] Там же. С. 232.

[27] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 224.

написать миллионы томов, чтобы изобразить человека во всех фазах его жизни; обширности идеи должны были соответствовать: обширность средств, бесчисленность типов, драма на каждом шагу. Описывать их на земле в том порядке значило бы описать собрание редких зверей, выказывающих свои дарования, по воле зрителя. Ничего не может быть утомительнее картинной галереи в описании, хотя бы самом превосходном, когда в описании отсутствует действие; ничего нет скучнее и перечневой ведомости о действиях, когда отсутствует интерес драматический; а чтобы написать драму человечества по тому обширному плану, по какому написана *Божественная Комедия*, надо было действие перенести за могилу, где все человечество, от создания мира, предстает разоблаченное на Суд Господа.[28]

Сюжетом «Комедии» Данте является его путешествие в загробный мир. Видения этого мира, впечатления от этих видений и переживание их, сменяющиеся одно другим, составляют фабулу произведения. Как же решает Достоевский, отказавшийся от сюжета путешествия, проблему действия, сюжета своего произведения (неоднократно в критике отмечалась своего рода «бессюжетность» «Записок»)? Достоевский как художник делает то, что считал невозможным автор «Введения» к изданию перевода «Ада» Фан-Дима. Он переносит движение из пространственной плоскости во временную и в основу действия в «Записках» кладет «сюжет прозрения» (Арпад Ковач). Год, описанный Горянчиковым, вмещает в себя 10 лет его жизни. Это круг из десяти кругов. И временная точка отсчета все время присутствует в его описаниях. «Откопать» в каторжных человека он смог только во временном измерении жизни в остроге. В главе «Побег» второй части есть длинное отступление:

Записывать ли всю эту жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по порядку, кряду, всё, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно бы, разумеется, еще написать втрое, вчетверо больше глав, чем до сих пор написано. Но такое описание поневоле станет наконец слишком однообразно. <...> Мне хотелось представить весь наш острог и всё, что я прожил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине (4, 220).

«Суд над собой», «пересмотр своей жизни» составляют внутренний сюжет слова автора-рассказчика, его путь к прозрению истины Мертвого дома. Задача Достоевского – вывести читателя через ад Мертвого дома к идее «воскресения падшего

[28] *Струков Д.* Введение // *Данте*. Ад. СПб., 1842. С. VIII.

человека». И последняя строчка «Записок» в определенном отношении авторскую задачу маркирует: «Да, с Богом! Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!» (4, 232). Последняя же строчка «Ада» Данте в переводе Фан-Дима звучит так: «Тогда мы вышли и снова узрели звезды».[29]

В связи с этим определением сюжета «Записок» представляется важным обозначить жанр этого произведения. Судя по всему, «Записки» принадлежат к жанру повести и предваряют собой появления таких повестей Достоевского, как «Записки из подполья». Именно поэтому так значим для Достоевского образ придуманного им повествователя – образ Горянчикова. Прозрение происходит в слове главного героя «Записок»– повествователя. Записывание оказывается процессом осмысления прозреваемой истины. И именно этот момент стремился художественно изобразить Достоевский. «Божественная комедия» Данте, в частности, первый перевод «Ада» Фан-Дима явились важным литературным источником художественного мира «Записок из Мертвого дома». Этот источник позволил Достоевскому художественно осмыслить и преобразить свой собственный реальный жизненный опыт каторжной жизни. Литература и жизнь всегда у Достоевского сплавлялись в единое целое в творческом акте создания его художественных миров.

[29] *Данте.* Ад. С. 419.

Наталья Ашимбаева

АРХИМАНДРИТ ФЕОДОР (БУХАРЕВ) И ДОСТОЕВСКИЙ

Среди современников Достоевского, православных мыслителей и философов 1850–1860-х гг., особое место занимает уникальный мыслитель, богослов и человек с необыкновенной и трагической судьбой архимандрит Феодор (А. М. Бухарев), труды и судьба которого оказались неразрывно связаны. Религиозно-философские и литературно-критические труды арх. Феодора, получившие отклик у сумевших оценить его современников и особенно у мыслителей конца XIX–начала XX в., воспринимались в значительной степени в свете обстоятельств его биографии. Убеждения о. Феодора и его решающий поступок – оставление монашества, последовавшая затем бедственная, полная глубокого трагизма жизнь – все это сложилось не в силу каких-то случайностей, но явилось результатом осознанного выбора человека, для которого слово и жизненное дело были неотделимы друг от друга.

Обстоятельства жизни о. Феодора, отношение к его трудам современников, вспоминания о нем собраны в книге, подготовленной Б. Ф. Егоровым, Н. В. Серебренниковым и А. П. Дмитриевым.[1] Однако стоит хотя бы в самой краткой форме представить основные вехи его биографии для большей ясности последующего изложения.

Александр Матвеевич Бухарев (1824–1871) родился в Тверской губернии, в семье диакона. Окончил Тверскую духовную семинарию, затем Московскую духовную академию (1846), где началось стремительное восхождение его в области церков-

[1] Архимандрит Феодор (А. М. Бухарев). Pro et contra: Личность и творчество архимандрита Феодора (А. М. Бухарева) в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1997 (далее: *Pro et contra*).

© Н. Т. Ашимбаева, 2012

но-академической науки. Еще будучи студентом, он принял постриг с именем Феодор. В 1852 г. о. Феодор стал э.-орд. профессором по кафедре Священного Писания МДА. В 1853 г. получил сан архимандрита. В эти годы он начал работать над книгой, которую считал главным своим трудом: «Исследования Апокалипсиса» (вышла лишь в 1916 г. в Сергиевом Посаде). В это творчески насыщенное время он опубликовал ряд статей и монографий на библейские темы. В 1854 г. о. Феодор был переведен в Казанскую духовную академию, что было связано и с исследованиями Апокалипсиса, и с публикациями об отношении православия к современности. Слишком большое внимание к современности, желание связать христианство с живой жизнью, актуализировать в сознании современников образ Христа, приблизить его к людям – все это представлялось для многих консервативных деятелей Русской православной церкви сомнительным и едва ли не революционным. Противоречивую реакцию рецензентов вызвала его книга «О православии в отношении к современности» (СПб.: Странник, 1860). Особенно сильным ударом для него был запрет печатания его книги об Апокалипсисе. В это время он уже был цензором по петербургскому ведомству духовной цензуры. По должности какими-то ограничениями он задел редактора «Домашней беседы» Аскоченского, открывшего настоящую травлю о. Феодора, которую он вел под флагом защиты истинного православия. Многие видели, до какой степени этот град злобных статей Аскоченского в «Домашней беседе» жесток, несправедлив и губителен для арх. Феодора. Герцен назвал Аскоченского инквизитором, а о. Феодора его жертвой.[2] Но усилия Аскоченского не пропали даром и способствовали неблагоприятному отношению к арх. Феодору в среде высшего церковного начальства. В 1862 г. арх. Феодор подал прошение в Синод о выходе из монашества и о сложении духовного сана. Прошел мучительный год, пока этот вопрос был окончательно решен. В июле 1863 г. о. Феодор был расстрижен и к тому же лишен ученой степени магистра. Отныне А. М. Бухарев принял на себя служение Христу в миру, в который он хотел нести свет Христова учения. И ведь именно эта беспредельная любовь ко Христу, пришедшему в мир к

[2] *Герцен А. И.* Инквизитор Аскоченский и его жертва // Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 15. С. 117.

«труждающимся и обремененным», – такая общая черта о. Феодора и Достоевского. Вскоре после сложения сана о. Феодор женился, занялся публицистикой, однако журналы неохотно брали его труды для публикации. Сложение монашеского сана было поступком из ряда вон выходящим, особенно когда речь шла о человеке столь заметном в церковных кругах, каким был арх. Феодор. Это наложило на него печать изгойства и сам он принял «позор расстрижения» как горькое унижение и страдание, но не мог отказаться от своего решения. Последовавшая за этим женитьба еще более привлекла внимание к личности о. Феодора и вызвала недоброжелательное и язвительное поношение со стороны главного его гонителя Аскоченского. Началась жизнь полная скорбей, неудач, материальных лишений, бедности, которые мужественно и самоотверженно делила с ним жена А. С. Бухарева. Умер А. М. Бухарев в забвении и бедности.[3]

За этой основной биографической канвой кроется жизнь, полная духовного напряжения и внутреннего драматизма. Воспоминания людей, близко знавших о. Феодора, рисуют образ человека младенчески чистого, кроткого, всегда расположенного к людям. Ученик и биограф о. Феодора П. В. Знаменский считал его «одним из симпатичнейших и оригинальнейших русских богословов».[4] В начале его церковного служения чистоту и ясность духовного облика молодого монаха и талантливого ученого-библеиста оценил митрополит Филарет Московский. Однако изначально заложенное в самом образе мыслей о. Феодора расхождение с официальным направлением Русской православной церкви 1840–1850-х гг. в ее отношении к проблемам мирского характера, к умонастроениям в обществе, к молодому поколению углублялось по мере развития этих идей в его трудах.[5] Церковная жизнь этого времени была «отгорожена» от мирской, и значительная часть духовенства придерживалась

[3] Биографические сведения об о. Феодоре собраны в кн. *Pro et contra*. Особенно см.: *Знаменский П. В.* Печальное двадцатипятилетие; *Бухарева А. С.* Александр Матвеевич Бухарев (архимандрит Феодор); *Розанов В. В.* Аскоченский и архим<андрит> Феод<ор> Бухарев; и другие публикации.

[4] *Pro et contra*. С. 342.

[5] *Бухарев А.* О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской. Собрание разных статей. М.: Изд. А. И. Манухина, 1865.

принципиальной позиции отрицания мира, «лежащего во зле». О. Феодор писал: «Наша богословская наука и всеобщее церковное учительство держалось до сих пор очень изолированно от движения светской науки и от явлений действительной мирской жизни <...>. Спуститься с этих высот поближе к живым людям и современной действительности церковный учитель считал чем-то для себя неприличным...».[6] Подобно Гоголю и, конечно, Достоевскому, о. Феодор откликнулся на духовные потребности людей своего времени, полагая, что основная работа пастыря – именно в миру.

Мы не располагаем сведениями о каких-либо контактах, встречах арх. Феодора с Достоевским. В именном указателе к ПСС Достоевского имя Феодор упоминается лишь один раз и то косвенно, в статье «Примечание [к статье Н. Страхова "Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве"]», причем вскользь упомянутое имя о. Феодор осталось без комментария. Известно, что А. Григорьев ценил труды о. Феодора и выражал надежду, что «теория мрака и застоя может пасть <...> под ударами могущественной диалектики автора книги: "Православие и современность"».[7] Значит, в кругу журнала «Время» имя арх. Феодора и его идеи были хорошо известны. Несмотря на то что в каталоге Библиотеки Достоевского не числится ни одного издания его трудов, личные контакты арх. Феодора с Достоевским были вполне возможны. В журнал «Время» в 1861 г. была предложена для публикации критическая статья М. И. Владиславлева с разбором книги арх. Феодора (скорее всего, речь идет о книге «О православии в отношении к современности», 1860). М. М. Достоевский писал Владиславлеву: «Мне необходимо поговорить с Вами о Вашей критической статье (книга о. Феодора), которую я прочел со вниманием и большим удовольствием».[8] Статья Владиславлева не была напечатана во «Времени», и содержание ее неизвестно. Но, конечно, дальнейшие события – травля о. Феодора, громкая история оставления монашества были достаточно широко известны. Достоевский

[6] *[Бухарев А. М.]* О православии в отношении к современности в разных статьях архимандрита Феодора. М.: Изд. «Странника», 1860. С. 102.

[7] Якорь. 1863. № 3. С. 42–47.

[8] Цит. по: *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время»: 1861–1863. М., 1972. С. 65.

безусловно знал об этом. А. С. Бухарева вспоминала, что Достоевский еще во времена «Эпохи» «сочувственно отзывался об Александре Матвеевиче и с укором относился к другим за враждебное к нему отношение».[9]

Но при том, что, кроме этого косвенного упоминания, никаких откликов Достоевского на труды о. Феодора неизвестно, можно говорить об их глубоком духовном родстве, выразившемся не только в интересе к общим темам, но и в понимании их. Это духовное родство весьма точно и остро подметил В. В. Розанов:

> Идеи арх. Феодора своевременно было бы пересмотреть в наше время. Он дал церковную форму, церковное выражение тем идеям и движениям души, которые гораздо позднее нашли светское, и притом гениальное, выражение в Достоевском. Родство их так и мелькает там и здесь. Множество идей у них – совершенно общих, и идей центральных, а не краевых.[10]

Одной из таких центральных идей как раз и было стремление понять современность. Арх. Феодор, как и Достоевский, был наделен «тоской по текущему» и хотел найти практические пути привнесения в реальную, каждодневную жизнь людей света Христовых заповедей, православного учения, но не как нечто дидактическое, а как живой смысл или, как он писал, научить людей «благодатные начала применять к мирскому». «Под "современностию", – писал он в Предисловии к книге «О православии в отношении к современности», – здесь разумеются собственно господствующие духовные стремления, потребности и опасности в наше время».[11] Своей книге статей «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской» (М., 1865) он предпослал эпиграф из Евангелия от Луки: «Лицемеры! Лице земли и неба распознавать умеете: как же времени сего не узнаете? *(Лука, XII, 56)*».

Вера о. Феодора была не начетнической, не догматической. В его стремлении к преображению людей и их жизни был эле-

[9] Литературное наследство. М., 1973. Т. 86: Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. С. 438.

[10] *Розанов В. В.* Аскоченский и архим<андрит> Феод<ор> Бухарев // *Pro et contra*. С. 535–536.

[11] *[Бухарев А. М.]* О православии в отношении к современности... С. 102.

мент христианской утопии. Можно сказать, что его вера была не Ферапонтова, а скорее Зосимова, светлая, согретая сочувствием к людям и порой наивная. Таким образом, всю тяжесть и весь драматизм наметившегося внутри церковных стен противостояния жесткой ортодоксальности, нетерпимости и фанатизма, с одной стороны, и любовной обращенности к миру, к людям, сострадание к ним – с другой, художественно изображенное Достоевским, вынес на себе, стал жертвой этого противостояния о. Феодор. Он писал о христианской любви, равно изливающейся на всех людей, о том, что на каждого человека, созданного по образу и подобию Божию, можно смотреть как на досточтимую икону Божию, а его оппонент Аскоченский ернически восклицал: «Как, стало быть и цыганки, и проститутки, и жиды, и канканьерши – все это досточтимые иконы Самого Бога? Господи помилуй!»[12]. Очевидно, до какой степени на разных языках говорят автор статьи и его злопыхатель-критик. Но знаменательно, что и этот «диалог» подсвечивается художественными образами Достоевского, который, с одной стороны, мог видеть «досточтимую икону Божию» и в пьянице Мармеладове, и в Соне, и в убийце Раскольникове, а вот сам Аскоченский представляется чем-то вроде Ракитина.

Есть определенный параллелизм в тех критических стрелах, которые были направлены на Достоевского и арх. Феодора. К. Леонтьев упрекал автора «Братьев Карамазовых» и «Пушкинской речи» в «розовом христианстве», т. е. в христианстве, как бы разбавленном гуманизмом. В книге «О православии в отношении к современности», написанной задолго до «Карамазовых», представители строго ортодоксального направления также увидели гуманистические влияния. Уже после смерти арх. Феодора в журнале «Гражданин» была напечатана статья К. П. Победоносцева «Духовная литература и церковная проповедь», написанная с высот твердого и непреложного знания истины. В его трактовке о. Феодор выглядит несчастным запутавшимся мечтателем, погнавшимся за каким-то призраком истины, увлекшимся ложной идеей «современности»:

> Не странно ли подумать, что такое пустое и бессмысленное выраженье служило – немало времени – пышным знаменем, под которое светские наши журналы скликали представителей церковной мысли и деятельности? <...> Замечательною жертвой этой фантазии был несчастный архимандрит Феодор...[13]

[12] Цит. по Розанову, в: *Pro et contra*. С. 534.

Поистине контрастно выглядит личность о. Феодора в восприятии современников: несчастный, жалкий, запутавшийся, униженный и т. д. – с одной стороны, и с другой – провидец, непонятый, поруганный, но сохранивший твердость своей веры, своих убеждений, или, как писал Розанов, монах-аскет ранних веков христианства, чудом оказавшийся в прагматичном XIX в., гонимый современными фарисеями и ханжами.

Обращаясь к теме «Арх. Феодор и Достоевский», необходимо остановиться на важнейшей проблеме духовного инквизиторства, столь важной для обоих. В трудах А. М. Бухарева постоянная тема – обнажение, распознание истинного лица инквизиторов, ханжей, фарисеев, маскирующихся под носителей высшей и неоспоримой истины, предлагающих людям вместо истинного учения Христа некую подмену. Это вообще одна из острых и вечных тем, имеющих значение в плане уяснения подлинной сути христианского учения. И конечно, размышляя на эту тему, о. Феодор опирается всегда на Евангелие. Вершиной его религиозной публицистики является статья «Об искушении Господа нашего Иисуса Христа диаволом в пустыне», вошедшая в книгу «О православии в отношении к современности» как одна из ее глав. В толковании о. Феодором смысла искушений преобладает мысль, что дьявол строил свои аргументы, опираясь на хорошее знание тех ожиданий и чаяний, которые лелеяли иудеи, рассчитывая получить от мессии удовлетворение своих плотских, земных нужд, т. е. предлагал подмену, по сути дела отказ от подлинного смысла мессианского назначения. О. Феодор глубоко и диалектично раскрывает подлинный смысл искушений. В начале своей статьи он пишет:

> В исследовании значения искушения Христова от диавола главная задача – понять, что именно было здесь искусительного. При сем необходимо предположить, что искусительная сила должна быть не так слаба; иначе и победа над искушением не была бы великою.[14]

Не это ли исследование имел в виду А. Григорьев, когда писал о «могущественной диалектике» автора книги о право-

[13] *Pro et contra*. С. 524.

[14] *[Бухарев А. М.]* О православии в отношении к современности... С. 145.

славии и современности? Конечно, это соответствие исследования о. Феодора об искушениях Иисуса Христа знаменитому тексту в главе «Великий инквизитор» заставляет задуматься, не явилась ли эта работа одним из источников этого фрагмента в «Братьях Карамазовых». Акценты в исследовании о. Феодора и в главе «Великий инквизитор» при рассказе об искушениях различны. Для о. Феодора важен личный подвиг Спасителя, Его верность своему мессианскому назначению. У Достоевского мощно звучит тема свободы как высшего дара Бога человеку. Но это не снимает вопроса о том, не послужила ли статья о. Феодора одним из источников при написании «Великого инквизитора», не стала ли она одним из импульсов, побудивших писателя развить вечную тему в своем романе. Думается, что определенный ответ на этот вопрос вряд ли удастся найти, но обойти это яркое соответствие невозможно. В списке источников текста Достоевского это исследование о. Феодора должно занять свое место как один из возможных источников, исходящий из корпуса текстов православной богословской литературы, современной Достоевскому, тем более, что речь идет о мыслителе весьма близком писателю.

Если мы не располагаем прямыми сведениями о знакомстве Достоевского с о. Феодором и его трудами, то обратная связь безусловно существует, подтверждением чему является статья о. Феодора «О романе Достоевского “Преступление и наказание” по отношению к делу мысли и науки в России». Она входит в цикл его статей о современной литературе («Три письма к Гоголю» – отклик на «Выбранные места из переписки с друзьями», статьи о романах «Что делать?» и «Отцы и дети») и служит все той же волновавшей автора цели: уяснению современного состояния умов и сердец и причин их нравственного помрачения. Анализ этой статьи и ее описание даны в работе А. П. Дмитриева «А. М. Бухарев (архимандрит Феодор) как литературный критик».[15] Здесь хотелось бы отметить лишь некоторые особенности этой работы, которые выявляют сходство Бухарева и Достоевского по некоторым существенным и глубоко личным особенностям. В трудах А. М. Бухарева прочитывается этика страдания, которое есть, по его учению, связующее начало между человеком и Христом. В глубоком страдании таится возможность обращения ко Христу. И страдальцы Достоевского так же, как бы ни были они далеки от веры, наделены этой возможностью уверовать. Таков Кириллов, таков и Раскольников. Бухарев осуждает преступление, видит причины его глубоко связанными с современным материализмом и позитивизмом, позволившими оформиться «самозаконности» сознания. Однако он сочувствует Раскольникову, видит в нем возможности преображения личности, прежде всего потому, что он, погруженный в свою «идею», способен видеть других людей и сострадать им.

[15] См. в кн.: Христианство и русская литература. СПб., 1996. Сб. 2. С. 160–201.

Среди значительного количества работ А. М. Бухарева на библейские темы есть замечательная книга об Иове многострадальном,[16] одном из самых любимых библейских персонажей и Ф. М. Достоевского. Бухарев пишет о страданиях Иова, происходящих не только от потери всего, что ему было дорого, но и от состояния *отвержения,* в котором он оказался. Для Бухарева этот мотив имеет глубокий личный подтекст. «Что же такое отверженное до очевидности состояние человека, верного Богу? По крайней мере, что делать такому человеку в таком состоянии?», – вопрошает о. Феодор;[17]

> ...терпение Иова и есть необыкновенное и чрезвычайное, – Божественно-образцовое для проходящих поприще терпения <...> – глубоко-поучительное для всех, внушая особенное участие и сострадание ко всякому не только внешне, но и духовно злостраждущему, без чего есть опасность не узнать и уязвить, основываясь даже на чистых началах правды и благочестия, – какого-нибудь страждущего Иова.[18]

Таким современным «страждущим Иовом» был и сам А. М. Бухарев, которого не узнали и уязвили, основываясь на «началах... благочестия», его современники.

В статье о «Преступлении и наказании» есть фрагмент, касающийся отношений Раскольникова и Сони, в котором явственно и пронзительно прочитывается личная история самого А. М. Бухарева:

> Тут и определились необычайные их взаимные отношения: она своею глубокою и нежной душой как будто сразу измерила страш-

[16] *Бухарев А.* Св. Иов многострадальный. Обозрение его времени и искушения, по его книге. М.: Изд. книгопродавца А. И. Манухина, 1864.

[17] *Бухарев А.* Св. Иов многострадальный... С. 28.

[18] Там же. С. 29–30.

ную бездну внутреннего его состояния, восскорбев о нем чуть не до отчаяния, и сейчас же беззаветно обрекла себя нести с ним ужасное его бремя всегда и везде; он, как утопающий или уже поглощаемый бездною, хватался за живую руку, протянутую к нему, и умиленно предощутил свое спасение...[19]

Однако спасение для Раскольникова было не только в любви самой по себе: «Софья, – писал о. Феодор, – была вооружена еще кое-чем, кроме сострадущей Раскольникову любви»,[20] – конечно же, здесь он говорит о вере и любви ко Христу и Его учению – о том, что спасало в бедствиях и отвержении самого о. Феодора и его супругу Анну Сергеевну Бухареву. Замечательно, что эта тема прозвучала в образах и мотивах, близких Достоевскому (Иов многострадальный) или на материале его творчества (Раскольников и Соня).

А. М. Бухарев мог интересовать Достоевского не только в отношении его убеждений, но и художественно – как личность, как человек необычайной судьбы. В. В. Розанов, которому принадлежит одна из самых замечательных статей об А. М. Бухареве, писал: «Арх. Феодор представляет поразительный пример *переработки самой натуры человека под действием религиозной мысли…*».[21] Достоевский дал целую галерею образов персонажей, для которых идея, убеждения становятся судьбоносными. В личности арх. Феодора он мог видеть образ русского инока в миру, судьбу и весь духовный облик которого определили его убеждения и любовь ко Христу.

[19] Архимандрит Феодор (А. М. Бухарев) о духовных потребностях жизни: [Сб.]. М., 1991. С. 238.

[20] Там же. С. 239.

[21] *Pro et contra*. С. 535.

Елена Логиновская

МИРЧА ЭЛИАДЕ: ПЕРСОНАЖ ДОСТОЕВСКОГО И ПОЭТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА

> ...говорят о Жиде, но Жида я прочитал, когда мне было 30 лет. Есть в этом смысле другие писатели, о которых, почему-то, никто не вспоминает...
>
> *Мирча Элиаде*

Известный сегодня всему миру как ученый, крупный специалист в области истории религий (одним из создателей которой он является), Мирча Элиаде всю жизнь стремился осуществиться и как писатель, прозаик. При этом человек энциклопедически образованный, он постоянно обращался к великим образцам мировой литературы. Огромное количество его заметок – об отдельных писателях и целых школах, о литературах стран и континентов складывается в единое целое.

Полагая в основу своей методологии разработанные им – на стыке наук – принципы истории и философии культуры, Элиаде выступает и как вдумчивый теоретик литературы, чей вклад в разработку некоторых центральных проблем поэтики современного ему «западного» (его собственное выражение в связи с наследием Достоевского) романа, актуальный и сегодня, недостаточно учтен и освоен наукой. Один из исходных пунктов для разгадки тайн и дилемм романа XX в. – размышления Элиаде о поэтике романа Достоевского.[1]

[1] *Романова А.* «Ни на минуту не сомневаюсь, что Достоевский гений»: Творчество Ф. М. Достоевского в «Дневнике» М. Элиаде // Достоевский и мировая культура. СПб., 2008. № 26. См. также: *Логиновская Е.* 1) Достоевский и Элиаде // Голоса Сибири. Кемерово, 2007. Вып. 6; 2) Чтение Достоевского – тест на свободу мысли // Литературоведческий журнал. 2007. № 21;

© Е. Логиновская, 2012

Первые глубокие наблюдения, свидетельствующие о проникновении молодого румынского писателя в тайны гения Достоевского, были опубликованы им в 1939 г. в сборнике эссе «Фрагментариум». Вскрывая истоки художественного новаторства Достоевского, Элиаде обнаруживает корни его поэтики в памяти евразийских мифов – в «нормах Деметры»:

> Ад и рай, открытые Достоевским, уже давно принадлежали человеческому опыту. Достоевский только обнаружил и указал в своих произведениях на *ценность* этих темных сфер существования. До него у людей, проникавших в эти темные зоны, не было ощущения, что они имеют дело с ценностью, что их опыт имеет собственно человеческое значение.[2]

Заслугу Достоевского-художника Мирча Элиаде видит в том, что «он первый, отказавшись от пути, проложенного Данте, направляет нас к этим подземным пропастям человеческого существа <...>, восстанавливая – если так можно выразиться – нормы деметрического существования». Это наблюдение позволяет Мирче Элиаде обосновать ценный – особенно для того момента – вывод о творчестве Достоевского не как о *хаотичном «*отражении путаницы, хаоса, невроза», а как о подлинно и именно *художественном* освоении нового, неведомого до него европейскому сознанию и чувству сегмента действительности. Ибо эту действительность – и эту память – Достоевский преобразует в новый художественный космос:

> *Подпольная жизнь*, после появления Достоевского, больше не несет уничижительного смысла <...>. Подпольное существование находит если не свои «законы», то, по крайней мере, свой *ритм*, свою творческую функцию в сфере бытия.[3]

Нетрудно заметить, что в основе открытия Элиаде лежит глобальный подход к волнующей его, так же как и Достоевского, *проблеме человека* – с точки зрения ученого, начинающего историка религий. Проблема человека – его сущности и его эволюции, возможности и способов его изображения в литературе – стоит и в центре размышлений Элиаде-писателя, и закономерно, что, обдумывая различные аспекты поэтики современного ему романа, он неизменно возвращается к опыту Достоевского как предшественника этого романа, создателя сложного, отчужденного, раздвоенного – *странного* – персонажа. Все это позволяет Мирче Элиаде не только раскрыть отдельные аспекты поэтики Достоевского (тематика и проблематика, конфликт, стиль, приемы создания образа), но и подойти к пониманию самой основы художественной манеры русского писателя, к сути его «настоящего реализма».

Основное зерно концепции Элиаде о поэтике европейского романа закладывается уже в одном из ранних сборников его статей по культурологии, фольклору, религиоведению и литературоведению – «Океанография» (1934).[4]

В своих рассуждениях о сущности и внутренних противоречиях этой поэтики Элиаде отталкивается от актуальной для европейской литературы – в том числе для Румынии соответствующего периода – проблемы *аутентичности* современного романа. И сущности современного героя – персонажа этого романа. Начинающий писатель – и критик – обращает внимание читателя на самую суть проблемы – на ее внутреннюю дилематичность:

> Большая трудность для современного романа состоит в следующем: ты вынужден наделить персонажей неаутентичной внутренней жизнью, сложенной из отживших чувств и трюизмов, так как большая часть современных людей не знают другого психологического механизма, не имеют другого внутреннего опыта. И тогда роман кажется устаревшим. Жизни людей, в нем изображенные, кажутся чем-то уже известным.[5]

Парадоксальная дилемма аутентичности/неаутентичности раскрывается и в другом аспекте (связанном с рационализмом Элиаде): можно ли показывать, изображать в романе неаутентичного человека, если искусство должно быть аутентично? Эта эстетическая дилемма реальна, она ведет к поискам новых способов изображения человека: «Важен, однако, следующий факт: как сделать, чтобы читатель понял, как заставить по-

---

Loghinovski E. Lecture de Dostoïevski: un test pour la liberté de pensée (N. Crainic, M. Eliade, M. Sebastian) // Slavica occitania. No. 27: La Roumanie aux marches du monde slave. Toulouse, 2008.

[2] *Eliade M.* Fragmentarium // *Eliade M.* Drumul spre centru. Bucureşti, 1991. В дальнейшем цитирую по этому изданию.

[3] Ibid. P. 132–133.

[4] *Eliade M.* Oceanografia // *Eliade M.* Drumul spre centru. Bucureşti, 1991. P. 7–89. Все цитаты приводятся по этому изданию.

[5] Ibid.

нять, что то, что ему кажется банальным и неаутентичным, является в романе единственно возможной подлинной аутентичностью?».

Первый аспект – возможность изображения, введения в современный роман «нового героя» – сводится, по сути, к общей, социально-философско-онтологической проблеме современного человека. Подобно не только мыслителям его эпохи – подобно Достоевскому, Элиаде рассматривает человека как существо переходное, становящееся. Современный человек в основной массе своей не освоил еще опыты нового времени – науки, философии, самой жизни. Новый герой еще не сложился: даже если рационально, теоретически он усвоил культурно-психологическую матрицу модернизма (релятивизм, экспрессионизм, биопсихология), он все же сохранил аффективные (примитивные) рефлексы прежней эпохи – периода до 1880 г.

Размышления о современном ему человеке – человеке эпохи модернизма, и особенно о персонаже нового, современного романа – возможно, виртуального будущего всей художественной литературы – ведут к созданию смелого, даже дерзкого концепта, продиктованного намерением внести нечто новое даже по сравнению с величайшими романистами мира. Нарисовать правдоподобно героя нового романа, носителя современных идей и менталитета или просто рядового представителя атомизированного мира, можно благодаря авторскому вмешательству: приписать – «придать персонажам настоящую внутреннюю жизнь, как ее сделали возможной опыты нашего века». Но, констатирует Элиаде, «в таком случае роман не *реален*, не правдоподобен и, значит, неаутентичен». Другая возможность – «оставить пресонажей такими, каковы они есть на самом деле». Но «тогда они обнаруживают свою механизированную внутреннюю жизнь, насыщенную все теми же старыми темами и теми же сантиментализмами – и ты видишь, что этот роман *уже не современен*, персонажи уже не аутентичны».

От «содержания» персонажа – от его неопределенного, обусловленного «историей» состояния Элиаде переходит к проблемам аксиологии, суверенного места ценности, и замещения, т. е. приумножения – прироста новой ценности в процессе творчества. Уверенный, что новый роман принесет новые возможности изображения человека, Элиаде формулирует разрешение дилеммы в своеобразной максиме: «Но в настоящем романе аутентичность равна не-аутентичности персонажей». И ищет способы воспроизведения этой «неаутентичной аутентичности».

На внешний взгляд, современный человек – персонаж, «герой» – либо жалок, либо смешон. Элиаде как бы спрашивает: кто же решится изобразить такого человека? Кто устоит перед желанием «выстроить» персонаж по существующему канону? В определенный момент ему кажется, что этого не делает никто:

> ...что меня удивляет, – это то, что я не нашел еще в литературе этой подлинной человеческой аутентичности. Еще не прочитал ни одного романа, в котором персонаж заявлял бы в один день одно, а на другой день другое; так как это случается в жизни. В романах люди ужасно последовательны в том, что касается их *мнений*. Пруст и те, кто пришел за ним, прекрасно проиллюстрировали бессодержательность, плюрализм, амбивалентность всех человеческих ощущений, мечтаний и оргий чувств; но ни один писатель, насколько я знаю, не осуществил эту великую аутентичность, создав роман, в котором люди были бы показаны и с точки зрения рефлексии: то есть люди без собственных мнений, а только с личными реакциями на окружающее.[6]

Здесь, как и в других местах текста, ощущаются как характерная для Элиаде той поры реакция на преувеличенное, с его точки зрения, значение, придаваемое румынской критикой французской литературе, так и отдаленное предчувствие появления романов французских экзистенциалистов, и прежде всего – как бы описанного в приведенной выше цитате романа Альбера Камю «Чужой» (1942). Однако предшественником не только Пруста, но и Жида, и Камю является Достоевский. И Элиаде, несомненно, знает это. Именно в «Океанографии» – за несколько лет до выхода «Фрагментариума» – происходит, по сути, его *открытие Достоевского*, высказываются первые предположения о художественном новаторстве русского писателя. «Дух Достоевского» буквально овевает его раннюю книгу. Это ощущается уже в ее первой главке – «Invitație la ridicol» (буквальный перевод: *Приглашение к смешному;* нужно перевести свободно: *Будьте смешными – Не бойтесь смешного* или/и *Думайте о смешном, Изображайте смешное!),* где, при постановке вопроса о персонаже подлинно великого литературного произведения, мы находим косвенную ссылку на Достоевского (почти цитату из него): «люди интересные, представительные, персонажи поистине великие – смешны»,

[6] Ibid.

где все примеры, вплоть до «смешного в Иисусе», заставляют вспомнить не только князя Мышкина или «смешного человека», но и неосуществленный замысел русского писателя – замысел романа о Христе. Присутствие Достоевского ощущается далее в размышлениях автора о «тайнах и жизни», о «живой, одухотворенной науке мысли» и «органической критике», в его иерархизации «проблем» человеческого сознания (противопоставление «повседневных» проблем – общим – всеобщим, наконец – «последним вопросам» бытия» – «О видах мышления»/ «Despre speciile gindirii») и становится явным в главке «О стимулировании» (*Despre stimulare)*. Здесь имя Достоевского появляется – рядом с Ницше – в контексте постановки «последних вопросов» бытия»: *Жизни и Смерти*. В качестве мыслителя-новатора назван он – рядом с крупнейшими философами XIX и XX вв. – и в одном из заключающих книгу «Фрагментов» глав, «Об экспериментальном методе в философии» *(Despre metoda experimentala in filosofie):* «Надо обладать творческой смелостью, нужен бунт против аргументации, против конформизма; пример Киркегора, Достоевского, Хайдеггера».

Ясно, что Достоевский упомянут здесь не только как своеобразный мыслитель, но и как оригинальный писатель. И закономерно, что в специальной главке «О письме и писателях» (*Despre scris şi scriitori)* Элиаде прибегает к примеру Достоевского, рассматривая один из основных аспектов поэтики нового романа – вопрос о *стиле*. Иронизируя над критиками, неспособными понять новаторское значение негладкого, «некрасивого» стиля ряда великих произведений мировой литературы, взрывающих «хорошо установленные каноны» литературы, молодой автор категорически утверждает: «Только “несовершенные” книги пережили свое время» и называет – рядом с Рабле, Сервантесом, Шекспиром, Бальзаком – Достоевского. Именно случай русского писателя иллюстрирует далее мысль Элиаде о новаторстве в литературе – и отношении к нему людей «здравого смысла»: как пример приводится реакция Анатоля Франса, который отверг Достоевского во имя здравого смысла, – «и был прав». Не менее важно, однако, уточнение: «Теперь Достоевского принимают во имя здравого смысла. Но скольких других не принимают?!».

Современный характер и особую ценность произведений Достоевского Элиаде видит в том, что это – писатель-мыслитель. В главке «Фольклор как источник» утверждается великая познавательная сила фольклора:

> Есть нечто конкретное и положительное в этой фундаментальной схожести всех фольклорных произведений <...>. Это – питательная среда, в которую глубоко погружен инструмент мифологического, символического, фантастического познания.

Подобно древним мифам и созданиям фольклора, наследие Достоевского, по мнению Элиаде, таит в себе богатейшие запасы познания мира: «Есть в фольклоре некое конкретное познание, которого не найдешь у каждого /даже/ большого литератора или художника. Нужно быть Данте, Шекспиром, Гете, Достоевским, чтобы твое творчество стало инструментом познания».

В другом месте то же говорится о Толстом. Толстой для Элиаде – «непревзойденный гений». Однако Толстой-мыслитель резко отделен в его восприятии от Толстого-художника, чего не происходит в случае его великого современника. Достоевский – это новатор не только в мышлении, но и в самом творчестве. Это художник-новатор. При внимательном чтении ранней книги Элиаде становится ясно, что сама его теория «аутентичности неаутентичного» непосредственно соприкасается с проблемой реализма. Прежде всего и именно реализма Достоевского: своеобразного, «полного», «настоящего». И – закономерно – все эти определения накладываются, при переводе, на термины, с помощью которых раскрывается концепт «аутентичности» нового романа у Мирчи Элиаде.[7]

Сам Элиаде идет – когда сходным, когда своим собственным путем – к той же художественной цели. Поэтому он постоянно возвращается к Достоевскому. Все теснее сливаясь, Элиаде-писатель и Элиаде-ученый приходит к все более широким выводам.

---

[7] Ср. у Достоевского: «Я реалист в высшем смысле – изображаю все глубины души человеческой». Важно, что приписываемый ему сегодня термин «фантастический реализм» Достоевский (в отличие от Элиаде) нигде не употребляет, представляя свою концепцию реализма значительно нюансированнее, чем она предстает у некоторых современных «экзегетов». Современный взгляд на этот концепт, к которому только начинают подходить некоторые сегодняшние исследователи, развивает Альберт Ковач в своей книге «Poetica lui Dostoievski» (Bucureşti, 1987; 2-е изд. – 2007; русское изд.: Поэтика Достоевского. М., 2008. С. 35–59; 163–199).

* * *

На протяжении 40-х гг., в контексте трагических перемен в личной жизни и настойчивых художественных поисков, Элиаде то и дело возвращается к своим попыткам раскрыть тайну гения Достоевского. Об этом свидетельствуют десятки его записей в «Португальском», а потом и парижском, и американском дневниках.[8]

За неполное десятилетие, протекшее с момента опубликования «Океанографии», ее автор осознает как новизну, так и подлинную аутентичность *персонажа* Достоевского. Мало того, обдумывая приемы его создания и место в романном целом, он открывает связь этой «неаутентичной аутентичности» с проблемой *романного времени* – связь, которая, в свою очередь, определяет, с его точки зрения, и атмосферу повествования, и художественную ценность произведения.

В своей работе «Творчество Ф. М. Достоевского в “Дневнике” М. Элиаде» Анастасия Романова отметила важность постановки Мирчей Элиаде проблемы времени у Достоевского, приведя его комментарий сцены перед обмороком Мышкина, в которой, по словам Элиаде, Достоевский «уловил метафизическую (а не только экстатическую) ценность подобных “вневременных моментов”, *nunc stans*, что означает вечность». Следует, однако, уточнить, что русский писатель не столько «затрагивает» в своих романах эту проблему, сколько *использует* это измерение в системе своеобразных художественных приемов. Реальная проблема, которая занимает Элиаде, – не соотношение у Достоевского времени сакрального и профанного (чрезвычайно важный для Элиаде-писателя, у Достоевского этот аспект возникает, как правило, в «фантастических» сценах романов и некоторых рассказов, которые Элиаде – читатель и критик – чаще всего игнорирует), а место и функция *романного времени* у Достоевского. *Время как прием* – центральный аспект его поэтики. Элиаде четко формулирует эту идею уже в одной из ранних – и наиболее обширных – записей «Португальского дневника»:

> Потрясающее впечатление, которое оставляет каждый роман Достоевского, обязано, в первую очередь, тому факту, что время значительно расширено (20 января 1943).[9]

[8] *Eliade M.* 1) Jurnal. Bucureşti, 1993–2004. Vol. 1–2; 2) Jurnalul Portughez şi alte scrieri. Bucureşti, 2006. Vol. 1–2.

[9] См. *Eliade M.* Jurnalul Portughez... Vol. 1. P. 172–173.

Развивая далее это положение, он указывает на связь, которая существует между временной структурой романа и приемами создания образа: «...и его персонажи, наблюдаемые вблизи, – чтобы не повторять до перенасыщения свои слова и жесты, – взрываются от отчаяния или противоречат себе, создавая впечатление, что они одержимы или действуют из “глубины”».

Вопрос об «аутентичности» персонажа ставится теперь Элиаде не в плане философии или менталитета, а в аспекте *поведения*. Сам писатель, он понимает, как сложны отношения между *автором и персонажем* эпического произведения: «Каждый, кто писал роман <...>, знает, как трудно держать его [героя] в узде, чтобы он не вырвался на свободу, не говорил и не делал, что ему взбредет в голову». Отсюда постоянное возвращение к вопросу: как это сделать? Как нарисовать персонаж нового романа? Как раскрыть его странный внутренний мир? Растянув *время* – звучит первый ответ Элиаде. Но это не единственное условие: своеобразная *роль романного времени* сочетается у Достоевского с невиданной *свободой персонажа*. Поэтому второй важный ответ заключается в следующем: подставив персонаж под лупу, не бояться отдаться в его власть. При этом персонаж должен – и может! – вести себя аутентично. Быть самим собой, а не созданием – измышлением – автора. Элиаде открывает для себя, что в этом секрет мастерства – *аутентичности* Достоевского. И – корень его своеобразия, новизны. Проблема временной структуры романа Достоевского осложняется здесь учетом другого аспекта его поэтики – соотношения *автор-повествовователь / герой-персонаж* и раскрывает другой «секрет» его мастерства: *смелость гения*.

Гениальность, по Элиаде, – это способность к высшему, максимальному напряжению творческой энергии, граничащая со сверхъестественной, «демонической» силой. Неотъемлемая для всякого подлинного художника, она имеет, однако, у каждого свои степени и границы. Старая или, в глазах Элиаде, традиционная манера – попытка «навязать» герою свою волю – определяется способностью (и желанием!) «удерживать его на расстоянии, то есть говорить о нем как-то “в общем”, подытоживая его жизнь и идеи в целом». Ибо:

> Если ты подойдешь к нему слишком близко, если попытаешься, например, написать сцену, которая происходит на протяжении конкретного периода времени (какое-нибудь после-обеда), ты чувствуешь

что-то вроде невроза, который кончается тем, что овладевает тобой, и тогда ты пишешь под автоматическую диктовку этого персонажа.[10]

Современная идея «автоматической диктовки» развивается с помощью традиционных – восходящих еще к античной философии – терминов и концептов. Элиаде говорит о *некой магии*, «вызываемой тем, что ты пытаешься дать конкретную жизнь (час за часом, диалоги и пр.) своему собственному созданию», и отождествляет создание персонажа с творением – созданием – человека: «...в определенном смысле, ты становишься *творцом* людей». Раздумывая далее над характером этой «магии», которой не может не чувствовать ни один автор, Элиаде определяет ее еще точнее как «отчаяние, которое вызывает у тебя персонаж и которое заставляет тебя отдаться на его волю, волю демоническую...». Конкретизация античного концепта о демонизме – Даймоне – как таинственной, стихийной, иногда ужасной, но, несомненно, творческой силе приводит автора к признанию этой невероятной, *сверхъестественной* сложности взаимоотношений между автором-творцом и создаваемым им персонажем и ее необходимым последствием: «потому что первое, что делает персонаж, это то, что он противоречит сам себе, уничтожает себя (каким его *хотел* ты)».

Свои взгляды на поэтику романа Достоевского Элиаде не развернул в отдельной работе, но дневниковая заметка, о которой идет речь, раскрывает – в контексте всего его творчества – основные положения его концепции. Как бы пытаясь восполнить здесь недосказанность своих ранних работ на эту тему и одновременно показать, как мало – плохо – понят в его время Достоевский, он замечает: «Надо бы мне в один прекрасный день ясно сказать обо всем этом, потому что люди видят в Достоевском совсем не то, что он собой представляет». И делает категорический вывод: «по сути, гений Достоевского заключается в том, что он стал одержим собственными персонажами, отдался им целиком, и этот магический акт, демонический по сути, позволил ему проникнуть туда, куда другие романисты не решаются идти».

Через полгода (29 июля 1943) Элиаде возвращается к проблеме поэтики персонажа Достоевского, поднимая вопрос о приемах его создания:

[10] Ibid. Vol. 2. P. 206–207.

Перечитываю, после пятнадцатилетнего перерыва, «Братьев Карамзовых». Поражен трюками Достоевского. Ни один персонаж не равен самому себе, не совпадает ни с самим собой, ни с тем, что автор сказал о нем раньше; он противоречит себе, унижается (когда ты того совсем не ждешь), ненавидит и т. п., оставляя ужасающее впечатление «глубинной внутренней жизни», «силы», «славянского гения», анализа подсознания etc.

В той же записи мы находим и любопытные уточнения, ставящие под вопрос – не гениальность («Ни на минуту не сомневаюсь, что Достоевский гений»), но совершенство его художественного мастерства. Речь идет как о стиле в широком смысле этого слова: «но он доводит свою “манеру” до перенасыщения. Во всей книге нет ни одного нормального человека»; так и в собственном, прямом: «Поэма о Великом Инквизиторе, замечательная с точки зрения воображения и концепции, многословна, посредственна и местами неудобочитаема как раз в главных ее эпизодах (проблема свободы). Я прочитал ее дважды, и должен был извлекать смысл этих эпизодов форцепсом». Здесь трудно не вспомнить целый ряд замечаний Элиаде о том, как затрудняют чтение романов Достоевского плохие переводы, как неудачное использование французских прилагательных превращает персонажей Достоевского в сумасшедших. Не исключено, что именно пороки перевода помешали Элиаде прочесть и «Поэму о Великом Инквизиторе». Допустима, однако, и другая мотивация этих резких оценок, связанная с обостряющимися у Элиаде в критический период войны с Советским Союзом столь широко распространенными в ту эпоху предвзятыми идеями о сумрачном, нечистом – исступленном «славянском гении». Об этом свидетельствует и заключение: «Думаю, что это не случайно», и – непонятно почему поставленное в скобки – наблюдение о роли в «Братьях Карамазовых» доктора-немца: «Забавно, что доктор-немец, которого зовут ко многим персонажам, все время признается, что “ничего не понимает”. Что это, ирония Достоевского или европейская точка зрения?».

Ясно, что действительны в романе обе точки зрения – и объективное (включающее незлобивую иронию) изображение доктора-немца, и снисходительная ирония по адресу его русских пациентов. Все это совершенно закономерно в свете того амбивалентного взгляда на вещи, который так ценит у Достоевского

сам Элиаде! Но несомненно и то, что Элиаде продолжает понимать и ценить талант русского писателя, и прежде всего – силу, насыщенность его повествовательной манеры. Об этом говорит завершающее запись восклицание: «Но смелость Достоевского – сгущать факты, и говорить, и описывать, и давать своим героям разговаривать на протяжении десятков страниц!..».

Многозначительно, что уже через пару лет после разобранных нами записей, вновь перечитывая роман «Бесы» – как он специально отмечает, «в полном английском переводе», Элиаде возвращается к своим прежним мыслям и оценкам:

> Как всегда, восхищен «трюками» Достоевского. Ни один персонаж не выходит из комнаты окончательно; он возвращается с порога и говорит или делает что-то необычное. Если он не возвращается сам, то его зовет хозяин. Персонажи прерывают друг друга, молчат или резко меняют тему разговора. Все сделано так, чтобы «держать» внимание читателя; день занимает больше сотни страниц, и даже если не происходит ничего особенного, у читателя по окончании каждой главы остается впечатление, что случилась катастрофа. Это просто гениально!

Задумываясь о собственной писательской судьбе и о судьбах румынской прозы, о возможности создания современного «гениального» романа, Элиаде все чаще ставит перед собой вопрос о соотношении *автор – читатель*. В какой-то момент ему кажется, что секретом напряженного, гениального повествования является столь же напряженное использование автором *времени*, уделяемого творчеству. Целый ряд беглых записей раскрывает его тенденцию отождествлять условия, в которых он создает, как правило, свои произведения, с обстоятельствами, в которых творил Достоевский. Речь идет о быстром темпе письма, определяемом нуждой: необходимостью срочно сдать рукопись и заработать себе на жизнь. Но есть размышления и более глубокие. Элиаде задумывается над соотношением между способностью автора к максимальному творческому напряжению с творческой силой, результатом которой становится создание динамичного, захватывающего читателя действия. Вспоминая обстоятельства создания своего – в самом деле одного из лучших – романа «Хулиганы», он сравнивает свой напряженный творческий процесс с более размеренным, «рациональным» процессом творчества Михаила Себастиана. Еще более глубокие выводы делает он в другой ценной заметке «Португальского дневника». Разделяя внутри

времени творчества два различных, сложно связанных друг с другом аспекта, он противопоставляет *время автора* – время творчества в физическом смысле этого слова – не равному ему *времени повествователя/повествования*:

> Если что-нибудь меня беспокоит в романе, который я сейчас пишу, это то, что здесь, как и в *Хулиганах*, действие разворачивается слишком быстро, оно слишком лихорадочно <...>. Действие ведется слишком быстро. Как бы медленно я ни писал, я все же спешу. Страницы летят, а когда я подхожу к какому-либо патетическому моменту, я не довожу его до конца, не расширяю его до бреда.

Дающая богатство, накаленность действия способность «держать» в руках не только героя, но и читателя, остается для Элиаде признаком гения: «Я все более и более убеждаюсь, что нельзя создать великое произведение без того, чтобы не насиловать читателя, не утомлять его, не мучая его до того, что он может иногда бросить книгу, но захватывая его настолько, что он вернется к ней через час или через день». Тот факт, что сам он до сих пор не создал ни одного гениального произведения, Элиаде объясняет своим нежеланием «утомлять читателя», приводить его в отчаяние «длинными описаниями, бесконечными диалогами, скучными анализами, противоречиями и непоследовательностями». Называя все это «одним словом» – «макулатура, неизбежная для любого шедевра», он ссылается на непременное присутствие ее у гениальных романистов, как «Толстой или Достоевский, или даже Бальзак». Конечно, он знает, что сам по себе «повествовательный балласт» отнюдь не является признаком гениального творческого акта. Он понимает, что к такому акту способны не все, и взвешивает свои собственные возможности в этом плане. Приводя в пример румынских писателей (Ионель Теодоряну, Чезар Петреску), при всем наличии в их произведениях «достаточного количества длиннот и псевдоанализов», неспособных к акту такой силы, заявляет: «Но я бы мог» – и делает многозначительное сравнение: «двести страниц балласта, уточнений, описаний и патетических диалогов, лишних двести страниц сделали бы из *Хулиганов* нечто похожее на *Бесов*».

Все эти проблемы – живые и неотступные для плеяды молодых румынских романистов 30-х гг. XX в., – продолжают мучать Элиаде и позже. В кульминантный период напряженных исканий конца 40-х–начала 50-х гг. XX в., исканий не только

интересующего нас автора, но и всей европейской литературы, румынский писатель обдумывает возможность пойти путем Достоевского. Как бы отбрасывая высказанные ранее опасения: «Я уверен, что если однажды написал бы роман, в котором действие происходит в течение двадцати четырех часов, и написал бы его с выдуманными персонажами (а не с моими микроскопическими воспоминаниями в манере Пруста), я создал бы то, о чем бы говорили (*sic!*), что это подражание Достоевскому», он жалеет, что «растянул» время в своем последнем романе: «Каким неудачным было мое решение растянуть действие на двенадцать лет!» и разъясняет: «Это поставило передо мной целый ряд неразрешимых вопросов, и прежде всего вопрос о “ходе времени”. Хотелось бы мне однажды начать другой роман, с ограниченным во времени сюжетом: несколько дней или недель. Только это позволило бы мне добиться той степени напряжения, которая, как я чувствую, необходима любому подлинно эпическому действию».

В конечном счете Элиаде избирает не только свою собственную художественную манеру, но и свой жанр: это жанр повести, в которой реальное – «аутентичное» (впрочем, Элиаде широко использует и термин *реализм,* нередко выделяя его курсивом) изображение действительности *не сливается,* как у Достоевского, а *сочетается* с цельным, могучим пластом фантастического или замещается им почти полностью. Румынский писатель (и мировой ученый) оказывается таким образом своего рода предтечей некоторых «модных» жанров современной научно-фантастической прозы. Он явно идет, в этом смысле, «дальше» Достоевского; но лишь в самых редких случаях оказывается на уровне его гениальности.

* * *

В последние десятилетия своей жизни Элиаде не перестает размышлять о проблемах поэтики современного романа. В соответствии с новыми тенденциями прозы и в ответ на модные литературные теории он ставит в центре своей концепции вопрос о месте и функции в эпическом произведении *повествования.* Сосредоточенный на своих открытиях ученого Элиаде постоянно обращается к мифологическим корням подлинно гениального художественного произведения. Отсюда ряд параллелей, которые он проводит между романами Достоевского

(а также Толстого, Томаса Манна, даже Джойса!) и великими мифологиями мира. Ряд дневниковых записей 60-х гг. как бы отвечает на вопросы, поставленные им еще в «Океанографии», и комментирует открытие, сделанное в «Фрагментариуме». В заметке от 10 марта 1963 г. он сравнивает «европейский роман – Бальзак, Толстой Достоевский, Диккенс, Пруст <...> – с великими мифологиями Полинезии, Индии, Греции и т. д.». Важно, что сравнение делается «с эпической точки зрения», и идея «вечности» повествования, как неотъемлемого элемента структуры романа, подтверждается примером Джойса. В другом месте (23 февраля 1965 г.) в центре развернутой параллели стоит персонаж Достоевского:

> Точно так же как в романах Достоевского герой раскрывает самые неожиданные стороны своего характера, из главы в главу противореча своему поведению или мнениям, то же случается и с некоторыми индийскими богами <...>. После того как ты «выучишь», что Варуна это небесный бог, космократор и т. п., – узнаёшь, что он «брат Змея», что он «ядовитая змея», что у него есть что-то общее с Великим змеем Врирой. После того, как в сотнях гимнов воспевается героизм Индры, ты узнаешь, что после победы над Врирой ему стало страшно и он сбежал, спрятался, сделался «малюсеньким» и т. п.

По сути, Элиаде уточняет и разъясняет здесь свое раннее замечание о мифологических корнях творчества Достоевского как глубинных причинах удивительного своеобразия – «неаутентичной аутентичности» – его персонажей. Исключительная, не всем еще понятная[11] странность этих персонажей, выражающаяся в противоречивости их поведения, предстает у него как результат раскрытия закономерностей внутреннего мира не только современного человека, но и человеческой натуры как таковой. Конкретизируя свое положение о древних корнях персонажа Достоевского и отказываясь от ограничения сферы его творчества – а с ним и всего «европейского романа» – европейской традицией, он относит его наследие к древнейшей – не только евразийской, но уже общечеловеческой – основе.

---

[11] Ср. в упомянутой работе А. Романовой: «Вопрос о принадлежности Достоевского к определенной культурной и литературной традиции не затрагивается напрямую; скорее, некоторые замечания, брошенные почти вскользь, позволяют понять тот ряд, в который Элиаде его включает (см., например, фразу: “Западный роман – Бальзак, Толстой, Достоевский, Диккенс, Пруст”). Иногда подобный ряд может показаться несколько необычным...».

* * *

В освоении наследия Достоевского Элиаде идет в ногу с европейскими, особенно русскими, критиками, философами, историками литературы начала XX в. – Мережковским, Вяч. Ивановым, Бердяевым, Шестовым, но, благодаря формирующейся научности своей методологии, углубляет и развивает их идеи и догадки. Как подлинный ученый – и вечно ищущий писатель – он подходит не только к идейному вкладу Достоевского-мыслителя, но и к поэтике его романа. В этом он перекликается уже не только с «забытым» в России середины прошлого века Вяч. Ивановым, не прочитанным в свое время Бахтиным, «отложенным Историей» Лихачевым, но и с такими учеными как Гроссман, Долинин или Чичерин, в одной из своих последних работ справедливо отмечающий необходимость распахнуть анализ стиля и поэтики русского писателя к современной российской – и западной! – литературе. Сегодня все чаще выходят работы, ставящие себе такую же цель.[12]

Но Элиаде делает это уже в 30-е, 40-е, 50-е гг. прошлого века, в период, когда он нащупывает в своем собственном творчестве новые этапы пути, проложенного автором «Преступления и наказания» – как это делает, по сути, и весь роман XX в. Свои концепции он создает в ходе живого процесса развития этого романа и его освоения литературным сознанием. И его размышления – и откровения – наглядно демонстрируют как органически включаемые в этот процесс попытки отталкивания, иногда отказа от «модели» Достоевского,[13] так и неизменный для крупных художников учет художественных открытий этого гениального предшественника современного романа.

---

[12] Список имен и названий был бы слишком громоздким: самые современные авторы идут параллельно с Элиаде или откликаются на его мысли. См., напр., труды Мелетинского или книгу Жака Катто (*Catteau J.* La création littéraire chez Dostoïevski. Paris, 1978, гл. «Le temps et l'espace dans l'oeuvre romanesque». P. 487). Ср. и замечание об этом вопросе Альберта Ковача в книге «Поэтика Достоевского», гл. «Предметный мир, пространство и время». P. 258–262. Отмечу, что большое внимание рассматриваемому здесь вопросу уделило румынское «Общество Достоевского»: уже первый его международный симпозиум был посвящен теме «Достоевский и современный мировой роман» (Синая, 1987).

[13] Ср., напр., вышедшее в Бухаресте в 1976 г. исследование Дину Пиллата: *Pillat D.* Dostoievski în conştiinţa literară românească, или нашу книгу «Достоевский и румынский роман» (*Loghinovski E.* Dostoievski şi romanul românesc. Bucureşti, 2003).

Людмил Димитров

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДРАМАТУРГ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИСКУСИТЕЛЬ

Как представителя нерусской, но славянской русистики, исследующего драматургично-театральный процесс, меня всегда особо волновал принципиальный вопрос: что происходит, когда русская драматургия, созданная в рамках XIX столетия, попадает в интерпретативное поле славянского театра или в культуру какого-либо последующего периода, стимулируя чужое (наше) к ней приобщение? Очень существенна, хотя бы с моей точки зрения, и проблема о том, что именно предопределяет тот факт, что, начиная с России и проникая на Запад, список русских канонических театральных авторов все больше редеет, чтобы в Америке и в большинстве западноевропейских культур свестись всего лишь к одному имени – Чехов? Литературная коммуникация, с уверенностью можно сказать, интегрирует хотя бы еще двух русских писателей – Достоевского и Толстого, но драматургия ограничивается единственно Чеховым. Театр (сцена) же – на первый взгляд парадоксально – все более интенсивно осваивает Достоевского, независимо от того, что он – единственный крупный представитель классического века, который не написал эксплицитной драмы. И несмотря на это, семиотический код, через который в последнее время навязчиво ставятся даже отдельные пьесы Чехова, – это именно поэтика Достоевского. Почему? Какова перспективная направленность в поисках ответа? И удачно ли в качестве ориентира использовать промежуточную – болгарскую (чей носитель я) или словенскую (откуда я теперь отправлюсь) – рецепцию русского канона? Меняется ли статус-кво, очертившее путь южнославянского культурного мышления последних двух веков в вызвавшей колебание траектории повлиявшего (+), но и зависимого (–) от русской культурной инвазии мышления?

© Л. Димитров, 2012

В данном случае меня не так сильно волнует вопрос о том, что делает романы Достоевского легко переносимыми на сцену, – их драматургическая природа подчеркивалась не раз и она имеет своих классических заступников, начиная с В. И. Иванова, П. М. Бицилли и М. М. Бахтина и кончая Т. М. Родиной и Е. А. Поляковой; скорее меня волнует специфика интердисциплинарного подхода к его текстам и почему сегодня его творчество так предпочитается театром? Сцена постепенно превращается в продуктивную герменевтическую лабораторию для «Dostoevsky-remake», неизбежно прибавляя актуальный контекст его сюжетам, но важно задаться вопросом, обладает ли она необходимым «инструментариумом» для убедительного открытия канона, для его перемоделирования, или просто допускает идиотски необдуманное преступление, рискуя получить заслуженное зрительское наказание? Факт, что в Европе с трудом можно было бы найти национальный театр, который не имел бы в своем репертуаре представления по Достоевскому, спекулятивно рассчитывая тем самым пополнить свои доходы. Но давайте все-таки разграничивать театральную интерпретацию художественного произведения от литературоведческой. Изначально вызывает сомнение, является ли представление герменевтикой текста, или оно использует произведение только лишь в качестве повода для рефлексии своей современности, провоцируя иной тип аллюзий – социальных, политических, злободневных – далеких от намерений автора? Литературная интерпретация помнит произведение в гораздо большей степени, чем театральная; в этом смысле вопрос в том, сохраняется ли на сцене и какой ценой сам текст-Достоевский?

Грибоедов и Чехов, один в начале, другой в конце русского XIX в., в более тесном художественном смысле «открывают» и «закрывают» столетие драмами, притом такими, без которых сегодня невозможно представить себе русскую классическую литературу. Еще более показательно то, что драматургия «окаймляет» период, когда воплощается в жизнь русская национальная идея, и это происходит и с участием драмы. Ее диалогическая природа обеспечивает территорию, на которой эта идея дискутируется, «разыгрывается» и, в конечном счете, устанавливает свою инвариантную модель. Так что в этот контекст Достоевский вписывается беспроблемно и непосредственно, предлагая прозаическую альтернативу сценическому полифонично-диалогическому дискурсу, трансформируя его в полилог. Он – неудержимый театральный искуситель, проникающий в драматургический канон «извне» и создающий предпосылки для интриг внутри его. Но все же: написанные в прозе, его тексты имплицируют конкретное отношение к читателю. По законам жанра таким образом идеи автора достигают сознания читателя и зрителя в самом аутентичном виде.[1] Достоевский, однако, сам никогда не предпринимает драматизации своего произведения, созданного уже как роман или повесть, – существует свидетельство только о безрезультатной его попытке переделать две главы «Братьев Карамазовых» в пьесу. Поэтому театрализация его представительных текстов в известной степени «снижает» заряд высокой литературы и популяризирует их в относительно низких регистрах (на уровне интриги), что не может произойти таким же образом с текстом, возникшим как эксплицитная драма. Единственный положительный эффект в результате подобной тенденции тот, что таким образом фиксируется момент, когда театральный процесс достиг предела, позволяющего допустить к себе (на сцену) текст, созданный и мыслящийся через оптику прозы. В наше время, как нам известно, драматургия не является обязательной для театра, спектакль можно сделать из любой текстовой организации; невозможно, однако, осуществить представление без литературной первоосновы, будь она «сценарий» или «драматизация». И в этом именно и заключается провокация: на сцене Достоевский неизбежно присутствует через посредника – будь он преданным адептом («двойником») или недобросовестным авантюристом («игроком в рулетку»), но так или иначе его собственное слово достигает воспринимающего в чей-то чужой версии. С какой презумпцией тогда смотреть на его театральную ипостась?

Далее представлю несколько современных подходов к театральному искушению Достоевского, которые рефлектируют на

[1] Исхожу из понимания, что жанр – результат «договоренности» между автором и воспринимающим, манипулятивно навязанной автором. Задумывая текст, автор имеет свою предварительную настройку-отношение к двум вещам: к теме, на которую он собирается писать, и к читателю, которому предназначается произведение. Жанр рождается именно в точке пересечения между отношением автора к теме и к читателю. Более позднюю трансформацию жанра (например, драматизация собственного романа или собственной повести) демонстрирует и наступившая (контекстуальная?) перемена в отношении автора.

один и тот же текст, искусивший и самого автора к сценическому «посягательству»: «Братья Карамазовы».

Одно из возможных, хотя и поверхностных объяснений, почему Достоевский так симптоматично появляется на театральной афише в слегка затихающей постмодерной ситуации и безапелляционно устраняет традиционных фаворитов Мельпомены, в том, что он обладает значительно более ангажирующим суггестивным зарядом, чем остальные русские драматурги XIX в. Через эффект катарсиса он может возродить усыпленные идеалистические порывы современного человека, целенаправленно угнетаемого разразившейся медийной агрессией и вроде бы эстетизированным насилием коммерческого кино, заменив его пассивное «потребление» действительности за экраном его непосредственным соучастием в случающемся на сцене. В течение последних десяти лет я наблюдаю за этой тенденцией через один и тот же сюжет, представленный в трех оригинальных спектаклях. Это: представление Юрия Любимова «Братья Карамазовы. Скотопригоньевск» в московской «Таганке» в 1999 г., диптих *Маргариты Младеновой* и *Ивана Добчева* «Алеша» и «Иван» под общим названием «Долина смертной тени» в Театральной лаборатории «Сфумато» в Софии в 2003 г. и режиссерская драматизация Миле Коруна «Братья Карамазовы» в Словенском национальном театре «Драма» в 2005 г. Меня привлекает способ, с помощью которого их перформативная стратегия экспонирует идеи Достоевского. Совершенно естественно, что в этом весьма полемическом сюжете русские, болгары и словенцы находили и общие, но и разные экзистенциальные провокации: возможно, за распадающейся общностью (семья, которая никогда не представляла собой единое целое) все – по-своему – реагируют на свою недавнюю тоталитарную унификацию?

Когда я покупал себе билет на люблянский спектакль, кассирша дискретно предупредила меня: вы ведь видели, спектакль продолжается шесть часов, с двумя антрактами и кончается в полночь? Я слегка обеспокоился, но решил, что нет никакой опасности, чтобы моя «карета» превратилась в тыкву, и взял билет. Мне вспомнился один анекдотический случай, рассказанный актером Михаилом Ульяновым. Знакомый режиссер пригласил его на премьеру своего спектакля «Анна Каренина», тоже продолжающегося шесть часов, с двумя антрактами. Рядом сидел человек, который совершенно адекватно реагировал на происходившее на сцене, но когда в конце актеры стали кланяться, а зрители зааплодировали, он нагнулся к Ульянову и вкрадчивым голосом шепнул: «Никогда в жизни так долго не приходилось мне ждать поезда»... Рассказываю это, так как до недавнего времени бытовало мнение, что русская классика «делается» лучшим образом русскими. Несостоятельность подобного тезиса очень четко проступает в театре. Потому что я не сказал бы, что из всех этих трех представлений «захватил» меня самым сильным образом спектакль Любимова. Как бы смело оно ни выглядело на фоне русской традиции прочтения Достоевского, он выводит трафаретные идеи, как будто навязывая публике нечто такое, чего она не замечает в тексте романа, но далеко не перешагивает за консервативный идентификационный миф, выдвигающий в постсоветские годы православный генезис российской нации, предлагая (кажущуюся) альтернативу коммунистическому атеистическому мировоззрению. Христианская утопия, как известно, контаминирует тоталитарную антиутопию: и в том и в другом случае речь идет о «коммунистической» общественной организации с вездесущим идеологическим лидером.

Словенский режиссер Миле Корун работает над драматизацией романа четыре года. Он начинает свою подготовку к спектаклю почти непосредственно после того, как состоялась его премьера «Идиота», тоже по его адаптации. Все мои опасения, что, может быть, продолжительность спектакля издевательски растянута, рассеялись еще в самом начале. Оказалось, что в театре продолжительность – не порок. И спектакли «Сфумато» суммированны последовательно, хотя бы в самом начале они тоже длились более четырех часов. Но, милостивые к зрителю (или же его провоцирующие), они шли один за другим два вечера подряд. Кстати, именно в болгарской версии я в первый раз ощутил то, что всегда внутренне меня привлекало, – отсутствие толкующего, «просветительского» момента. Освобожденное от повествовательности представление Младеновой и Добчева показало организм театрального действия как в достаточной степени эволюционировавший, чтобы тот мог справиться и без презумптивной обвязанности с низким уровнем литературного текста (сюжета). Так «Сфумато» ввел и привлек публику к

тому, что я бы назвал театром для знатоков, «инициационным» театром, в котором дебатируются тезисы, а не компенсируется зрительская неосведомленность.

Подобный вопрос волнует и Коруна. В программе к его «Братьям Карамазовым» ведущий словенский театральный критик Славко Пездир, беседуя с режиссером, интересуется его отношением к адресату: для кого представление – для знатоков романа или для тех, кто его не читал? Корун комментирует: «Начинается почти академический дебат – о Боге и о смерти, который я хотел продолжить как прямую полемику...». Он разделяет текст романа на три части: *Дверь, Окно и Вид*, формирующие нечто похожее на цикл самостоятельно законченных этюдов, подобных переливающимся один в другой «симпозиумам», тему с продолжением: каждая тема экспонирует и защищает экзистенциальную концепцию очередного брата Карамазова. Корун продолжает: «Вопрос о Боге – спекуляция... алиби... претекст раскрыть что-либо иное... Болезненно сущностный вопрос...». По мнению режиссера, если объяснение подобной проблемы не по силам отдельному человеку, то оно по силам театру, понимаемому главным образом как «лабиринт вопросов и идей <...>. И трагическая гармония человека и вселенной» (на вопрос, почему он решил поставить прозаический, а не драматургический текст, Любимов же отвечает: «Не знаю адекватной современной драматургии, в которой проблемы и характеры интересны»). В версии «Сфумато» концепт «Бог» проблематизирован трехмерно. Протагонисты Иван и Алеша – герои-идеологи, которые осознают это. Митя не осознает, какой идеологии он является носителем, он самый конкретный и самый земной из братьев. Иван и Алеша покрывают соответственно этический и религиозный экзистенциальные уровни, сформулированные Киркегором, в контексте которого Достоевский разыгрывает свой антинатуралистический (contra Золя) сюжет. Митя, бытующий на первом, эстетическом уровне, лишен объективного самопознания. Он, скорее всего, видится в психологических ролях – любовника, страдальца, жертвы.

Такая постановка активизирует модернистическую формулу Ницше–Шпенглера о смерти Бога-Отца-Родителя, (перво)создателя. Кончина Зосимы (сущностное начало болгарского «Алеши») – первая «смерть Отца» в сюжете, подтверждена «чувственно»: память в романа о ней и ее демонстрация (на сцене)

обонятельны – мертвый учитель воняет, напоминая Нечистого. А (его) зловонная плоть порождает вторичную ассоциацию со Смердяковым – незаконным, «смердящим» плодом Федора (Карамазова/Достоевского), из-под «шинели» которого вышли и законные Трое. Тело, лишенное своего временного благовонного прикрытия – духа, – откровенно отталкивающе. В этом ряду метаморфоз не менее уязвимо оказывается *Имя* Родителя – чьи мы рождаемся и почему *псевдоним* матери «Смердящая» дает его *фамилию*? Видимо, чем-то подобным руководствуется в своем решении Любимов, чтобы Смердякова и Дьявола играл один и тот же актер – с одним и тем же лицом. Но и имя неподдельного Бога, о существовании которого Родитель спрашивает в начале романа, тоже подделано и не разделено – *Яхве* является дескрипцией сущности, номинацией, но не именем. В этом смысле спектакль Коруна пытается *убить (уничтожить) псевдоним*, за которым может скрываться множество лиц. Псевдоним точно как маска обеспечивает анонимность, но и власть, тайну, но и культ. Убийство Родителя – анархия именно до того мгновенья, когда его место занимает новый Родитель – как это происходит во время любой революции. И как бы ни было странным, иначе различные заглавия болгарских и словенского представлений настаивают на *имени*, которое так и не обеспечивает онтологического «уюта» своим носителям. «Долина смертной тени» ловко переносит акцент логики происходившего. Тень – *без*-ымянная субстанция, «негатив» личности, метафоризирующий чью-то зловещую сущность. «Братья Карамазовы» в Любляне внешне сохраняет оригинальный титр, но подражает сказочному архетипу патриархального триумвирата сыновей или братьев (в данном случае и тех и других), который в России и звучит несколько странно. Зафиксированная в женской проекции Россия сохраняет остаточный матриархат, в контексте которого презентируют ее не только женские символы как матрешка и береза; традиционные *южнославянские* братья там чаще бывают сестрами. Интересно то, что три сестры из пьесы Чехова – позднее пополнение в парадигме русской литературы XIX в., начавшейся с Пушкина («Сказка о царе Салтане») и продолженной Достоевским в «Идиоте» – сестрами Епанчиными. В последнем своем романе писатель переворачивает свою собственную сюжетную модель, полагая ее в знакомую фабулу о искушении овладеть золотым плодом – все равно яблоком или девицей с ассоциативным названием груши.

Все три представления решены в черно-белом цвете, а в словенском даже битва за идеологическое превосходство проиллюстрирована хроматически: во время рассказа о Великом Инквизиторе персонажи играют в шахматы, причем Иван с белыми, а Алеша – с черными фигурами. Митя чаще в белом, Алеша в черной православной рясе, а Иван – в серых, строго официальных костюмах, стилизирующих эпоху. И здесь, как и в Софии, сценография скудна, а музыки нет, что парадоксальным образом усиливает воздействие. Координатная ось центра и периферии, высокого и низкого, представлена через актеров-исполнителей и актеров-зрителей. После того, как выходит из действия, актер не скрывается от зрительского взгляда, а занимает свое место в «ложе» наблюдателей, находящейся в глубине сцены, и непринужденно реагирует на происходившее. «Цветны» только женщины и Дьявол, названный «джентльменом» (тот же самый актер играет и роль Зосимы!), решенный как клоун, невидимый никем, кроме Ивана.

А в спектакле «Иван» Добчева страшное подчеркивается апофатически – через игру невинно-детского. И в его подходе, и в подходе Младеновой по различному, но дополняющемуся способу следим за сюжетом Достоевского не «анфас», не даже «в профиль», а почти «из-за спины», из засады – с позиции, от которой он теряет свою экспрессивную привлекательность и классическую «представительность». Наблюдаем за «некрасивым» сюжетом, в котором знакомые нам по тексту фигуры существуют в новой семиосфере: мы видим их трансцендентально «размытыми», растянутыми в слове, окуренными зловонием, эстетизированными как «сфумато» – в сущности, это аутентичный «код Да Винчи».

В этом смысле, покидая Россию и отправляясь на Запад, хотя и оставаясь в славянском контексте, текст Достоевского попадает на «естественную» территорию трех братьев, раздвоившихся театрами в Софии и Любляне между «быть» и «иметь», между отсутствующим Родителем и реальной Грушенькой. Подобный театр давно не является только русским приоритетом и демонстрацией чьих-то «школ», «теорий», «систем». Это театр очищения, который не может стеснять продолжительностью представления, потому что он продолжает волновать зрителя еще долгое время и после спектакля.

Часть III

АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

Фатима Бианки

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТЕМЫ «ОТЧУЖДЕНИЯ» В ПОВЕСТИ «ХОЗЯЙКА»

Как у всех великих писателей, творчество Достоевского отличается постоянной открытостью, позволяющей читать его по-разному в каждую эпоху. Созданные им художественные ситуации всегда скрывают в себе что-то новое даже для самых внимательных читателей.

Когда впервые появилась в 1848 г. в журнале «Отечественные записки» повесть «Хозяйка», она была всеми встречена отрицательно. Белинский, не скрывая своего разочарования, писал, что «не только мысль, даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести остается и останется тайной для нашего разумения, пока автор не издаст необходимых пояснений и толкований на эту дивную загадку его причудливой фантазии».[1]

Критика эта в значительной мере была связана с тем, что в это время ценность и значимость произведения во многом зависели от того, насколько оно отражало различные аспекты действительности. Окунув это произведение в атмосферу сверхъестественности, таинственности, Достоевский создает для читателя определенные трудности и, по словам Белинского, отходит от «обыкновенного пути и ищет себе какой-то небывалой дороги».[2]

В настоящее время мы можем видеть, что трудность в понимании этой повести является частью самой модальности построения повествования, отражающей затронутые в ней темы. Поскольку в понимании Достоевского «задача искусства – не случайности быта, а общая их идея...» (21, 82), его литературные искания всегда были тесно связаны с глубокими вопросами

---

[1] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 837.
[2] Там же.

© Ф. Бианки, 2012

о смысле жизни. Именно в таком смысле можно понять критику писателя в связи с требованием своего времени «изображать действительность как она есть». В мире, ставшем чрезвычайно сложным, «такой действительности» для Достоевского «совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как она отражается в его идее, пройдя через его чувства...» (21, 75).

Как же тогда изобразить сущность жизни в мире, который становится все более сложным и раздробленным, в котором даже сам герой не знает того пути, по которому ему суждено пройти?

С самого начала своей писательской деятельности Достоевский осознал, что вести рассказ, исходя из «привилегированной» точки зрения рассказчика, больше не представляется возможным, так как самые основания принятой им позиции были скомпрометированы объективной действительностью. Отсюда перспектива, принятая в данной повести, которая отражает невозможность, как для рассказчика, так и для персонажей, воспринять в объективной форме то, что действительно составляет настоящий смысл бытия.

И хотя это произведение не было понято современниками Достоевского, в отличие от того, как полагал Белинский, сюжет его обоснован определенными социальными условиями, которые необходимо понять и показать для того, чтобы проникнуть в его значение. Речь идет об отчуждении, которое несет в себе овеществление Другого и которое имеет символический социальный смысл в «Хозяйке». Ведь это одновременно представление и разоблачение социальных отношений, лишающих человеческих качеств как угнетаемого, так и угнетателя.

В очерке «Достоевский – гениальный читатель» А. Л. Бем пишет, что для автора «Хозяйки» власть Мурина над Катериной «объясняется психологией ‘слабого сердца’, особого психического состояния, когда человек готов отдать добровольно свою волю другому только за то, что тот берет на себя всю ответственность за него, за право переложить свою вину со своих слабых плеч на плечи другого».[3]

На самом деле так Мурин объясняет «отчуждение» Катерины. Но здесь не раскрыто, как Катерина, которая себя представляет подлинным «дитем природы», стала «слабым сердцем». И Достоевский пытается показать как раз, что «рабство воли» и «отдача себя во власть другого», в отличие от того, что Бем утверждает, совершаются совсем не добровольно, а путем порабощения человека Другим. Именно это Мурин пытается скрыть своими объяснениями, хотя это все-таки выходит наружу в рассказе Катерины.

[3] *Бем А. Л.* Драматизация бреда // *Бем А. Л.* Исследование. Письма о литературе. М., 2001. С. 322.

Вся повесть построена на ситуации, заданной в начальной сцене, когда старик Мурин, уважаемый всеми мещанин, видимо обладающий сверхъестественными способностями, взглядом бросает вызов Ордынову, молодому «мечтателю», романтику и идеалисту благородного происхождения. Эта сцена, которая несколько раз повторяется на протяжении повествования, устанавливает своего рода скрытый поединок между ними за «душу» красавицы Катерины, которую Мурин представляет как «мужичку, бабу немытую, поневницу глупую», ему «мужику чета!» (1, 314).

Уже в первой сцене их встречи в церкви мы охвачены ощущением непроницаемой тайны, окружающей странную пару Мурин–Катерина, и которая распространяется на всё повествование. Кажется, что Мурин, известный всем как колдун, хранит какую-то тайну.

Тайна представляется нам чем-то неразгаданным, непроницаемым. Это нечто, скрываемое от других; немногим известный секрет. Тайна также может быть средством в руках человека, который стремится подняться над другими. Таким образом, секрет, – если, конечно, это не секрет полишинеля, – не может быть рассказан каждому, кто захочет его узнать. И именно это заложено в повествовании: раскрытие чего-то, чего нельзя раскрывать, что скрыто от нашего глаза и познания.

Таким образом можно сказать, что с самого начала повести поставлено препятствие ее толкованию. И это во многом обусловлено самой формой повествования, которая раскрывается именно в том, что она скрывает: как и почему Катерина, «дитя природы», превратилась в «слабое сердце», в «опозоренную рабыню».

Как я постараюсь показать далее, на это опирается все идейное обоснование повести, которое, как заметил Бем, «вырисовывается только к концу повести, когда у Ордынова складывается формула “слабого сердца” для объяснения за-

гадочного поведения Катерины».[4] Т. е. когда власть Мурина над Катериной четко раскрывается как самое полное доказательство его теории о воле: для “слабого человека” воля на самом деле является бременем.

Но здесь необходимо сделать оговорку. Ведь Достоевский при помощи образа Катерины стремится показать, что «слабость» – это не в природе человека, не часть его характера, а результат обстоятельств, которым его природа подверглась.

Действие в этой повести, так же как и во всех предыдущих произведениях Достоевского, происходит в Петербурге. Но в центр повествования на место бедного чиновника автор ставит героя психологически более сложного. Это – молодой ученый, идеалист – «мечтатель-романтик», в котором оказываются черты еще одного героя эпохи – «лишнего человека».

Но несомненно и то, что Достоевский так же ставит в центр повествования Катерину и Мурина, что вызывает споры у исследователей относительно фигуры главного героя.

Джозеф Франк, писавший намного позже Бема, считает Катерину главным персонажем, поскольку главное внимание повествования, как видно из самого названия повести, постоянно сосредоточено на её отношениях с Муриным и Ордыновым.[5]

Согласно мнению А. Бема, который существенно влиял на критику начиная с 20-х гг. XX в., «подлинным героем *Хозяйки* является Ордынов... он, и только он один».[6] А образы же Катерины и Мурина «есть лишь художественное обобщение внутреннего конфликта в душе Ордынова, только символ, раскрывающий какую-то тайну его внутреннего мира».[7]

Для Виктора Терраса «это можно считать верным, только если понимать все действие, или хотя бы большую его часть, плодом галлюцинаций Ордынова. Он был бы тогда центральной фигурой повести в смысле рассказчика экспрессионистского романа. В другом случае, Ордынов был бы только наблюдателем, своего рода “марионеткой” рассказчика, через которого мы узнаем о странной и волнующей паре Мурина–Катерины».[8]

---

[4] Там же.
[5] *Frank J.* As sementes da revolta, 1821–1849. São Paulo, 1999. P. 438.
[6] *Бем А. Л.* Драматизация бреда. С. 322.
[7] Там же. С. 286.
[8] *Terras V.* The young Dostoevsky (1846–1849). The Hague, 1969. P. 196.

Хотя Катерина, так же как Мурин, играет немаловажную роль в сюжете повести, не может быть сомнения в том, что образ мечтателя является ее центральной темой и что Ордынов – главный герой. Но, в отличие от утверждаемого Бемом, тайна, которая пронизывает все повествование, находится совсем не в его внутреннем мире, а в той действительности, которая окружает Мурина и ставит Катерину под его власть. Необходимо отметить, что сам рассказчик, воспроизводя атмосферу тайны, окутывающей всех этих персонажей, старается, как нам кажется, скрыть нечто очень важное. Он настолько хочет его скрыть, что он впоследствии не возвращается к обращенному к Ордынову рассказу Катерины – два раза прерванному при ключевых для раскрытия тайны вокруг фигуры Мурина обстоятельствах – о том, как она бежала и сблизилась с убийцей своих родителей.

На самом деле, выбранная форма повествования играет фундаментальную роль. Поскольку повествование сконцентрировано на моменте времени, когда происходят события, и ведется как бы из одной точки, которой является Ордынов, оно оказывается частичным, а его перспектива – предельно ограниченной. Знания рассказчика в основном сводятся к тому, к чему имеет доступ Ордынов. Увлеченный идеей, что он не всё знает, по причине непрочности наших способностей к восприятию действительности, рассказчик в основном ограничивается рассказом о том, что доступно Ордынову. Он позволяет себе знать лишь то, что входит в поле зрения Ордынова, этого, по его мнению, «слишком чувствительного» гражданина, «полного юношеского восторга», но «абсолютно неспособного к практической жизни».

Ведение повествования с удаленной и всезнающей точки зрения помешало бы изображению основной темы данного произведения – темы идентификации, которая относится к загадке личности и ее расчленению в современном обществе. К тому же повествование в прошедшем времени отделило бы рассказчика от него определенным отрезком времени и тем самым ставило бы его над повествованием, разрешая ему высказать последнее слово о персонажах. Но ведь это не соответствовало художественному плану автора.

Катерина представляет себя в начале своего рассказа Ординову истинным «дитём природы», выросшим свободно сре-

ди простого мужицкого люда, т. е. в мире, полном смысла, где внешность и сущность жизни составляют одно целое. В своем рассказе она сама признает, что это были «годы золотые» (1, 300). Это был мир с заведенным порядком, где весь путь человека предопределен уже с рождения. Не случайно Катерина говорит, что Алеша был ее названым суженым, что их «детьми старики на словах повенчали» (1, 300). Однако она позволяет, чтобы ее соблазнило дьявольское создание, которое в глухую ночь осмеливается проникнуть «в светлицу ее одинокую» и совратить ее душу, что приводит к полному краху ее жизни.

Примечательно, что это «дьявольское создание», как она сама его называет, изображено в лице привлекательного, хитрого, загадочного и в то же время нещепетильного купца, который пользуется любыми средствами для достижения своих целей. Привыкшая с детства видеть в нем настоящее воплощение зла, совратившее душу ее матери и разрушившее гармонию ее мира, сначала Катерина пытается с ним бороться. Первый признак ее капитуляции появляется, когда она, желая бросить вызов матери, принимает от него жемчуг, «бурмицкие зерна», драгоценный товар, символ соблазна. Так замыкается круг раздора, посеянного купцом в лоне ее семьи.

Особенно показательно то, что этот человек, опустошающий мир Катерины, разрушающий ее семью и дом, несущий повсюду разрушение традиций, представляется Ордынову мещанином. Наверное, не случайно Ордынов узнает Мурина в злом старике из своего сна, который разрушает мир его детства, наполненный порядком и довольством, приводя к своеобразному расчленению изначальной райской целостности. С его появлением вместо «светлых духов», придающих гармонию и смысл всему окружающему, он видит перед собой разверзающуюся бездну, символ краха того мира, в котором он жил.

Можно предположить, что его семья была разрушена новыми отношениями, которые складывались с появлением в русском обществе капитализма. Такое вполне возможно, ведь жизни Катерины и Ордынова кажутся зеркально симметричными. Крах их миров, скорее всего, имеет общую природу.

После встречи в церкви их жизни переплетаются. Ведь в исканиях обоих есть нечто общее. Ордынов представлен интеллигентным идеалистом, «мечтателем», посвятившим себя развитию системы, связанной преимущественно с попыткой

решения исторической проблемы, которая издавна преследовала человечество, и касающейся предполагаемой «ответственности» сильных перед слабыми. А на лице Катерины заметен отпечаток страдания, боли, о которых Ордынов, человек благородного происхождения, «доселе знал только понаслышке».

Она жаждет прихода своего освободителя. И когда Ордынов появляется на пороге ее дома как некое воплощение роли героя, она сразу принимает его как «желанного гостя».

Критик Р. Нойхойзер в очерке, посвященном «Хозяйке», повторяющем идею, высказанную ранее современниками Достоевского, воспринимает встречу Катерины с Ордыновым в церкви в качестве «символической встречи интеллигенции с народом».[9] Он также выдвигает предположение, что Катерина, олицетворяющая образ русского народа и русской души, поняла поступок Ордынова как поступок «прогрессивного интеллектуала и западника», увидев его у порога своей двери, и «готова объединить с ним свои усилия, чтобы противостоять Мурину»,[10] подлинному «воплощению всего самого плохого в русской национальной традиции, сконцентрированному, в частности, в религиозных обрядах».[11]

И хотя Катерина внутренне действительно готова к бунту, имеются у Мурина, считающего себя единственным колдуном ее «сердечка <...> золотого» (1, 308), средства для того, чтобы ее удерживать в своей власти. Следует подчеркнуть, что Мурин был назван колдуном не случайно. Колдун – это человек, занимающийся колдовством, магией, чародейством с целью повлиять на силы природы или на людей, исцелить их или же навести на них болезни и беды. Это именно то, что он делает. А Мурин – знаток божественного и человеческого языков, сущность его стратегии подчинения и покорения Катерины основана на его понимании свободы, как бремя для человека. И ради избавления от этого бремени человек способен на все.

Мурин знает, что для Катерины, «дитяти природы», «волюшка хлеба слаще, солнца краше» (1, 275). Значит, его секрет состоит в умении поддерживать в ней иллюзию того, что она свободна. Ведь согласно его интерпретации человеческого пове-

[9] *Neuhäuser R.* The Landlady: A new Interpretation // Canadian Slavonic Papers. 1968. Vol. 10, No. 1. P. 50.

[10] Ibid. P. 54.

[11] Ibid. P. 49.

дения, важно не то, что есть на самом деле, а то, что существует в воображении человека.

Открыть двери своего дома Ордынову и не перечить Катерине является частью стратегии Мурина по отчуждению ее свободной души, процессу, который начинается, когда он ее забирает из родительского дома. При этом он дает понять, что никогда не лишит ее свободы. Его договор с Катериной в этот момент подтверждается следующим обещанием: «...а невзлюбишь когда <...> отдам тебе назад любовь твою с золотою волюшкой; только будет тут, краса моя гордая, несносимая, и моей жизни конец!» (1, 298–299). Вот что он говорит, внушая ей мысль о смене ролей, будто он ее раб. А на самом деле он все делает наоборот. Но делает он это с большим искусством и с большой хитростью, используя перед ней поэтическую речь и напоминая ей о своем обещании, когда ему нужно укрепить свою власть над ней.

В подчеркнутом повторении слов Мурина о том, что Катерина свободна как птица, что он будет вечным рабом ее желаний, слов, которые Катерина усваивает до состояния оцепенения, обнаруживается весь процесс, при помощи которого Мурин скрывает от нее действительность, моделирует ее поведение и захватывает ее сознание до его полного уничтожения.

Каждое слово, каждый жест Мурина тщательно и до мельчайших деталей просчитаны с тем, чтобы процесс «овеществления» Катерины развивался поэтапно до тех пор, пока он не станет окончательно необратимым.

И, несмотря на то что он обещал возвратить ей «золотую волюшку», если она перестанет его любить, и притворялся, что угодит всем ее желаниям, от Катерины не ускользает, что она «рабыня его опозоренная» (1, 299). Это ее собственные слова. Ей известно, что «опозоренная рабыня» пришла на смену «дитю природы». Дело в том, что понимание этого приходит к ней не сразу, а постепенно, когда от сознания своего позора, как это ни парадоксально, ее сердце начинает испытывать удовлетворение: «...мне горько и рвет мне сердце <...> что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе, словно радость и счастье, – в том мое горе, что нет силы в нем и нет гнева за обиду свою!..», – признает она Ордынову (1, 299). Отсюда и слова Мурина: «Тщеславна она! За волюшкой гонится, а и сама не знает, о чем сердце блажит. Ан вышло, что лучше по-старому!» (1, 317).

Согласно тому, что Мурин говорит Ордынову, секрет поддержания счастья и получения уважения и внимания зависит от способности человека внушить Другому мнение о качестве, которого у него нет. Он состоит в искусстве «улещать», маскировать действительность, показывать то, что не существует, и скрывать то, что есть на самом деле. Сам Мурин представляет собой не то, чем кажется, и не то, что другие думают о нем. Он – обман, подлог, нравственный циник, который презирает всякое понятие о добре и зле. Каждое слово, каждый жест его тщательно и до мельчайших деталей выбраны с целью произвести должный эффект. И если Мурин имеет репутацию уважаемого, достойного человека, и всегда находятся люди, готовые склониться перед ним, это потому, что он умеет прекрасно воспользоваться этим искусством влиять на них.

Когда Мурин был моложе, для того чтобы покорить Катерину, он использовал весь свой опыт обольстителя, а став совсем старым и больным, чтобы не потерять над ней власти, он прибегает к другому могущественному средству – религии. Но Мурин прибегает как раз к самому иррациональному, что только есть в русской народной религиозной культуре, древней религии страха, грозному богу, который ничего не прощает. Убедив Катерину, что она тоже виновна в смерти родителей и что она «сделала смертный грех», он заставляет ее раскаиваться вместе с ним в его же собственных преступлениях, молиться, и удерживает ее в своей власти при помощи самых низких средств. Она живет под страхом того, что после смерти он вернется, чтобы забрать ее грешную душу, которая, как она убеждена, была ему продана.

Согласно Бему, «существует безусловная связь между идейным замыслом “Хозяйки” и религиозно-философскими воззрениями Достоевского того времени, даже больше – в “Хозяйке” можно видеть символический завуалированный протест Достоевского против церкви как таковой. Какие-то нити несомненно связывают формулу “слабого сердца”, как она образно выявлена в “Хозяйке”, с оценкой Достоевским церкви».[12]

Очевидно, что в данной повести религия играет важную, символическую социальную роль. Ясно и то, что звучит протест против роли, выполняемой церковью в формуле о «слабом сер-

[12] *Бем А. Л.* Драматизация бреда. С. 322–323.

дце». Кроме того, чрезвычайно символично, что первая встреча Ордынова с Катериной и Муриным «между интеллигенцией и народом» происходит именно в церкви.

Дом Мурина и Катерины, обставленный множеством икон и зажженными лампадами, как замечает О. Дилакторская,[13] является неким продолжением церкви. Страх заставляет Катерину проводить бессонные ночи на коленях, в молитвах и покаянии, «до той поры, пока владычица не посмотрит на меня с иконы любовнее» (1, 294), – признаёт она. При помощи религиозных символов и чтения раскольничьих священных книг Мурин ее «улещает» и подчиняет себе. Даже описание внешности Мурина, его одежды – все указывает на раскольничество. В повести он выступает приверженцем старых народных и религиозных традиций, еще живых в народном воображении.

В рассказе Катерины Мурин является не только дьявольским существом, развратителем, разбойником, но в то же время исключительным человеком. Его слова имеют над Катериной непостижимую власть, которая одновременно и питает и усмиряет ее страх. По ее собственному признанию:

> Иной раз он просто своими словами меня заговаривает, другой раз берет свою книгу, самую большую, и читает надо мной. Он всё грозное, суровое такое читает! Я не знаю что и понимаю не всякое слово; но меня берет страх <...> словно это не он говорит, а кто-то другой, недобрый... (1, 293)

Имеет огромное значение то, что Ордынов, появляющийся у ее двери в роли освободителя, посвящал себя созданию, «на котором (по молодости своей) в нетворческие минуты строил самые вещественные надежды. Сочинение относилось к истории церкви...» (1, 318). Следует отметить, что речь идет именно о «вещественных надеждах». Если связать это с тем, что рассказчик говорит в начале повести о том, что «он сам создавал себе систему» и что в душе его восставал «образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму <...> Но срок воплощения и создания был еще далек, может быть, очень далек, может быть, совсем невозможен!» (1, 266), тогда вероятность того, что «система» эта была связана с теориями утопического социализма, становится более очевидной. А если это так, то молодой человек

[13] *Дилакторская О.* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999.

«чистой, светлой» души, которого, в отличие от грозного Мурина, Катерина с первого взгляда принимает как «желанного гостя», действительно оказывается прогрессивным интеллигентом-западником.

Джозеф Франк видит в Ордынове «образец романтического “мечтателя”, идеалиста, вышедшего из моды» и подвергает сомнению точку зрения, согласно которой Ордынов близок идеям социалистов-утопистов. Его аргумент состоит в том, что в этом случае «невозможно понять, почему Достоевский настоял на изоляции Ордынова и на его отдалении от людей и бурной петербургской жизни».[14]

Однако причина трагедии Ордынова кроется именно в его изоляции, которую Нойхойзер, анализируя повесть «Хозяйка» как социокультурную аллегорию, отражающую интеллектуальный сценарий 1846–1847 гг., связывает с «трагедией мыслящего социалиста-утописта, концентрирующего весь свой художественный и научный талант на абстрактном философствовании, забывая о жизни».[15]

Но Джозеф Франк все-таки прав, видя в Ордынове «образец романтического “мечтателя”, идеалиста, вышедшего из моды». Белинский тоже видел в Ордынове осколок романтичного идеализма и по этой причине отвергал данное произведение Достоевского, так как в этот период критик прилагал все усилия к тому, чтобы литература в конце концов стала инструментом общественного сознания.

Все дело в том, что, поставив образ «мечтателя» в центр произведения и показав его еще встречающимся в ту эпоху типом, Достоевский не ставил перед собой цели изобразить его исключительно в качестве романтика, тем более, что подоплекой всего действия является действительность, показанная на уровне «физиологического очерка».

Углубляясь в его психологию, в поисках основ его поддержки в русском обществе 40-х гг., Достоевский производит полную переработку способа изображения такого литературного типа, показывая его тесно связанным с «лишними людьми», с «героями своего времени».

[14] *Frank J.* As sementes da revolta... P. 431.
[15] *Neuhäuser R.* The Landlady... P. 48.

Вообще герои этого поколения, которые ощущали свое высокое предназначение, чувствовали в душе чрезвычайную силу, но, как Печорин, не могли угадать, в чем состоит это предназначение. Самому Ордынову, может быть, суждено было осуществить «целую, оригинальную, самобытную идею», «быть художником в науке» (1, 318), как сообщает рассказчик. Но при первой же попытке «втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь, которую он доселе знал или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника» (1, 266), он оказывается в тупике.

Повествование о любовном треугольнике, безусловно, не являлось основной целью Достоевского. Главное в этой повести, судя по той форме, в какой представлен диспут между Ординовым и Муриным, это – цели, которым диспут служит: изображение и в то же время развенчание «мечтателя»-идеалиста, который в романтической литературе 20–30-х гг. XIX в. отличался своим возвышенным и титаническим характером. Не случайно, что «дуэль» взглядов, которая происходит между Ордыновым и Муриным с момента их первой встречи, приобретает чрезвычайное значение, приводя в конце концов к развенчанию типа «мечтателя» и выявлению его подлинной природы.

С одной стороны, Мурин – последователь древней религии страха и вечного проклятия, национальных и религиозных традиций старой России; с другой – Ордынов – изучающий историю церкви, чьи идеи, материализуемые в «новой, просвещенной форме», были, конечно, связаны с «новым христианством» утопического социализма, с идеей освобождения русской души, порабощенной на протяжении столетий, с новой Россией. Однако если Мурин способен на все ради того, чтобы завоевать и держать в своей власти благосклонность народа (представленную в повести в символической форме не только в образе Катерины, но и всех других персонажей, которые до конца смотрят на него с уважением и восхищением), то Ордынов – русский интеллигент, способный завоевать Катерину лишь в первый момент. Когда проявляется его настоящая сущность, его инертность и бессильность в борьбе за свои идеи, за справедливость и свободу, он теряет то всеобщее уважение и почтение, которые он изначально пробудил.

По словам, обращенным к Ордынову Ярославом Ильичом, Мурин – человек который «говорит бойко, смело и очень хитро-с» (1, 287). А сама Катерина, даже несмотря на то что именно через нее мы узнаем истинный характер Мурина, не может проникнуть в суть того, что знает, и заметить в его действиях и словах ухищрения, которые он использует для того, чтобы «улещать» и удерживать ее в повиновении. Его истинные намерения остаются до конца недоступными как ей, так и всем остальным героям повести, за исключением Ордынова.

При помощи хитрости Мурин стирает из ее воображения то, что она знает, событие за событием. И то, что она знает о себе самой, состоит лишь из нагромождения абстрактных отрывков и фрагментов информации, которые никогда не приведут ее к полному пониманию ее настоящего положения. Обусловленная реальностью, ее способность к восприятию, к созданию возможных вариантов своей жизни вскоре достигает своих естественных границ. Ведь моделирование человека человеком, личности обществом проявляется в данной повести в интенсивно символической форме.

Нойхойзер, который ассоциирует фигуру Катерины с «русской душой, на протяжении столетий порабощенной религиозными и национальными традициями», видит ее неспособность «отказаться от угнетающих традиций и следовать за прогрессивным интеллектуалом-западником» в том, что «восприятие самого униженного и оскорбленного человека становится разновидностью опиума, который утешает человека».[16]

Это та же идея, высказанная Муриным, что перед объективной необходимостью свобода является для человека бременем: «Дай ему волюшку, слабому человеку, – сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок!» (1, 317). Другими словами, неспособность отречься от угнетающих традиций приводит к тому, что для «слабого сердца» «свобода становится бременем».

Изображая Катерину «слабым сердцем», Достоевский лишь показывает современное положение вещей в обществе, где сильные берут на себя «ответственность» за слабых. И так как для человека больше не было возможным существование какого-либо содержания, понятного само по себе, автору пришлось порвать с видимостью отношений, объединяющих Катерину и Мурина, чтобы показать, что господство одного человека над

[16] Ibid. P. 57.

другим не может быть естественным. Для этого Достоевский представляет Катерину «дитем природы», т. е. он берет элемент, который еще не был совсем приспособлен к культуре, и понемногу разоблачает, снимает покровы, скрывающие весь процесс преобразования ее в «рабыню опозоренную».

Достоевский представляет Катерину «дитем природы» для того, чтобы показать, что то, что кажется естественным, т. е. «ответственность», подчинение слабых сильным, является на самом деле культурной, социально выстроенной ситуацией. И в то же время он показывает, насколько нравственно подло моделирование сознания и жизни человеческого существа с целью достижения определенной цели, и тем более, когда речь идет о грубой манипуляции одного человека другим. Не зря Мурин является синонимом цинизма, лицемерия, самим воплощением притворства. Его тайна – лицемерие.

Чтобы разоблачить ее, Достоевский ставит на путь Мурина и Катерины мечтателя, идеалиста, который, хотя и неспособен к действиям во внешнем мире, обладает сильным чувством реальности. Не случайно, что в конце повести Ордынов ясно понимает, что во власти Мурина над Катериной нет ничего сверхъестественного, что речь идет о хорошо просчитанных действиях.

На самом деле Ордынов сам с самого начала способствует распространению атмосферы таинственности, окружающей образа Мурин. Это ощущение возникает с момента их первой встречи: «Неизвестно почему, ему стало тяжело глядеть на этого старика» (1, 273). То, что история Мурина представлена с различных точек зрения – как рассказы дворника татарина так и Ярослава Ильича о его сверхъестественных способностях, еще усиливает эту атмосферу. Катерина сама подтверждает, что он прослыл колдуном: «...недаром тебя у нас колдуном люди прозвали» (1, 307).

Однако в повести нет ничего нереального или фантастического – все вполне объяснимо. И эта атмосфера, окутывающая фигуру Мурина, сделавшая Катерину жертвой его таинственной сверхъестественной власти, постепенно рассеивается в глазах Ордынова.

В конце концов, Ордынов, хотя и проникшийся духом «предопределения» и мистицизмом, сам приходит к выводу «что невредим был рассудок Катерины» (1, 319). Он понял, что

быть «слабым сердцем» – это не что-то присущее ее природе, глубинам ее существа. Он ясно понимает, что Катерина, «как голубица чистая», не осознает, что является жертвой тирании. И также не может понимать, что «толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души...» (1, 319).

Т. е. слова Мурина о Катерине, о том, что она «полоумная» и «помешалась», отчасти правдивы. Но он отказывается раскрыть, как она стала такой. Ордынову он говорит только: «...она полоумная! Отчего и как помешалась... зачем тебе знать?» (1, 316). Хотя он не договаривает, но Ордынов понимает всю правду. Он осознает весь процесс «овеществления» Катерины Муриным в мельчайших деталях и сам приходит к определению «слабое сердце», которое в полной мере отражает принцип отчуждения. Т. е. при помощи ситуации, сложившейся в повести посредством образа Катерины, Достоевский показывает, что власть одного человека над другим – это насилие, которое может служить лишь самым низким человеческим потребностям. Но он показывает также в символической форме состояние полной инерции и беспомощности, в котором находились прогрессивные интеллигенты в борьбе за свои идеалы справедливости и свободы.

Несмотря на то что повествование ведется в момент развития событий, Достоевский вводит еще одно временное измерение, чтобы охарактеризовать Катерину, и оно оказывается весьма значимым. Речь идет об отрезке времени, проходящем с того момента, когда она вводит Ордынова в свой дом, поддерживая в себе иллюзию того, что он «желанный гость» и спасет ее, до того момента, когда иллюзия разрушается и она начинает отдавать себе отчет в настоящем положении не только своего «избавителя», но и самой себя, и в бесплодности своих надежд.

Но справедливости ради, следует признать, что если Катерина предпочитает остаться с Муриным, то причина этого не только в бессилии Ордынова, но и в ее собственных бессилии и неспособности отказаться от того, что ее угнетает. Иными словами, на более символическом уровне «народ, русская душа» отказывается «объединять усилия» с «прогрессивным интеллигентом-западником» не только из-за сознания его бессилия и неспособности бороться за свои идеалы, но и потому, что у са-

мого народа нет сил отказаться от того, что удерживает его в отчуждении от подлинной жизни.

Леонид Гроссман прав, указывая, что «ни выстрел Мурина, ни кинжал Ордынова не приводят к развязке. Судьбу свою решает сама героиня».[17] Вопрос в том: был ли у нее выбор. Ведь отчуждение человека человеком, основная тема повести, на символическом уровне ясно и определенно показывает, до какой степени общество, социальное окружение влияют на формирование личности, определяют жизнь человека, его поведение и не оставляют ему альтернативы.

Итак, «Хозяйка» – это рассказ о ситуации, которая проявляется в противоречивой форме, в том, что в ней скрыто. Метод отчуждения души Катерины, суть которого заключается в способности Мурина внушать ей идею, что она обладает чем-то (т. е. свободой), чего на самом деле у нее нет, оказывается настолько эффективным, что она продолжает строить планы о том, как расстаться со своей прежней жизнью и любовью и отдаться новой, абсолютно не понимая, что стала «не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (1, 319).

Эта крайняя низость – гротескный символ человеческой ситуации, описанной в повести, как кажется, не ограничивающийся только тем, что дано в качестве предмета повествования. Он распространяется на саму роль рассказчика, которая проявляется в отношениях, установившихся между ним и повествованием.

Рассказчик – это третье лицо, которое позволяет себе проникнуть в историю только через перспективу Ордынова. Давая понять, что невозможно знать все, он ставит себя наравне с другими персонажами. Другими словами, он не является существенной частью концепции мира и жизни. Он не является богом, творящим как ему угодно. Даже загадочный тон, которым он рассказывает историю и который отражает саму модальность повествования, можно было бы принять за отражение его отчуждения, когда на самом деле это чистейший реализм.

Следовательно, в повести присутствует потаенный смысловой слой, который может быть сформулирован только при

[17] *Гроссман Л.* Достоевский. М., 1963. С. 97.

помощи позиции, занятой рассказчиком. Ограничивая себя практически полем зрения Ордынова, единственного персонажа, с которым он сливается, рассказчик подчеркивает всю ограниченность возможностей своего восприятия. При этом он проявляет такую степень литературного сознания, при которой имеет место предельно критическое видение своей роли. Таким образом, рассказчик приближается к созданным им же ситуациям.

Следовательно, при помощи соединения элементов, скрытых в повествовании, в «Хозяйке» обсуждается не только поэтическая форма, но и критическая позиция автора по отношению к собственному творчеству.

Валентина Борисова

ПОЭТИКА ОБРАЗОВ ТРЕХ СЕСТЕР В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Имеются в виду сестры во Христе, которых Бог посылает Раскольникову, сознательно «отрезавшему» себя от людей, в том числе и родных. Его одиночество и «метафизическое сиротство» (термин К. А. Степаняна) ярко проявляются в сцене встречи с матерью и сестрой: «...руки его не поднимались обнять их: не могли» (6, 150); «родственный тон разговора» ему решительно был невыносим (6, 178).

В ожесточении Раскольников говорит: «...ничего мне не надо, слышишь, совсем ничего... ничьих услуг и участий... Я сам... один... Ну и довольно! Оставьте меня в покое!» (6, 88). С этими словами он уходит от Разумихина, но Бог тут же посылает ему новых «сестер», пожилую купчиху и девушку, «в шляпке и с зеленым зонтиком, вероятно дочь. “Прими, батюшка, ради Христа”. Он взял...» (6, 89), но потом «разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (6, 90). Отказ от подаяния «ради Христа» здесь обозначает отпадение от «сестер».

И хотя чувство кровной и христианской любви в герое задавлено, Бог не оставляет его, обнаруживая свое незримое присутствие. Можно сказать, что это глубинный, мистический сюжет романа. Он поначалу остается «темным» для героя, у читателя же есть возможность проявить его через систему сцепляющихся мотивов и авторских указаний на провиденциальный смысл происходящих событий.

Вот одно из них. Раскольникову кажется, что он совсем отделился от всех: «...хоть и всегда почти был один, никак не мог

© В. В. Борисова, 2012

почувствовать, что он один. Случалось ему уходить за город, выходить на большую дорогу, даже раз он вышел в какую-то рощу; но чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие...» (6, 337); в особенности это касается Сони Мармеладовой. Инстинктивно Раскольников тянется прежде всего к ней как к сестре во Христе. После убийства Алены Ивановны и Лизаветы Ивановны Раскольников приходит именно к Соне, уже практически отрекшись от родных по крови. В первый визит к Соне он говорит: «Я сегодня родных бросил <...> мать и сестру. <...> У меня теперь одна ты...» (6, 252). Тем не менее герой понимает, что Соня выполняет заместительную функцию: «...сердце его сжалось, на нее глядя. “Эта-то, эта-то чего? – думал он про себя, – я-то что ей? Чего она плачет, чего собирает меня, как мать или Дуня?”» (6, 403).

Отметим здесь варьирование мотива кровного и духовного родства героев и героинь. По сути, в романе доказывается, что отношения христианского родства оказываются более сильными узами, чем кровные связи. Об этом свидетельствуют слова Христа: «И, указав рукою Своею на учеников Своих, сказал: вот матерь Моя и братья Мои; ибо, кто будет исполнять волю Отца Моего Небесного, тот Мне брат, и сестра, и матерь» (Мф. 12:49–50). С этимологической точки зрения часто употребляемое в Новом Завете греческое слово «αδελφος» – брат, множ. число «αδελφοι» – братья или брат и сестра, первоначально означало связь по физическому рождению.

Христианство вложило в этот термин абсолютно новый смысл, и слово «αδελφος» уже в эпоху первоначального христианства стало означать человека вообще, независимо от его происхождения и религиозно-нравственного состояния, т. е. независимо от того, «свой» он или «чужой», хороший или дурной. Такое «родство» возможно только в отношениях к Богу – Отцу небесному и Сыну Божию – Христу.[1]

Драматизм и даже трагизм перехода из одной «родственной» системы в другую подтверждается, например, эволюцией отношений между Дуней и Родионом Раскольниковыми. «– До завтра, брат, – с состраданием сказала Дуня <...> – Слышишь,

[1] *Зарин С. М.* Аскетизм по православно-христианскому учению. М., 1966. С. 486.

сестра <...> этот брак – подлость <...> ты не должна <...> такую сестру сестрой считать не буду» (6, 152). Окончательное «примирение брата с сестрой» происходит на христианской почве:

– Ты плачешь, сестра, а можешь ты протянуть мне руку?
– И ты сомневался в этом?
Она крепко обняла его. (6, 399)

В романе есть фраза, точно передающая взаимообратимый смысл кровного и христианского родства: «Трудно было Дуне, но она любила его!» (6, 401).

Одной из важнейших особенностей поэтики образов «сестер» Раскольникова является их эмблематическая соотнесенность, в результате чего они выступают как двойники друг друга, как родственные персонажи благодаря реализации принципа взаимоотражений, взаимозамещений, или, по-другому, «принципа qui pro quo».[2] Имеются в виду фигуративные отношения, которые проявляются через общие положения, мимику, жесты героинь.

Принцип «qui pro quo» особенно четко проявляется в отношениях «трех сестер» Раскольникова: Лизаветы, Сони, Дуни. В его сознании они функционально замещают друг друга. Так, совершенно схожи характерами Соня и Лизавета: обе «робкие, смиренные и пугливые», «тихие, кроткие, безответные». «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими...» (6, 212), – соединяет их Раскольников. У Сони такая же участь, как и у него: теряя одну сестру, Лизавету, она обретает другую – Дуню.

В момент признания, смотря на Соню, он «вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы», с тем же выражением детского испуга и ужаса. Своеобразное двойничество героинь становится еще более очевидным благодаря параллельной соотнесенности с «двойниками-близнецами» Раскольниковым и студентом, который в трактире разговаривал с офицером о старухе-процентщице и Лизавете. Студенту «из странности» нравится «тихая, кроткая» Лизавета, а Раскольникову – тоже «тихая и кроткая» Сонечка. Обе, по его словам, «юродивые». И о той и о другой в романе говорится: «...совсем-то <...> как робенок малый» (6, 51).

[2] *Клейман Р. Я.* Достоевский: константы поэтики. Кишинев, 2001. С. 101.

Георгий Мейер, вскрывая мистический смысл этого «союза сестер», писал: «Земное существование убитой Лизаветы продолжается для Раскольникова в образе Сони».[3] Образ кроткой Лизаветы в сознании Раскольникова функционально равнозначен образу тихой Сони. «Лизавета и Соня для него одно».[4]

После убийства Алены Ивановны и Лизаветы место последней рядом с Соней занимает Дуня, тоже готовая пожертвовать собой ради близких. Дуня любит брата, как пишет ему мать, «беспредельно, больше себя самой любит». Раскольников, сознавая это, проецирует на мать и сестру христианскую самоотверженность Сони: «О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!» (6, 38)

Общий жертвенный жребий «трех сестер» подтверждается мотивом амбивалентной «чистоты», выражающей вынужденную необходимость продавать себя. Мармеладов говорит Раскольникову о Сонечке: «Понимаете ли, понимаете ли, сударь, что значит сия чистота?» (6, 20). Затем семантика данного мотива воспроизводится Раскольниковым в отношении Дуни: «А и выходит тогда, что опять, стало быть, “*чистоту наблюдать*” придется. Не так что ли? Понимаете ли, понимаете ли вы, что значит сия чистота? <...> “Дорого, дорого сто́ит, Дунечка, сия чистота!”» (6, 38)

Раскольников дословно повторяет Мармеладова, только переводя вопрос в восклицание. Он находится в той же ситуации, когда жертва дорогого человека оказывается неизбежной. Под конец Раскольников ее понимает и принимает, видя, что обе его «сестры» приходят к нему с любовью, обе протягивают ему руку без отвращения и содрогания, а только с безмерной скорбью и состраданием. Примечательно, что автор почти буквально повторяет в описании реакции Дуни детали из описания поведения Сони: «Ее взгляд, неподвижно устремленный на него, изображал ужас и неутомимую скорбь. И по одному этому взгляду он уже понял сразу, что ей всё известно» (6, 398). Обе героини в этот момент в отчаянии вскрикивают: «Ведь ты кровь

[3] *Мейер Г.* Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967. С. 65.

[4] Там же. С. 373.

пролил!», заставляя героя опомниться и понять, что он «сделал несчастными этих двух бедных женщин» (6, 400).

В романе есть зеркальная сцена, подтверждающая духовное родство Сони и Дуни: «Вдруг дверь отворилась, и вошла Авдотья Романовна. Она сперва остановилась и посмотрела на него с порога, как давеча он на Соню...» (6, 326). Думая о Дуне, Раскольников вспоминает Соню. Они обе ждут его в день признания в полицейской конторе. Дуня говорит: «– Я целый день сидела у Софьи Семеновны; мы ждали тебя обе. Мы думали, что ты непременно туда зайдешь. <...> – Слава Богу! А как мы боялись именно этого, я и Софья Семеновна!» (6, 399). Обе плачут над ним, как Марфа и Мария над Лазарем.

Мистическое значение приобретает крестная связь героинь, подчеркнутая Достоевским через целенаправленную актуализацию архаического обряда «обмена нательными крестами, в результате которого устанавливаются особые отношения духовного родства, считавшиеся даже в народе более сильными узами, чем кровное родство.[5]

У Алены Ивановны, Лизаветы и Сони одинаковые «два креста, кипарисный и медный», о которых Раскольников говорит: «Я знаю тоже подобных два креста, серебряный и образок. Я их сбросил тогда старушонке на грудь» (6, 403), но они к нему вернулись. «Соня молча вынула из ящика два креста, кипарисный и медный, перекрестилась сама, перекрестила его и надела ему на грудь кипарисный крестик» (6, 403). «На, возьми вот этот, кипарисный. У меня другой остался, медный, Лизаветин. Мы с Лизаветой крестами поменялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала. Я теперь Лизаветин стану носить, а этот тебе. Возьми... ведь мой! Ведь мой! – упрашивала она. – Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!» (6, 324).

В ответ Раскольников добавляет: «...медный – это Лизаветин, себе берешь, – покажи-ка? Так на ней он был... в ту минуту?» (6, 403). Герой ошибается, как проницательно заметил Б. Н. Тихомиров,[6] ведь в минуту убийства на Лизавете был Сонин образок. Получается, что он убил свою крестную сестру.

---

[5] *Громыко М. М.* Мир русской деревни. М., 1991. С 142.

[6] *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 413.

Это страшное понимание приходит к Раскольникову в момент признания, когда он смотрел на Соню:

> ...и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, всё более и более от него отстраняясь, и всё неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же *детскою* улыбкой (6, 315).

В комментариях приведенной сцены обычно подчеркивается поразительное сходство реакций и жестов обеих героинь, но ведь их психологическим и пластическим двойником является здесь и Раскольников. Герои оказываются мистически связаны, они действительно «вместе»: и Лизавета, и Раскольников, и Соня. «Лизавета! Лизавета! – горько вскричала она, смотря на ее крест и вдруг вспомнив о ней: – Молись об ней, молись! Она простит, простит, я знаю...» (7, 290).

Соня как бы выступает от имени Лизаветы, передавая от нее и прощение, и благую весть. Примечательно, что Сонино чтение Евангелия Раскольникову является зеркальным повторением «таинственных сходок» Сони и Лизаветы: «Мы с ней читали и... говорили. Она Бога узрит. Странно звучали для него эти книжные слова...» (6, 249). Узрев Бога, Лизавета прощает своего крестного брата, и Соня это «знает».

В свое время мистический смысл христианских отношений между героинями и Раскольниковым вскрыл в замечательно глубоком комментарии Георгий Мейер: «Соня с Лизаветой стали близнецами в Духе, поистине крестовыми сестрами в высшей реальности бытия. И к этой высшей *крестовой* реальности Соня приобщила Раскольникова в ту минуту, когда, перекрестившись, надела на него свой собственный крестик, кипарисовый, “простонародный”, как отмечает Достоевский, а себе оставила медный. Так включила Соня кровавого злодея

в круговую поруку спасения во Христе»,[7] от которой отпадает старуха-процентщица, хотя и отдает, по завещанию, все деньги в монастырь в качестве своеобразного залога за «вечный помин души».

Надевая на грудь Раскольникова крест, Соня верит в его чудотворную, спасительную силу, столь необходимую для грядущего раскаяния и воскресения убийцы. В журнальном варианте «Преступления и наказания» евангельское значение образа Сони Мармеладовой, по отношению к Раскольникову выполняющей роль сестры Марии при Лазаре, было выражено резче: «Милый! воскресни! <...> Мы вместе... вместе... вместе и воскреснем... И Бог благословит...» (7, 289).

К финалу романа полностью определяются отношения между Соней, Дуней и Раскольниковым как между Марией, Марфой и Лазарем. Авторская актуализация евангельской модели здесь вполне очевидна: «Не станем передавать подробностей разговора и слез обеих женщин, и насколько сошлись они между собой. Дуня из этого свидания, по крайней мере, вынесла одно утешение, что брат будет не один: к ней, Соне, к первой пришел он со своею исповедью; в ней искал он человека, когда ему понадобился человек; она же и пойдет за ним, куда пошлет судьба» (6, 402).

[7] *Мейер Г.* Свет в ночи... С. 373–374.

Тоёфуса Киносита

ВИНА АЛЕШИ КАРАМАЗОВА ПЕРЕД СМЕРДЯКОВЫМ В ОТЦЕУБИЙСТВЕ

В идейно-сюжетной структуре романа «Братья Карамазовы» автор придает большое значение понятию «память» или «воспоминание». Это понятие включает духовный потенциал человека не только в психологическом, но и в моральном воспитательном плане. Вспомним, что, когда Достоевский обсуждает социальную проблему «случайного семейства», ее всегда сопровождает идея святости памяти и воспоминания для человека в детстве. Этому посвящена моя статья «“Воспоминание спасет человека!”: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф. М. Достоевского» в сборнике воспоминаний и научных статей памяти В. А. Туниманова,[1] в которой я рассмотрел проблему значимости памяти или воспоминания в детстве для героя, повествователя и автора в творчестве Достоевского.

Общепризнано, что сюжет романа «Братья Карамазовы» разворачивается на основе проблемы «случайного семейства», неоднократно обсуждавшейся в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. в статьях о деле Кронеберга, родителей Джунковских и т. д.

Достоевский отмечает истоки «случайного семейства»: «...при лености отцов к семейству, детки уже в высшей степени оставлены на случайность! Нужда, забота отцов отражается в их сердцах с детства мрачными картинами, *воспоминаниями* иногда самого отравляющего свойства» (25, 180 – курсив мой. – *Т. К.*).

В этом замечании наше внимание привлекает акцентирование писателем влияния памяти, воспоминания на будущую жизнь детей:

> Дети *вспоминают* до глубокой старости малодушие отцов, ссоры в семействах, споры, обвинения, горькие попреки и даже проклятия на

[1] Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. СПб., 2008. С. 110–117.

© Т. Киносита, 2012

них <...>. И долго потом в жизни, может, всю жизнь, человек склонен слепо обвинять этих прежних людей, ничего не вынеся из своего детства, чем бы мог он смягчить эту грязь *воспоминаний*... (25, 180)

Дальше писатель предупреждает о возможной опасности в будущем:

...ведь большинство-то их уносит с собою в жизнь не одну лишь грязь *воспоминаний,* а и самую грязь, запасется ею даже нарочно, карманы полные набьет себе этой грязью в дорогу, чтоб употребить ее потом в дело и уже не с скрежетом страдания, как его родитель, а с легким сердцем (25, 180 – курсив – оригинальный, жирный. – *Т. К.*).

Эти пассажи сразу нам напоминают ситуацию четырех сыновей Карамазовых, включая Смердякова. Все они от рождения страдают из-за распущенного образа жизни отца и воспитаны чужими в разлуке с отцом. Они лишены «лона» семьи, воспитывающей воспоминание в детстве, которое Достоевский считает нравственной опорой человека в критический момент жизни.

Отметим, что вслед за прежними пассажами Достоевский утверждает: «Без зачатков положительного и прекрасного нельзя выходить человеку в жизнь из детства, без зачатков положительного и прекрасного нельзя пускать поколение в путь» (25, 181). Это наставление писателя несомненно совпадает с известной речью Алеши у камня перед мальчиками:

Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь *воспоминание*, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое *воспоминание*, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. *Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение* (15, 195 – курсив мой. – *Т. К.*).

По поводу значения памяти или воспоминания для обоих братьев, Ивана и Алеши, рожденных от одной матери, Сони, умершей в их младенчестве (когда Алеше было 4 года, а Ивану 7лет), и воспитанных вместе в чужой семье (по меньшей мере до 13 лет Ивана, когда он ушел в пансион в Москву), повествователь говорит подчеркнуто контрастно. Акцентируя то, что дети обязаны «благороднейшему и гуманнейшему» Поленову «воспитанием и образованием на всю жизнь», он явно намекает, однако, на негативный характер воспоминания Ивана о своем детстве:

В подробный рассказ их детства и юности я опять пока не вступаю, а обозначу лишь самые главные обстоятельства. Впрочем, о старшем, Иване, сообщу лишь то, что он рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком, далеко не робким, но как бы еще с десяти лет проникнувшим в то, что растут они все-таки в чужой семье и на чужих милостях и что отец у них какой-то такой, о котором даже и говорить стыдно, и проч., и проч. (14, 15)

Для Ивана воспоминание о детской жизни, по-видимому, оказывается тяжелым, мрачным и негативным, следовательно, недостойным воспоминания. В отличие от Ивана, Алеша, переживший такое же несчастное детство, как и брат, хранит счастливые вспоминания о матери, «как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины» (14, 18). Характер такого воспоминания Алеши созвучен словам старца Зосимы: «Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском <...>. *Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное*» (14, 263–264 – курсив мой – *Т. К.*).

Отметим, что жанр романа «Братья Карамазовы» включает элементы жанра мемуаров. Во-первых, роман написан как жизнеописание героя Алеши 13 лет тому назад в стиле воспоминания. Как отмечает проф. Р. Белкнап, тема воспоминания появляется в самом первом предложении первой главы романа с описания того, что смерть Федора Карамазова теперь еще припоминаема через 13 лет. И эта тема повторяется до последней главы романа, начиная со службы о вечной памяти покойного Илюши и кончая речью Алеши о значении воспоминания из детства.[2]

Как справедливо указывает проф. Белкнап, в романе положительное связано с памятью, а негативное – с забыванием.[3] Судьба сыновей определилась забвением Федором Павловичем отцовской ответственности. С забыванием Алешей розыска Дмитрия непосредственно связано преступление Смердякова – убийство отца.

[2] *Belknap R. L.* The Genesis of «The Brothers Karamazov». Northwestern Univ. Press, 1990. P. 79–80.

[3] Ibid. P. 82.

Цель данного доклада – обратить внимание на судьбу Смердякова в свете главной идеи, определяющей сюжет романа: «память» или «вспоминание». В романе Смердяков с начала до конца стоит совершенным особняком. К зоне человеческой заботливости или озабоченности по линии Алеши – старца Зосимы причастны Дмитрий, Иван и даже Федор Павлович.

Что касается Смердякова, он совсем одинок и как антипод полностью исключается из их круга. Тем не менее, по всей вероятности, Смердяков считал Федора Павловича своим отцом. Кто относился к Смердякову доброжелательно, кроме Марьи Кондратьевны и ее матери, которые своей фамилией ассоциируются с основателем религиозной секты скопцов, и жены Григория – Марфы? Человеческое начало в Смердякове открывается перед читателями только в сцене разговора его с девушкой (в главе «Смердяков с гитарой»). Когда мы читаем признание Смердякова перед Марьей Кондратьевной в свете наставления, столько раз повторяемого старцем Зосимой Алеше и автором в «Дневнике писателя» о серьезном воспитательном значении «памяти» или «воспоминания» для человека в детстве, удивляемся, как можно было оставить этого человека в таком жалком, психологически безвыходном, подавленном состоянии. Кто вынудил жалкого Смердякова произнести такие слова: «...я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (14, 204)? Кто из героев-самоубийц Достоевского высказал такие мрачные горькие слова? И катастрофическое психологическое состояние Смердякова выражено в его гневных словах: «Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел, а они и в Москве это мне в глаза тыкали, отсюда благодаря Григорию Васильевичу переползло-с» (Там же).

Другая важная проблема – отношение Григория как отца к своему приемному сыну Смердякову. Американский ученый Владимир Голдстейн прекрасно анализирует нарушение отцовской ответственности Григория и указывает, что частично Григорий виновен в убийстве Федора Павловича.[4] Григорий – слуга, верный хозяину, и, по-видимому, честный, твердый,

[4] *Goldstein V.* Accidental Families and Surrogate Fathers: Richard, Grigory and Smerdyakov // A New Word on the Brothers Karamazov / Ed. by R. L. Jackson. Northwestern Univ. Press, 2004. P. 90–106.

религиозный человек, что дает читателю впечатление, что его оценке Смердякова можно доверять. На самом же деле этот старик, по замечанию повествователя, «мрачный, глупый и упрямый резонер» (14, 13), оказался гонителем Смердякова. Григорий упрекал мальчика в неблагодарности и даже «больно наказал розгой» за странную игру с мертвой кошкой (14, 114). А потом он оскорбил и унизил ребенка, прямо в лицо бросив ему слова: «...ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто...» (Там же). По словам повествователя, «Смердяков, как оказалось впоследствии, никогда не мог простить ему этих слов». Во время занятий по священной истории Григорий, оскорбленный неожиданным вопросом двенадцатилетнего умного мальчика, «неистово ударил ученика по щеке». Это послужило началу падучей у Смердякова.

В Смердякове подчеркнуто, что «он был страшно нелюдим и молчалив. Не то чтобы дик или чего-нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как будто всех презирал» (Там же). Но подход повествователя к Смердякову далек от авторского диалогического отношения к герою и дает читателям впечатление, как будто характер героя предопределен судьбой из-за ненормального рождения. Смердяков во всем протестует против предопределения своей судьбы, этот образ проникнут мотивом протеста. Во-первых, он не хотел появляться на свет, во-вторых, он ненавидит Россию, потому что все с презрением говорят о его матери – Лизавете Смердящей: «...ходила она с колтуном на голове, а росту была всего двух аршин с *малым*» (14, 204). В результате он обожает Наполеона и жалеет, что французы не покорили русских в 1812 г.

Стремясь убежать из России, Смердяков самостоятельно выучил «французские вокабулы». Он мечтает уехать из Скотопригоньевска и открыть в Москве кафе-ресторан. Он не без основания хвастается своим поварским талантом («Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально», 14, 205) и презирает Дмитрия: «Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой своею-с, и ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен» (Там же).

Если посмотреть глазами Смердякова на мир вокруг него, следует признать за ним право на такую гордыню, потому что среди героев романа только он по-настоящему занят работой.

В этом смысле интересна статья П. Фокина «На кухне Смердякова». Автор характеризует поварскую работу Смердякова как *творчество*:

И, как творец, он чувствует себя «коллегой» Бога, точнее, он – «*анти-Демиург*», потому что в отличие от других художников, работающих с материалами неорганического происхождения, прежде чем «сочинить» что-то свое, повар должен уничтожить некое творение Божие.[5]

Трактовка П. Фокина очень интересна и убедительна, тем не менее я боюсь, что его определение профессии повара приводит к фиксированию мотива предопределенности судьбы в личности Смердякова. В действительности, Смердяков, стыдясь своего униженного положения и протестуя против силы предопределенности, всегда поступает наперекор чужому взгляду на него. Подчеркнутую в нем болезненную чистоплотность можно считать реакцией на прямую ассоциацию со своей фамилией, этимологически связанной со словом «смердеть».

Смердяков как таковой, можно сказать, представляет собой важнейший для Достоевского тип личности героя «подпольного самосознания». В этом смысле, мне думается, чрезвычайно важна принадлежность Смердякова к секте скопцов, хотя это дано лишь намеком и связано только с его внешностью: «Он вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца» (14, 115), «скопческое, сухое лицо его стало как будто таким маленьким» (15, 43), «с гневом и отвращением глядел он (Иван. – *Т. К.*) на скопческую испитую физиономию Смердякова с зачесанными гребешком височками...» (14, 243).

Поскольку Смердяков стыдился своего происхождения от бедной матери в результате насилия над ней развратника, неудивительно, что порыв самоотрицания и неприязнь к разврату толкнули Смердякова в секту скопцов, ведь, как известно, радикальный аскетизм скопцов являлся реакцией на половой анархизм секты хлыстов.

Если принять это предположение, то можно утверждать дальше, что главная причина отцеубийства заключается не столько в метафизическом влиянии Ивана («всё позволено»),

[5] *Фокин П.* На кухне Смердякова // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 402–403.

сколько в аккумулированной у Смердякова затаенной ненависти к отцовству. Конечно, в многослойной сюжетной структуре романа следует рассматривать мотив убийства во множестве планов: и в социальном, и в метафизическом, и в психопатологическом, и экзистенциально-антропологическом.

Я хотел бы обратить внимание на тот факт, что стиль повествования по отношению к Смердякову всегда характеризуется внешней объективностью и отсутствием сопереживания по отношению к герою. И самое главное, что даже Алеша с его всегдашней «доминантой» на другого никогда не обращает серьезного внимания на бедного Смердякова, не выказывает человеческого отношения к нему. Поскольку не кто иной, как Алеша, подслушал горькое признание Смердякова перед Марьей Кондратьевной, спрашивается, что помешало Алеше забыть или проигнорировать Смердякова и остаться в совершенном молчании о нем, исходя из своей высокой идейной позиции, которую он проповедовал мальчикам в финале романа о важном воспитательном значении «воспоминания и памяти» в детстве? Неужели Алеша забыл пассаж из поучения старца Зосимы:

Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслю, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслю в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таковых я внутренно во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учители, да и ныне на всяк день молюсь (14, 293).

Алеша, первым узнав о самоубийстве Смердякова от Марьи Кондратьевны и прибежав с ней на место трагедии, сообщает Ивану об этом, не выражая никакой собственной человеческой реакции на случившееся, а заботится только о старших братьях. После галлюцинации и потери сознания Иваном Алеша помолился о Мите и в частности об Иване:

Засыпая, помолился о Мите и об Иване. Ему становилась понятною болезнь Ивана: «Муки гордого решения, глубокая совесть!» <...> «Бог победит! – подумал он. – Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит», – горько прибавил Алеша и опять помолился за Ивана (15, 89).

Не дискриминация ли это со стороны Алеши по отношению к Смердякову, оставившему горькую записку: «Истребляю свою жизнь своею собственною волей и охотой, чтобы никого не

винить» (15, 85)? И как в связи с этим рассматривать кредо Алеши по значению «воспоминания и памяти» для человека да еще в свете учения старца Зосимы? Можно сказать, что то, что Алеша забыл отыскать Дмитрия в критический момент и его игнорирование Смердякова как своего возможного брата послужило причиной реализации отцеубийства. В этом смысле Алеша виноват.

Алеша в романе, встречая всех главных героев и в качестве посредника открывая их ситуацию читателю, имеет важную повествовательную функцию. Тем не менее встреча его со Смердяковым в сущности ни разу не состоялась. Алеша просто не интересуется судьбой Смердякова.

В повествовательном стиле рассказчика, поставившего своей целью написать жизнеописание Алеши и разделяющего интерес с ним к другим, образ Смердякова не освещается изнутри. Метафорические сравнения Смердякова с мужиком-«созерцателем» в картине Крамского и с Валаамовой ослицей служат для акцентирования духовной мистической странности Смердякова только с внешней точки зрения. Дальше повествование о Смердякове развертывается в кругу интеллектуального плана Ивана, и Смердяков характеризуется или двойником, или приспешником, или карикатурой, или тенью идеи Ивана или метаморфозой черта. По меткому замечанию Н. Б. Роговой, Иван не видит в Смердякове «того самого “малого”, ребенка, детские слезы которого вызывают в нем, в его душе бурное, ожесточенное негодование» .[6]

Таким образом, вследствие упущения человеческой реальности Смердякова из повествовательного зрения не удовлетворяется полноценность самой главной идеи в романе, декларируемой Алешей и старцем Зосимой. Произошло ли это из эстетического соображения автора-художника Достоевского, который до конца жизни рассматривал все проблемы в их относительности, или из непреодолимого диссонанса между эстетикой и моральным учением писателя? Этот вопрос, вероятно, касается самой сущности поэтики Достоевского, и требуется более глубокий анализ.

[6] *Рогова Н. Б.* Идея духовного «отечества» и «братства» в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 196.

Елена Иванцова

ЯЗЫК ТЕЛА У ДОСТОЕВСКОГО В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Особое понимание Достоевским личности человека в первую очередь связано с эмоциональным миром его героев. Пристальное внимание писателя, как и внимание его читателей, независимо от функции и идейной составляющей персонажей, направлено на попытку понимания мотивации их поступков и слов, эмоционально-духовной связи с другими героями и в целом на внутреннее содержание их сущности. Основой писательского мышления Достоевского, его стиля изображения и характеров персонажей является диалогическое начало, идущее от базовой идейной первоосновы Бог–Дьявол. В разных аспектах к понятиям диалогизма, диалектики, двойничества у Достоевского обращалась большая часть литературоведов и философов уже трех столетий. Схожее мнение высказывали, например, М. М. Бахтин («Сознание персонажей Достоевского диалогизировано изначально»),[1] а также Д. С. Лихачев, считавший, что «диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает».[2]

Понятие диалогизма, двойственности обычно преполагает наличие двух компонентов. Однако в мире персонажей Достоевского это обычно гораздо более сложное явление, имеющее *как минимум* две составляющие и часто выходящее за рамки условной оппозиционной пары «и – и». По словам Г. С. Померанца, двойничество героев Достоевского «не допускает однозначного толкования и толкование самого Достоевского – не окончательное <...>. В героях Достоевского одновременно могут

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 472.

[2] *Лихачев Д. С.* «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. № 2. С. 32.

© Е. Иванцова, 2012

быть не одна, а две раздвоенности, спутанные друг с другом».[3] В центре философско-христианских убеждений Достоевского стоит человек как носитель множества взаимоисключающих начал, как непрерывно меняющийся, но всегда действующий по своим твердым убеждениям.

Достоевский сам принципиально отрицал подведение человеческой личности под какие-либо общие, однозначные критерии и окончательные характеристики, доказывая право на существование и равенство различных моделей поведения. Он также настаивал на своем понимании художественной действительности, отвергая психологию в общепринятом смысле: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив», – писал он в 1869 г. Н. Н. Страхову (29_1, 19). И в «Дневнике писателя»: «Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности?» (22, 91).

Одной из главных особенностей такой действительности является ее предельная динамичность, прежде всего демонстрируемая персонажами. Процессуальность, противоречивость, неравенство самому себе в следующее мгновение лежат в основе человеческой природы героев Достоевского, отсюда – интенсивная смена ощущений, чувств, мыслей, высокая скорость перемещений, действий, слов. Писатель предельно внимателен к малейшему изменению и колебанию находящейся в разладе души персонажа. Непредсказуемость и неожиданность становятся своего рода маркерами каждого поступка героя даже для самого исполнителя. Наглядными примерами воплощения данных принципов являются Родион Раскольников, Парфен Рогожин, Гаврила Иволгин, Аркадий Долгорукий, Иван и Митя Карамазовы, некоторые героини. Причины и смысл того или иного поступка, слова, взгляда, поведения в целом обнаруживаются в глубинах бессознательного и подсознательного. Иногда они настолько невыразимы, что внутреннюю мотивацию личности невозможно полностью и окончательно предсказать или объяснить.

[3] *Померанц Г. С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 143.

Принципу динамики Достоевский следует и в описании портретных характеристик героев, никогда не давая им устойчивых, постоянных черт. «Для его портрета, его манеры изображения человека нужен не один, а длительный ряд меняющихся состояний», – отмечал С. М. Соловьев.[4] Н. Д. Арутюнова определяет такую манеру изображения как не психологический, а семиотический подход к лицу. Семиотическим она называет и метод изображения Достоевским человека в целом.[5]

Одной из главных составляющих динамического процесса является воссоздание писателем динамики невербальной активности персонажей в насыщенных, «сценических» диалогах романов. Слово в диалогах Достоевского, несомненно, главенствует в плане содержания и выражения мыслей. Эмоциональный же, несловесный уровень играет не менее значимую роль в контексте той или иной ситуации, приобретая не дополнительную, а самодостаточную функцию, в которой прежде всего реализуется «внутренний» человек Достоевского. Там, где обозначается граница словарного значения, различные компоненты невербальной активности (жесты, мимика, взгляды, молчание, смех, плач и пр.) расширяют и объясняют значение словесно выраженной речи, независимо от того, гармонично соотносятся два данных вида общения или противоречат друг другу. Язык тела в текстах писателя приобретает знаковый характер – актуализация различных несловесных компонентов поведения нередко прямо указывает на противоречивый, «разбалансированный» эмоциональный мир героев. Персонажи Достоевского «телесны», осязаемы, несмотря на порой акцентированно духовную наполненность их образов. Нередко словесный диалог полностью заменяется жестовым, бессловесным «общением», порождая глубокий подтекст и символическое значение. Это, к примеру, так называемые ситуации умолчания, когда участники разговора сообщают друг другу важнейшую информацию, не произнося слова вслух. Раскольников дважды признается в преступлении, не произнося почти ни слова, Иван Карамазов и Смердяков «договариваются» об убийстве отца на бессловесном уровне.

[4] *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 57.

[5] *Арутюнова Н. Д.* Два эскиза к «геометрии» Достоевского // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2006. С. 372.

«Достоевский приглядывается к своему герою, проникает внутрь него и подносит к его душевным переживаниям микроскоп, позволяющий рассмотреть малейшее душевное движение; в то же время он фиксирует каждый внешний жест, так или иначе это движение выражающий», – в данных словах Е. Г. Эткинда ясно обозначается сфера приоритетов писателя в разгадывании «бездны» человека.[6]

В рамках заявленной темы следует отметить, что образцы научного осмысления поведенческих моделей человека, его внешних характеристик и типов характера известны уже с античности. В разное время данными вопросами в философско-метафизическом аспекте занимались Аристотель, Пифагор, Петроний, Цицерон, Монтень, Дарвин и др. Различные определения и истолкования этой обширной проблематики готовили почву для ее современного понимания во многих науках. С языком тела тесно связанными оказываются психология, социология, киноискусство, балет, семиотика и т. д. Философия и антропология также входят в это число.

Одним из первых исследователей, системно изучившим связь характера с типами внешности, стал швейцарский богослов и философ Иоганн Лафатер (1741–1801). В своем труде «Физиогномика» (1775–1778), получившем широкое распространение в Европе, он обосновал теорию о том, что определенным постоянным внешним признакам человека соответствует устойчивый психологически-эмоциональный тип. Другими словами, заложенные природой внешние данные прямо отражают его характер, независимо от того, каков внутренний мир той или иной личности. Это обширное исследование вряд ли можно назвать в строгом смысле научным, его нравоучительно-философский тон, сентименталистские и мистические увлечения автора говорят скорее об ином. Для своего времени «Физиогномика» стала предтечей того, что впоследствии сформирует понятие «язык тела». В конце XVIII и начале XIX в. «Физиогномика» органично вписывалась в общие тенденции воссоздания человеческой личности в литературе и искусстве и не требовала иного видения. Таковое появилось позднее, что в полной мере отразилось в русской и западной литературе

[6] *Эткинд Е. Г.* Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1999. С. 222.

второй половины XIX в. Главная особенность лафатеровских выводов – отсутствие изначальной противоречивости и двойственности в человеческой природе: как заявлял Лафатер в предисловии к своему труду –

> физиономия человека или все его внешние проявления, так или иначе связанные с телом, не являются чем-то произвольным или делом случая, а напрямую связаны с «внутренним» характером этого человека. Я называю физиогномией способность познавать внутреннюю сущность человека по его внешности.[7]

Парадоксально, но с подобным подходом можно нередко столкнуться и в наше время, когда широкое распространение получили «карманные» сборники типа «Как узнать характер по жестам и мимике», не имеющие никакого отношения к науке.

Со вступлением на культурную арену эстетических концепций реализма и развитием психологических наук происходит постепенное смещение лафатеровского и подобных ему учений на периферию. В этой связи логично выявить иное видение соотношения физических, пластических характеристик и внутреннего мира человека в художественном тексте. «После убывания моды на “Физиологические очерки” в сознании и в литературе <...> произошло размывание устойчивых и закрепленных соответствий внутреннего и внешнего, стал возможен разлад между ними», – формулирует данный принцип А. В. Михайлов.[8] Такую особую, уже художественную специфику телесного изображения персонажа убедительно демонстрирует в частности проза Ф. М. Достоевского.

В аспекте заявленной темы на первый план выдвигается основное отличие поэтики Достоевского не только от принципов Лафатера, но и многих его современников: очень часто мысли и слова героев писателя не соответствуют их невербальному поведению.

Следует отметить, что Достоевский, безусловно, был знаком с трудом Лафатера. Идеи последнего нашли свое преломление в художественном мире писателя прежде всего в категории, которую с оговорками можно отнести к телесной тематике. Это касается живописных портретов или фотографий с изображе-

[7] *Лафатер И. К.* 100 правил физиогномики. М., 2008. С. 41.

[8] *Михайлов А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 386–387.

нием какого-либо персонажа. Один из показательных примеров – сцена заочного знакомства князя Мышкина с Настасьей Филипповной в романе «Идиот»:

– Удивительное лицо! <...> и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено! (8, 31–32)

Как впоследствии выясняется, Мышкин был близок к истине. Подобным образом князь угадывает, например, судьбу и характер сестер Епанчиных. Сходные эпизоды можно обнаружить в «Преступлении и наказании», где присутствует портрет умершей невесты Раскольникова, и в романе «Подросток», где Версилов показывает сыну портрет матери. Правильное физиономическое толкование вместе с тем отнюдь не означает солидарности самого Достоевского с методом Лафатера. Такие «застывшие» формы – полная противоположность реальному поведению и «живых» портретов персонажей, доминантой телесного поведения которых является динамика. Наиболее очевидно названные актуальные отличия проявляются в уже названных выше персонажах. Приведу несколько примеров:

Неподвижное и серьезное лицо Раскольникова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча, как будто сам совершенно не в силах был сдержать себя. <...> После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. <...> Раскольников глотнул из стакана, положил в рот кусочек хлеба и вдруг, посмотрев на Заметова, казалось, всё припомнил и как будто встряхнулся: лицо его приняло в ту же минуту первоначальное насмешливое выражение. <...> Раскольникову ужасно вдруг захотелось опять «язык высунуть» (6, 126–127).

Услышав возвещенное имя, он [Ставрогин] вскочил даже с места и не хотел верить. Но вскоре улыбка сверкнула на губах его, – улыбка высокомерного торжества и в то же время какого-то тупого недоверчивого изумления. Вошедший Маврикий Николаевич, кажется, был поражен выражением этой улыбки, по крайней мере вдруг приостановился среди комнаты, как бы не решаясь: идти ли дальше или воротиться? Хозяин тотчас же успел изменить свое лицо и с видом серьезного недоумения шагнул ему навстречу (10, 295).

– Ты был у меня! – скрежущим шепотом проговорил он [Иван]. – <...>. Признавайся... ты его видел, видел?

– Про кого ты говоришь... про Митю? – в недоумении спросил Алеша.

– Не про него, к черту изверга! – исступленно завопил Иван. <...> Но вдруг он как бы сдержал себя. Он стоял и как бы что-то обдумывал. Странная усмешка кривила его губы. <...> Иван Федорович, по-видимому, совсем уже успел овладеть собой (15, 40).

– Завтра, в Москву! – перекосилось вдруг всё лицо Катерины Ивановны, – но... но Боже мой, как это счастливо! – вскричала она в один миг совсем изменившимся голосом и в один миг прогнав свои слезы, так что и следа не осталось. Именно в один миг произошла в ней удивительная перемена, чрезвычайно изумившая Алешу: вместо плакавшей сейчас в каком-то надрыве своего чувства бедной оскорбленной девушки явилась вдруг женщина, совершенно владеющая собой и даже чем-то чрезвычайно довольная, точно вдруг чему-то обрадовавшаяся (14, 173) и т. д.

Как справедливо отмечает Н. Д. Арутюнова, «стихийность поведения – одна из наиболее характерных черт персонажей Достоевского <...>. Их “нутро” всегда обнаруживает себя в неожиданных для них самих мыслях, движениях, поступках. Важнее оказывается не событие, как внешний фактор, а событие, которое происходит в человеке. Не человек совершает поступок, а с ним или в нем что-то совершается...».[9]

Е. Г. Эткинд определяет эту особенность Достоевского как психопоэтический принцип.[10] Благодаря ему, важнейшее значение приобретают лексические характеристики поведенческих знаков с семантикой неопределенности (*как бы, странный, как будто, вроде, неясный, смутный* и пр.); не менее важны и временные категории минуты, мгновения, мига (*вдруг, внезапно, мгновенно, сейчас же, немедленно* и т. п.). Самый частотный маркер, непосредственно касающийся телесного поведения, – слово *вдруг*.

Важной особенностью используемых Достоевским компонентов языка тела является так называемая индивидуальная лексика – это те случаи, когда каждому персонажу присваиваются, и именно ему, характерные определения с определенной же семантикой – для Раскольникова это такие лексемы, как *надрыв, лихорадка, излом, исступление, бред, истерика, судороги, жар, воспаление, горячка, озноб, дрожь, надлом,*

[9] *Арутюнова Н. Д.* Два эскиза к «геометрии» Достоевского. С. 862.
[10] *Эткинд Е. Г.* Очерки психопоэтики... С. 269.

припадок, конвульсии. Описание взглядов Раскольникова (и Рогожина, но по другим причинам) сопровождается лексемами, обозначающими подобное состояние: *уперся, впился, вцепился, уставился, пронизывал, обжигал* и образованные от них прилагательные. По мере раскрытия сущности того или иного персонажа автором ставится акцент на одном или нескольких только ему присущих жестах, в значительной степени характеризующих своего обладателя. Смердяков запоминается своим левым подмигивающим глазком и манипуляциями с ногами, Алеша Карамазов часто краснеет и плачет. Для Сони Мармеладовой характерным жестом становится всплеск рук, в Мышкине Достоевский также актуализирует ручные жесты и т. п. Есть случаи, когда тот или иной невербальный знак может полностью отсутствовать в «арсенале» героя. Ни разу не упомянуты, к примеру, плач или слезы в случае с Иваном Карамазовым, зато встречаются многочисленные указания на его смех и усмешки. «Движение, мимика становятся критерием, определяющим личность героя, мерилом его ценности именно вследствие того, что это жест <...> часто спонтанный, иногда не объяснимый для самого жестикулирующего, а, следовательно, идущий из самой сущности человека», – отмечает в этой связи И. З. Белобровцева.[11]

В современной гуманитарной науке внимание телесной тематике, в том числе и языку тела, стало уделяться сравнительно недавно, и системное изучение этой междисциплинарной категории в литературоведческом аспекте только намечается.

Серьезными попытками осмысления функций языка тела, несомненно, стоит считать работы лингвистов Г. Е. Крейдлина, Н. Д. Арутюновой, философский взгляд на проблему представляют Михаил Эпштейн в исследовании «Философия тела» (2006), исследователи коллективного сборника «Тело в культуре» (2005) и авторы материалов к словарю «Телесный код русской культуры» (2007). Непосредственно к Достоевскому обращаются философы Игорь Евлампиев в труде «Антропология Достоевского» (1997), Михаил Ямпольский в книге «Демон и лабиринт» (1996), а также философ-антрополог Валерий Подорога в работе «Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского)» (1995). И если первые упоминают о языке тела у Достоевского в основном в контексте оспаривания литературоведческой концепции Бахтина, то В. Подорога наиболее полно и объемно затрагивает заявленную тему в мировидении писателя, также с философской точки зрения. Ученый демонстрирует массу интересных наблюдений и глубоких мыслей, однако с некоторыми из них согласиться сложно. Так, например, Подорога заявляет, что «Достоевский проявляет поразительное равнодушие к телесной оформленности не только своих персонажей, но и ландшафтов, интерьеров, вещей, лиц, фигур <...>. Персонажи Достоевского не обнаруживают телесно-пространственной устойчивости, являются чисто декоративными знаками в повествовании <...>. Это странные нарративные существа, одухотворенные идеей, чистые декорации, лишенные плоти и вещного окружения, мир тусклых и невзрачных декораций».[12] В этом же исследовании он, противореча предыдущему высказыванию, отмечает, что «мощь телесной реальности у Достоевского настолько велика, что она деформирует сам язык, причем настолько, что он открывает в себе ее присутствие почти в каждое мгновение рассказа».[13] Однако вряд ли можно считать правомерным его мнение о том, что «с помощью невербальной семиотики нельзя реконструировать пространственные образы персонажей» и что «в мире Достоевского отдельное тело не имеет собственного психологически мотивированного жеста».[14] В действительности художественный мир Достоевского дает совершенно иные образцы, что уже было отмечено в свое время другими исследователями.

[11] *Белобровцева И. З.* Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. № 3. С. 195–196, 199.

[12] *Подорога В.* Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М., 1995. С. 216, 218.

[13] Там же. С. 221.

[14] Там же. С. 229.

Аркадий Неминущий

СЕМИОЗИС ЗВУКА И МУЗЫКИ В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

Видимо, нет необходимости говорить о том, насколько тщательно и всесторонне изучен на сегодняшний день художественный мир Достоевского. Это относится как к сфере поэтики, так и к философско-идеологической и сакральной проблематике. Вместе с тем исследовательская практика демонстрирует, что периодически открываются такие аспекты и ракурсы, которые при кажущейся малозначительности дают возможность по меньшей мере корректировать представления о глобальных категориях мировидения писателя. В связи с этим постоянно возрастает интерес к разного рода «деталям», отдельным элементам поэтики, которые до определенного времени находились на периферии внимания достоевсковедов.

Так, к примеру, один из современных исследователей отмечает, что «сонорная <...> материя литературы Достоевского до сих пор не исследована» и является по сути terra incognita, что диктует задачу ее освоения.[1] Радикальность утверждения по поводу нулевой степени изученности данной проблемы вызывает сомнение: достаточно вспомнить хотя бы работы А. А. Гозенпуда, С. М. Соловьева, А. Л. Ренанского и других ученых,[2] но задача, о которой говорит В. А. Подорога, актуальности все же не утрачивает, поскольку исследователь имеет в виду «все

[1] *Подорога В. А.* Мимесис. Аналитическая антропология литературы. М., 2006. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 511.

[2] См., напр.: *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. Избранные статьи. Л., 1971; *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979; *Ренанский А. Л.* Поэтика звукового мира Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на Старорусских чтениях. Великий Новгород, 1992. С. 121–122.

© А. Неминущий, 2012

слушаемое и все звучащее»: скрежеты, падения, жужжания, грохот, треск, молчание и т. д. и т. п.[3] Более того, рассмотрение данного компонента художественного мира, наряду с визуальным и ольфакторным, может презентовать весьма значимые особенности структуры повествования писателя.[4]

В силу того, что первый из романов классического «пятикнижия» очевидно антропоцентричен (как, впрочем, все тексты писателя), в звуковой части картины мира абсолютно преобладает человеческий *голос*, справедливо интерпретированный М. М. Бахтиным как наиболее значимый, имеющий идеологический смысл.[5] Голос, составляющий значительную часть акустического пространства «Преступления и наказания», реализуется в широком монологическом и диалогическом диапазоне, а также во множестве интонаций и модуляций: шепоте, криках, смехе, визгах, стонах, внутренних «голосах» и т. д. Причем все это в отдельных эпизодах развернуто в формате смешения, интерференции, что особенно активно проявляется, когда персонажи скандально выясняют отношения, совмещая в полифоническом единстве скрежет, вой, оханье, плач и ругательства.[6] С другой стороны, именно голосом артикулируются как важнейшие идеологемы романа, так и разнообразные эмоциональные феномены, включая судьбоносные «надрывы» главных героев.

Вместе с тем сонорная партитура романного дискурса представлена, как уже было отмечено, и другими элементами. Сразу же необходимо отметить, что, в отличие от «голосовой темы»,

[3] *Подорога В. А.* Мимесис. Аналитическая антропология литературы. Т. 1. С. 511.

[4] См. об этом: *Неминущий А. Н.* 1) «Воздуху пропустить, свежего!» («Пятикнижие» Достоевского sub specie ольфакции) // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород, 2006. С. 224–229; 2) «Аромапоэтика» в художественном мире прозы Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 224–231 (Dostoevsky Monographs; Vol. 2).

[5] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1975. С. 316. Необходимо при этом отметить, что «голос», с точки зрения Бахтина, есть не столько акустический феномен, сколько ценностная или смысловая позиция субъекта повествования.

[6] *Соловьев С. М.* Изобразительные средства... С. 288.

иные звуки и шумы представлены в романе весьма лаконично. Можно утверждать, что в «Преступлении и наказании» практически отсутствует фоновое, в той или иной степени нейтральное звучание. Вполне репрезентативен в данном смысле эпизод с участием Раскольникова, получившего на Николаевском мосту «плотный» удар кнутом от кучера с проезжавшей коляски. Какие-либо признаки уместного здесь периферийного «городского шума» (скажем, гомон толпы, стук колес экипажей и т. п.) непосредственно в дискурсе отсутствуют. Только в слове повествователя лаконично сообщается о том, что перед тем как хлестнуть Раскольникова кучер «раза три или четыре ему кричал» (6, 89). Лежащая на поверхности версия объяснения – особенность восприятия героя, пребывающего в состоянии транса и по этой причине как бы «отключающего» для себя канал восприятия звуков. Отчасти это так, но принцип подобного типа тщательной селекции звучащего и слышимого соблюдается автором постоянно. В силу относительной малочисленности по сути дела каждый из упоминаемых акустических знаков приобретает дополнительные смыслы, семиотизируется, а в некоторых случаях даже символизируется. Столь же важно доминирование в тексте звукового ряда, порождаемого активностью человека, и почти полное отсутствие природных шумов (исключение – мышиная возня в гостиничном номере и шум дождя, услышанные Свидригайловым в ночь накануне самоубийства).

Вообще необходимо отметить, что не только Раскольников, но и один из его «двойников» Свидригайлов, а также Сонечка Мармеладова обозначают свою активность преимущественно в границах акустической оппозиции «шум»–«тишина». При этом семантика «шума» чаще всего связана с категориями тварного, хтонического, тривиального, концепт же тишины наделяется преимущественно субстанциональными смыслами. По всей видимости, не случайно Раскольников старается избегать тех топосов, где доминирует коллективная шумовая партитура: он «не привык к толпе <...> бежал всякого общества...» (6, 11); когда же герой в силу различных обстоятельств внедряется в шумящую толпу, это вызывает у него реакцию отчуждения. Причем это проявляется как наяву, так и во снах, например, в эпизоде расправы над лошаденкой, где одобрительно гогочущая толпа становится неотъемлемой частью кошмара. В «ореоле»

тишины чаще всего появляется Соня Мармеладова: «Из толпы, *неслышно* (здесь и далее, кроме особо отмеченных случаев, курсив мой. – *А. Н.*) и робко, протеснилась девушка...» (6, 143); «В эту минуту дверь *тихо* отворилась, и в комнату, робко озираясь, вошла одна девушка» (6, 181) и т. п. Та же тема тишины возникает в одном из внутренних монологов Раскольникова, где кроме Сони упоминается еще и кроткая Лизавета: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они всё отдают... глядят кротко и *тихо*... Соня, Соня! *Тихая* Соня!..» (6, 212). Впервые так же бесшумно появляется в комнате Раскольникова Свидригайлов.

Наиболее концентрированно специфика звукового семиозиса представлена в кульминационных эпизодах, но, может быть, отчетливее всего в сцене убийства, еще раз воспроизведенной позже во сне Раскольникова. Характерно в свете отмеченного выше, к примеру, то, что, войдя во двор дома, а затем и на лестницу, персонаж оказывается, условно говоря, в «зоне тишины». Достоевский обозначает даже границу: по обратную сторону воза с сеном, который въезжает в подворотню дома, слышна ругань, главный же герой, отгороженный от участников перебранки, молча, «осторожно и тихо» поднимается по лестнице, причем обозначенная беззвучность впоследствии усиливается мотивом вслушивания и взаимного прислушивания. Тишина прерывается звонком в дверной колокольчик, и это бытовое, рутинное на первый взгляд действие за счет контекста получает особый смысл. Дело в том, что квартирный колокольчик номинирован здесь во второй раз. Впервые он упоминается в эпизоде «пробы», когда Раскольников замечает необычность звучания: «Звонок брякнул слабо, как будто был сделан из жести, а не из меди» (6, 8). Л. В. Карасев предложил свой комментарий к этой малозаметной детали, отмечая прежде всего сам факт необычности: колокольчик медный, а звук издает жестяной, т. е. одно выдает себя за другое.[7]

И после совершения убийства, когда Раскольников снова приходит в квартиру старухи, автор еще раз акцентирует особый статус этого звучания: «Вместо ответа Раскольников

[7] *Карасев Л. В.* Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009. С. 20.

встал, вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук!» (6, 134). Однако в данном случае порождается еще один смысловой аспект. Прежде чем войти в «пространство преступления», герой звонит трижды, с каждым разом пытаясь усилить громкость сигнала. Поэтому, разумеется, в «снятом», имплицитном варианте здесь возникает семантика *предупреждения*, так, как она заявляет о себе, скажем, в варианте церковного перезвона.[8] После совершенного злодейства Раскольников, оказавшийся вроде бы на пороге безнаказанного спасения, слышит на лестнице еще один звук:

> ...шаги послышались очень далеко, <...> но он <...> тогда же стал подозревать почему-то, что это непременно *сюда*... [*выделено Достоевским*] <...> Почему? Звуки, что ли, были такие особенные, знаменательные? Шаги были тяжелые, ровные, неспешные (6, 66).

Опять-таки, с одной стороны, в повествовании присутствует вполне «реалистичная» мотивировка: за дверью останавливается какой-то конкретный, правда, не опознанный персонажем человек. Но мысль об «особенности» и роковой «знаменательности» не случайно приходит в сознание Раскольникова, так же, как и ощущение пребывания в мнимом сне с сюжетом погони. Все это, несомненно, вводит семантику неотвратимого *возмездия*. Воссозданная ситуация «прокручивается» еще раз, когда Раскольников на самом деле видит сон. Причем звуковая партитура здесь очевидно сублимирована. В ней отсутствуют те как бы случайные шумы, которые прорывались в субъективное пространство героя, скованного страхом (возня с участием Коха, перекличка маляров и т. п.). Сюжет сна все это «фильтрует», выделяя сущности: «В самом деле <...> слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги. <...> И какая там *тишина*, даже страшно...» (6, 212–213). В этот же ряд надо внести беззвучный, издевательский смех старушонки, а также не поддающийся рациональному объяснению негромкий звук, напоминающий треск переломленной лучины.

Кроме того, здесь появляется еще один знак уже с кумулятивным смыслом, который заявлен в пределах того же особого времени и пространства «мертвой» тишины, – жужжание

[8] *Хаазен Йо.* Тайны колоколов // Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов. СПб., 1999. С. 113–117.

мухи, бьющейся об оконное стекло. Семантика данного звука более прозрачна, поскольку мотив *западни*, ловушки и безысходности акцентирован в данном случае как в рамках сознания персонажа, так и в авторском видении. Можно сказать, что избирательная условность сна задним числом корректирует бытовой срез преступления и завершает построение смысловой тетрады: «*предупреждение – преступление – западня – возмездие*».

Необходимо отметить еще одну особенность. Тишина в художественном мире романа не существует как абсолютно непроницаемая зона. Она прерывается или наполняется звуками, но это звуки, как уже было отмечено, особого качества. Кроме малочисленности, они наделяются дополнительными смыслами, а сама тишина выступает в функции резонатора, усиливающего семантику каждого отдельного звука. Не случайно именно в условном пространстве тишины происходят самые значимые события, причем они имеют как губительные, трагические, так и спасительные последствия.

Это сложно организованное акустическое пространство дополнено еще и музыкально-песенным рядом. В данном случае нет необходимости говорить о генезисе музыкальных тем и мотивов в романе, а также об их легко читаемой и многократно отмеченной разными исследователями социально-характерологической роли. Более важными представляются эстетические и идеологические функции.

Весь упомянутый выше ряд можно с оговорками разделить на несколько сегментов. Первый из них – профанно-низовой, реализованный в уличной фольклорной или квазифольклорной версиях: некая предтеча «жесткого» романса под «тренькание» гитары, лакейская песня, кабацкий хор. Примечательно, что во всех музыкальных фрагментах присутствует текстовая составляющая, некий сюжет, где доминирует семантика лубочных «мучительств». В каком-то смысле они выполняют функции античного хора, комментирующего подлинные душевные страдания Раскольникова (и, отчасти, Свидригайлова), однако этот комментарий воспроизводится в очевидно травестийной версии.

Второй «срез» – как правило, исполняемые в сопровождении шарманки сентиментальные романсы и песни, иногда стилизованные под народные варианты («Хуторок», «Malborough

s'en va-t-en guerre») с присутствующей в них темой гибели. Однако смерть персонажей явлена здесь в особом освещении, как бы «понарошку». Более того, в первом случае стихотворный текст А. В. Кольцова, содержащий подлинно драматический сюжет, адаптирован и по сути дела выхолощен композитором Е. И. Климовским, который, значительно сократив текст, превратил «Хуторок» в разновидность плебейского романса, популярного в среде разночинной интеллигенции.[9] Песенка же о Мальбруке, существовавшая в рамках как высокой, так и низовой европейской культуры, по оценке А. Х. Гольденберга, начиная со времен Отечественной войны 1812 г., приобрела весьма специфический характер: «Песенку про незадачливого Мальбрука запели в армии, где она обросла комическими и, как правило, малопристойными деталями, среди которых центральное место заняли манипуляции со штанами герцога».[10] Кроме того, эта улично-кабацкая музыка практически неизменно связана еще и с мотивом денежного вознаграждения, который опять-таки «опускает» духовно-эстетическое содержание на профанный уровень. Очевидно, с этим связана, к примеру, реакция Раскольникова на услышанный в сопровождении шарманки «чувствительный романс», исполняемый девушкой в нищенском и, одновременно, вызывающем наряде. Реагируя на то, что он воспринимает, Раскольников в коротком диалоге со случайным прохожим выказывает желание другой музыки:

– Любите ли вы уличное пение? <...> Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, *как будто вовсе не об уличном пении говорил*, – я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер <...> или, еще лучше, когда снег мокрый падает, <...> а сквозь него фонари с газом блистают... (6, 121)

Ремарка повествователя «как будто вовсе не об уличном пении говорил» обозначает желание персонажа оттолкнуться от видимой реальности и представить себе некий идеальный, хотя и не лишенный драматизма музыкальный дискурс, парадоксальным образом лишенный звучности, физически неслышимый.

[9] *Новикова А. М.* Русская поэзия XVIII–первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982. С. 137.

[10] *Гольденберг А.* Итальянский след в поэтике Гоголя, или о ком поет шарманка Ноздрева // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 30. В сети: http://www.utoronto.ca/tsq/30/goldenberg30.shtml

Представлен в тексте романа и вариант «высокого» музыкального ряда (романсы на стихи Гейне «Du hast Diamanten und Perlen...» и Лермонтова «В полдневный жар, в долине Дагестана...»). При этом два последних музыкальных текста только заявлены умирающей Катериной Ивановной, однако не озвучены до конца. Песня упомянута и в первой главе третьей части, когда Зосимов и Разумихин уходят от Пульхерии Александровны и Дунечки. Зосимов при этом констатирует: «Однако, какая восхитительная девочка эта Авдотья Романовна!» (6, 159). Разумихин же произносит тираду, в которой ключевым является слово «настоящая»: «У ней клавикорды стоят; я ведь, ты знаешь, бренчу маленько; у меня там одна песенка есть, русская, настоящая: "Залью́сь слезьми горючими..." Она настоящие любит, <...> а ведь ты на фортепианах-то виртуоз, метр, Рубинштейн...» (6, 160).

Этот третий уровень акцентирует мотив подлинного страдания и чистоты, которым нет места в границах страшного, исковерканного мира. Темы спасительной тишины и «соединенной» с ней условно воплощенной музыки возникают в эпилоге романа: на берегу реки в ранний утренний час рядом с Раскольниковым оказывается снова «едва слышно» подошедшая Соня. Незадолго до этого погруженный в размышления герой, созерцающий открывающуюся перед ним пространственную перспективу, фиксирует еще один важный момент: «С дальнего другого берега *чуть слышно* доносилась песня» (6, 421). Мелодия в данном случае становится маркером не существующего пока измерения жизни персонажа, одним из знаков намеченной темы спасения.

Все отмеченные специфические признаки и особенности построения звукового ряда в романе «Преступление и наказание» позволяют сделать ряд выводов.

Звуковая (шумовая) и музыкальная составляющие художественного мира романа воссозданы автором в рамках весьма специфической модели, которая во многом выходит за рамки эстетического мышления XIX в. Достоевский, разумеется, не мог представить возникновение появившейся уже в рамках поэтики авангарда начала и середины XX в. так называемой сонорной и алеаторной музыки. Композиторы, представлявшие

эти течения, по сути дела отказались от классического мелодизма, много внимания уделяли разработке новых способов игры на инструментах, созданию разных вариантов сочетаний традиционных звуков с шумами, издаваемыми не музыкальными предметами. В хоровой сонорной музыке кроме того широко использовалось сочетание шепота и крика или одновременное исполнение несколькими группами певцов музыки на разные тексты.[11] В этой связи именно на уровне самой модели организации звукового пространства в «Преступлении и наказании» напрашиваются некоторые аналогии, ибо здесь сонорная идея, опираясь на элементарные единицы, постепенно восходит на концептуальный уровень.

Большинство обозначенных в тексте элементов акустического ряда имеют отчетливо выраженный условный характер, и они никоим образом не могут быть оценены как нейтрально-иллюстративные или отражающие реальность социума. Их назначение многофункционально и вписывается в границы общих принципов эстетики и поэтики Достоевского.

[11] *Денисов Э.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.

Юрий Сидяков

КРЕСТ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Публикуемая статья является частью более широкого исследования, посвященного изучению особенностей изображения и функционирования в произведениях Достоевского предметов, относящихся к церковной и религиозной сфере. Две его части, посвященные иконе и храму, в настоящее время уже опубликованы.[1]

В поставленную в исследовании задачу входит изучение всех контекстов, связанных с упоминаниями сакральных предметов в произведениях Достоевского. Это в свою очередь даст возможность уточнить некоторые специфические черты его религиозных представлений. Поскольку все предметы, имеющие религиозное назначение, наделены символическим смыслом, определенным образом интерпретируемым религиозными учениями, особенности их отображения в творчестве того или другого писателя обычно отражают и индивидуальную специфику его религиозного мироощущения, которое может совпадать или же в каких-то деталях расходиться с традицией.[2]

В данном случае остановимся на кресте. Кресту в христианском вероучении принадлежит особая роль, поскольку он является не только лишь богослужебным предметом, объектом поклонения, но и центральным религиозным символом.

[1] См.: *Сидяков Ю.* 1) О иконе (образе) в творчестве Достоевского // Поэтика Достоевского: Статьи и заметки. Riga, 2007. С. 107–116; 2) Храм (церковь) в творчестве Ф. М. Достоевского // Teksta telpa: Latvijas Universitâtes 90. gadadienai = Пространство текста: к 90-летию Латвийского университета. Рига, 2009. С. 81–86 (Rusistica Latviensis; 3).

[2] Причем происходить это может на подсознательном уровне, расходясь с осознаваемыми самим автором религиозными убеждениями и концепциями.

© Ю. Сидяков, 2012

О кресте в творчестве Достоевского мне уже отчасти приходилось говорить в работах, посвященных иконе и храму. Теперь остановлюсь на этом вопросе более подробно. Рассматриваться в данном случае будут контексты, в которые включены как упоминания собственно о кресте, так и о крестном знамении, поскольку одно и другое тесно связаны между собой. В то же время не будет рассматриваться тема креста в расширенном смысле – в частности, возможные ассоциации, возникающие в связи с упоминаниями о предметах, зрительно напоминающих крест. Кресты, являющиеся наградными знаками, также рассматриваться не будут.

Частотность упоминаний креста в произведениях Достоевского несколько ниже упоминаний об иконе и храме, но тем не менее достаточно высока. Икона (образ) упоминается 151 раз, храм (церковь, собор) – 166, крест – 83 раза. Также и количество произведений, в которых так или иначе фигурирует крест, несколько ниже, в сравнении с количеством произведений, содержащих упоминания о храме и иконе. В хронологическом порядке это выглядит так: «Неточка Незванова» (1 упоминание), «Село Степанчиково и его обитатели» (2), «Униженные и оскорбленные» (4), «Записки из Мертвого дома» (6) «Преступление и наказание» (17), «Идиот» (34), «Бесы», включая главу «У Тихона» (11; причем около половины упоминаний – 5 – здесь приходится именно на главу «У Тихона»), «Подросток» (1), «Братья Карамазовы» (7).[3]

Выделенными, как это явствует из приведенных подсчетов, оказываются романы «Преступление и наказание» и особенно «Идиот». Если же учитывать время создания одного и другого романа, то наибольшее внимание в произведениях Достоевского кресту приходится на середину–вторую половину 1860-х гг.

Как мне уже приходилось отмечать в предшествующих статьях, одни лишь количественные характеристики не обязательно свидетельствуют о значимости и значительности

[3] Приведенные здесь и далее подсчеты производились независимо от данных «Статистического словаря языка Достоевского» А. Шайкевича, В. Андрющенко и Н. Ребецкой (М., 2002; электронная версия: http://cfrl.ru/dost_cd0/dostoevski.htm). Связано это с тем, что в нем недостаточно разграничены различия словарных значений, учет которых в данном случае был необходим.

образа, но на степень внимания к предмету они, так или иначе, указывают. Кроме того, заметим, что крест в произведениях Достоевского в ряде случаев оказывается также специально акцентирован.

Смысл частотных характеристик раскрывается, прежде всего, в сопоставлениях. Определить частотность упоминаний креста во всей русской литературе второй половины XIX в., разумеется, достаточно трудно. Однако для сравнения обратимся хотя бы к двум произведениям современных Достоевскому авторов – «Войне и миру» Л. Толстого (как одной из самых значительнейших книг эпохи) и «Соборянам» Лескова: поскольку это произведение написано специально на церковную тему, в нем можно предположить повышенную частотность упоминаний имеющих отношение к религии предметов. В «Войне и мире» крест упоминается всего 9 раз (в данном случае следует учитывать и огромный объем произведения), в «Соборянах» – 18. И на таком фоне «Преступление и наказание», а тем более роман «Идиот» по частотности упоминаний креста определенно оказываются выделенными. Кроме того, следует отметить, что контексты, а также и особенности смысловых значений, которыми окружен крест у Достоевского, совсем иные, нежели в произведениях Лескова и Толстого. В «Войне и мире» крест обычно фигурирует как синоним тягот жизни, например, в выражении «мой крест».[4] У Лескова в «Соборянах» крест чаще всего – или же архитектурная деталь, венчающая церковное здание, или же кладбищенский крест.[5] В произведениях Достоевского подобные кресты не упоминаются ни разу. У Лескова крест – это прежде всего конкретная вещь, у Достоевского, как мы увидим далее, – предмет, наделяемый особым смыслом.

Конечно, отмечая подобные расхождения, следует учитывать и то, что предметные миры Достоевского, Толстого и Лескова вообще различны,[6] но в данном случае речь идет не просто о вещи, но о предмете, являющемся одновременно и религиозным символом, выходящим за рамки обыденного мира. Поэтому и основания для сопоставлений здесь несколько иные – как

[4] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 4. С. 12.

[5] См., напр.: *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 4. С. 33, 98.

[6] См. об этом: *Чудаков А. П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

уже отмечалось, отображение подобных предметов оказывается связано с особенностями религиозных воззрений авторов.

Для частотных характеристик показательным оказывается не только абсолютное количество упоминаний о предмете, но и количество эпизодов, с которыми он связан, где может быть назван как один, так и несколько раз. Деление на подобные эпизоды вызывает определенные трудности, поскольку границы между ними далеко не всегда легко проводимы, но так же, как и в предшествующих статьях, ради наглядности попытаемся это сделать.

В результате картина получается примерно следующая: «Неточка Незванова» (1 эпизод), «Село Степанчиково и его обитатели» (2), «Униженные и оскорбленные» (3), «Записки из Мертвого дома» (3), «Преступление и наказание» (7), «Идиот» (6), «Бесы», включая главу «У Тихона» (4), «Подросток» (1), «Братья Карамазовы» (5).

Как мы видим, и при таком делении первенство в частотности упоминаний креста сохраняется за романами «Преступление и наказание» и «Идиот».

В ряде случаев это эпизоды, насыщенные многократными упоминаниями предмета в границах небольшого по объему текста, что служит его акцентированию. Это один из приемов, используемых в данных целях Достоевским. Примером может служить рассказ князя Мышкина о смертной казни:

> ...священник поскорей, скорым таким жестом и молча, ему **крест** к самым губам вдруг подставлял, маленький такой **крест**, серебряный, четырехконечный, – часто подставлял, поминутно. И как только **крест** касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли. **Крест** он с жадностию целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай, но вряд ли в эту минуту что-нибудь религиозное сознавал (8, 56).

Или же еще более показательный пример – также из романа «Идиот» – в тетради Ипполита, в той ее части, где речь идет о картине Гольбейна:

> На картине этой изображен Христос, только что снятый со **креста**. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на **кресте**, и снятого со **креста**, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до **креста**, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе **крест** и упал под **крестом** и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, *только что* снятого со **креста**, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть... (8, 338–339).

Теперь обратимся к контекстам, в которые включен крест в произведениях Достоевского, и функциям, которые он в этих случаях выполняет.

Одна из таких функций – крест как объект поклонения. В данном случае, как уже отмечалось ранее, его назначение оказывается близким иконе.[7] Такую роль играет крест, приносимый в праздники в острог, в «Записках из Мертвого дома» (4, 109), или же крест в руках священника в цитированном выше фрагменте романа «Идиот»; сюда же следует отнести крест, лежащий на аналое рядом с Евангелием в келье старца Зосимы (14, 71), а также и оказавшийся среди православных икон принадлежащий ему же католический крест (14, 37). В таком значении в произведениях Достоевского крест упоминается 16 раз. Подобный крест встречают, провожают, целуют. Появление такого креста может акцентировать и достаточно часто акцентирует тему страданий. Так в «Записках из Мертвого дома» упоминание о кресте хотя и косвенно, но вполне определенно ориентировано на описание судеб каторжных, и уже прямо и явно изображение креста связано с темой страданий в цитированном выше отрывке романа «Идиот». В последнем случае смысл образа еще более углубляется несколько позже в том же эпизоде, в дальнейшем развитии князем Мышкиным замысла предложенной им и связанной с его рассказом темы картины:

> Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностию протягивает свои синие губы, и глядит, и – *всё знает*. Крест и голова – вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, – всё это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина (8, 56).

---

[7] См.: *Сидяков Ю.* О иконе (образе) в творчестве Достоевского. С. 115.

Еще одно значение, которым отмечен крест в произведениях Достоевского, – крест как орудие казни («крест Христов», также и кресты, на которых были распяты по обе стороны от Спасителя разбойники). Например, в «Бесах» (слова Кириллова):

> Слушай большую идею: был на земле один день, и в средине 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 (10, 471).

О кресте, на котором был распят Христос, идет речь и в уже цитировавшейся тетради Ипполита. Трижды о кресте как об орудии казни упоминается в романе «Братья Карамазовы» в главе «Великий инквизитор» (14, 233–234).

Крест в произведениях Достоевского может упоминаться и в иносказательном смысле – в устойчивых словосочетаниях: «креста на тебе нет» («Преступление и наказание», 6, 49), при этом чаще как синоним страдания и скорби: «крест осужденной жизни» («Неточка Незванова», 2, 235), «немалый крест и немалая скорбь» («Подросток», 13, 322), «нести крест» («Преступление и наказание», 6, 324) и т. п.

Однако наиболее частотными и играющими особую смысловую роль в художественных текстах Достоевского оказываются упоминания о кресте нательном. Особенно выделенным в этом случае опять же оказывается роман «Идиот». Из 36 упоминаний о нательном кресте во всех произведениях 15 приходятся именно на этот роман. Особенно акцентированным и запоминающимся оказывается известный эпизод, когда обмениваются крестами князь Мышкин и Рогожин. Вторым по частотности упоминаний следует написанное ранее «Преступление и наказание» – 12. Именно в этих двух романах, созданных один за другим, внимание сосредоточено главным образом на крестах нательных.

Надо сказать, что в произведениях Достоевского, по сути, не различаются между собою нательный образок и собственно нательный крест. Функции они исполняют совершенно одинаковые. В «Преступлении и наказании» в словах Сони Мармеладовой оба предмета вообще не различаются и воспринимаются как нечто абсолютно равное: «Мы с Лизаветой крестами поменялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала» (6, 324). Но доминирует в подобных ситуациях все-таки крест – нательный

образок во всех произведениях Достоевского называется всего лишь 10 раз.

Рассмотрим теперь ситуации, в которых появляется и фигурирует у Достоевского нательный крест.

Нательный крест (или образ) с благословением надевают на героя или героиню. Впервые подобная сцена изображена в «Униженных и оскорбленных» – в момент ухода Наташи из дома. Анна Андреевна, перекрестив дочь, надевает на нее крест и приготовленную накануне ладонку (3, 194).[8] Сама того не подозревая, мать таким образом благословляет дочь на грядущие страдания. Подобное же благословение, но в данном случае уже совершенно осознанное, совершается и в «Преступлении и наказании», в известной сцене, когда Раскольников перед тем, как идти с повинной, приходит к Соне (6, 403). В «Братьях Карамазовых», снимая с себя – в данном случае образок, надевает его на шею изнуренной муками совести крестьянки старец Зосима (14, 48). В несколько ином, явно пародийном контексте подобная же ситуация повторяется в том же романе, в главе «Золотые прииски», когда вместо ожидаемых Митей трех тысяч приносит и надевает на его шею образок госпожа Хохлакова (14, 349).

Нательными крестами в романах Достоевского обмениваются – в «Преступлении и наказании» и «Идиоте». Мотив этот связывает упомянутые два романа.

Нательный крест снимают, чтобы его пропить, – ситуация, возникающая опять же только в «Преступлении и наказании» (6, 107) и «Идиоте» (8, 183).

Еще одной повторяющейся сценой в произведениях Достоевского оказывается следующая: нательный крест снимают с умирающего или умершего (вариант – после убийства); затем крест может быть вновь возвращен умершему или убитому.

Рассмотрим данную ситуацию и ее варианты подробнее.

Передача (переход) креста от умирающего (умершего) к живому. Мотив этот впервые обозначается в «Униженных и оскорбленных», когда Нелли перед смертью завещает герою ладонку, висящую рядом с крестом (хотя завещается в данном случае не сам крест, а ладонка, все же связь с мотивом креста здесь явно оказывается акцентированной – не случайно упомяну-

[8] В данном случае форма написания слова соответствует особенностям орфографии произведения Достоевского.

то, что ладонка находится рядом с крестом, 3, 441). Медальон и крест снимает с шеи своей жертвы убийца, о котором говорится в «Братьях Карамазовых» (в рассказе старца Зосимы, 14, 282). В «Преступлении и наказании» пропивающий свой крест подозреваемый в убийстве маляр снимает его с шеи перед совершением неудавшегося самоубийства – в каком-то смысле и этот эпизод оказывается включенным в рассматриваемый ряд: расставание с крестом является и в данном случае равнозначным смерти.

Мотив возвращения креста умершему (убитому) присутствует в «Записках из Мертвого дома» (снятый с умершего и положенный рядом с ним крест позже вновь надевается ему на шею, 4, 141); также в «Преступлении и наказании» (Раскольников, сорвав с убитой ростовщицы кресты и образок, затем вновь бросает их на ее грудь – таким образом как бы возвращая, 6, 64).[9]

Теперь обратимся к тем значениям, которые связываются в произведениях Достоевского с крестным знамением. Частотность упоминаний здесь также довольно высока. Всего о крестном знамении в произведениях Достоевского говорится 95 раз. Статистику по отдельным произведениям в данном случае приводить не будем, поскольку никаких особых тенденций здесь замечено не было. Важнее тут обратить внимание на отмечаемые автором различия в содержании этого молитвенного жеста и специфику ситуаций, когда он совершается.

В 43 случаях это крестное знамение, совершаемое действующим лицом в отношении себя самого. В 32 оно направлено на другого человека – с благословением, как выражение заботы и любви или же как напутствие. Шесть раз упоминание о крестном знамении употреблено в устойчивых выражениях – «лоб перекрестить», «вот тебе крест» и т. п. В ряде случаев мотив

[9] Заметим, что близкие мотивы можно найти также и в «Войне и мире» Толстого. Образок, который дарит, благословляя, княжна Марья Андрею Болконскому перед его отъездом на войну, был отобран у умирающего кн. Андрея французскими солдатами. Однако позже, благодаря доброму отношению к раненым императора, образок был ему солдатами возвращен. В отличие от описанных выше ситуаций из произведений Достоевского, символика здесь более определенна: образок возвращается не умершему, наоборот, новое обретение предмета связано с мотивом возвращения героя к жизни, а также и переменой его миросозерцания (*Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 4. С. 369–370).

этот связывается с необычными ситуациями – например, говорится о том, как в детстве Петр Верховенский «крестил подушку, чтобы ночью не умереть» (10, 75), или же в «Братьях Карамазовых», в рассказе отца Ферапонта, упоминается о закрещенном черте (14, 154).

Крестятся в произведениях Достоевского перед иконой (10, 53), «на храм» (13, 273), крестятся, отходя ко сну (14, 147); также под влиянием тех или иных эмоций – обычно в страхе и горе (6, 176). Крестное знамение, совершенное в радости, упоминается лишь один раз и в довольно специфическом контексте: с радостью крестится князь Валковский, когда умирает мать Нелли (впрочем, говорится об этом определенно в переносном смысле, а не как о реальном факте, 3, 337). Крестятся у Достоевского также и над умершими (4, 141).

Совершают крестное знамение большей частью люди из простого народа или же связанные с простонародным сознанием герои. Это своего рода норма и одновременно фон, на котором особый смысл приобретают эпизоды, когда крестное знамение совершают действующие лица, далекие от простонародной среды или же находящиеся в сложных отношениях с верой (например, упоминание о том, как в страхе перекрестился Степан Трофимович Верховенский, 10, 334; или же когда крестится Шатов в момент рождения ребенка, 10, 451).

Как явствует из приведенных примеров, крестное знамение (так же как и крест) в произведениях Достоевского большею частью оказывается связано с событиями неблагополучными – горем, тревогой, смертью. По сути, здесь проявляются те же тенденции, что были отмечены в опубликованных мною ранее статьях, посвященных иконе и храму в творчестве Достоевского. Пространство храма у Достоевского не отделяется и не противопоставляется, но, наоборот, по большей части оказывается включенным в образ лежащего во зле мира. События, происходящие в церкви, как правило, по содержанию печальны. Своеобразно организуется и внутреннее пространство храма. Чаще всего действие перемещается к входу/выходу – к церковной паперти, к той части храма, которая традиционно в церковной символике считается местом крайне неблагополучным (в древности у входа находился притвор, предназначавшийся для не допускавшихся в храм оглашенных и кающихся; паперть – традиционно место просящих подаяние нищих и убогих, а

также грешников, несущих самый тяжкий образ покаяния[10]). Контексты, включающие в произведениях Достоевского образ иконы, довольно разнообразны, но и здесь значительное место принадлежит мотивам горя и страдания (достаточно вспомнить хотя бы выбросившуюся из окна прижимающую к груди икону Кроткую).

Подобное же смещение в область неблагополучия, горя и страданий свойственно также и контекстам, в которые включается крест (и как его вариант крестное знамение). Такое осмысление и значение обретает, прежде всего, у Достоевского этот образ. На первый взгляд может показаться, что в творчестве Достоевского совершенно отсутствуют крайне важные для церковного учения смыслы, связанные с пониманием креста как символа утверждающего: «Крест, хранитель всея вселенныя; Крест, красота Церкве; Крест, верных утверждение; Крест, Ангелов слава и демонов язва».[11]

Однако косвенно и эта сторона церковного учения, думается, в творчестве Достоевского все же присутствует, хоть и не проявленная непосредственно. В отличие от иконы и храма, где тема осквернения святыни играет существенную роль, крест в произведениях Достоевского никогда не бывает поруган. Однако тема неблагополучия и страданий в контекстах, связанных с упоминаниями креста, определенно доминирует. И в этом проявляется общая тенденция, свойственная отображению в произведениях писателя относящегося к церковной и религиозной сфере предметного мира.

[10] См. об этом: *Вениамин,* архиеп. Новая скрижаль или объяснение о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных. СПб., 1884. С. 36–42.

[11] Светилен праздника Воздвижения (Минея праздничная, содержащая службы Господним и Богородичным праздникам и святым избранным. М., 1970. С. 33).

Лада Сыроватко

ФОТОДОСИЯ У ДОСТОЕВСКОГО. СВЕТОПИСЬ «ВЕЛИКОГО ПЯТИКНИЖИЯ»:

общий очерк[1]

Известно, какую большую роль играет в творчестве Достоевского символика света – косые лучи заходящего солнца, тусклые рассветы, сияющие купола или часть пространства, по какой-либо причине освещенная лучше других.[2] Значим и иной свет, связанный с иным временем суток – подступающими сумерками, ночью: свет пожара, лампады у киота, свечи, пылающего камина. Возьмемся утверждать, что *случайных* световых образов у Достоевского нет, не «почти» нет, а, похоже, нет совершенно. Более того: даже слова-омонимы или другие значения

[1] Первая часть работы, вторая часть которой в виде доклада была представлена на XIV симпозиуме Международного Общества Достоевского в Неаполе.

[2] Об образах света у Достоевского писали многие исследователи, начиная, пожалуй, с Вяч. Иванова, С. Булгакова и С. Дурылина и вплоть до исследований последних лет. Так, образы света в романе «Преступление и наказание» подробно разбираются в комментариях Т. А. Касаткиной к изд.: *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М., 2000, исследовании Б. Н. Тихомирова «“Лазарь! Гряди вон”: роман Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание“ в современном прочтении» (СПб., 2005), кандидатской диссертации М. Н. Панкратовой «Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского» (М., 2007; главным образом исследуются лексические единицы и философские концепты, объединенные противопоставлением «свет–тьма»); хочется отметить и диссертационное исследование Е. В. Степановой «Колористическое искусство прозы Ф. М. Достоевского 1860-х годов» (Саратов, 2010). Цель данной статьи, ни в коей мере не претендующей на полноту раскрытия темы, – рассмотреть связанные, по мнению автора, с исихазмом случаи *фотодосии* в романе «Братья Карамазовы», что, однако, оказалось невозможным без обращения к световым образам в предыдущих романах «пятикнижия» Достоевского. Этому общему очерку и посвящена настоящая часть работы.

© Л. В. Сыроватко, 2012

многозначного слова, фразеологические обороты – «чуть свет» (=рано), обращение «свет ты наш», «тот свет», «свет» в значении «мир» («во всём свете»), «свет» в значении социального слоя («светский человек», «высший свет») – выступают в роли «маркеров» событий или – в зависимости от частоты, контекста, обстоятельств их употребления – в роли дополнительных характеристик персонажа. Так, Свидригайлов и Раскольников чаще всех других героев «пятикнижия» Достоевского говорят «тот свет»; в отношении Миусова слова с корнем *свет-* ни разу не употребляются ни в одном из возможных значений, кроме «светский»; речь Аркадия Долгорукого, особенно в первой части романа «Подросток», когда неопытный молодой человек в особенности притязает на опытность, изобилует обобщающими выражениями «весь свет», «обо всем на свете», «на свете везде...», «есть три рода подлецов на свете...». В то же время в записях Подростка встречается иной смысл того же слова «свет» в значении «мир»: поиск своего места в мироздании – «живу на свете» как в утвердительной и даже восклицательной («Я решительно не знал, для чего я живу на свете!», «я один только раз на свете живу», «как бы только подольше пожить на свете!»), так и в вопросительной форме («зачем я живу на свете?», «для чего я явился на свет?»).

Прежде чем обратиться непосредственно к предмету статьи, постараемся коротко, в общих чертах, охарактеризовать светопись всех пяти романов Достоевского и перечислить наиболее значительные мотивные узлы, связанные с образами света (более подробный анализ каждого романа, безусловно, требует отдельного исследования).

В **«Преступлении и наказании»** световые образы первой части преимущественно связаны с идеей Раскольникова и ее проверкой. Свет необходим Раскольникову, похоже, лишь для того, чтобы рассмотреть нечто, связанное с осуществлением намерения «преступить» или сокрытием улик уже совершенного им преступления. Чаще всего «свет» делает явным пролитую кровь; в таком значении световые образы встречаются вплоть до эпизода смерти Мармеладова, кровь которого (кровь человека, которому он пытался помочь) на какой-то момент кажется Раскольникову очищающей, смывающей ту, *другую*. Вот только несколько примеров такого словоупотребления:

Небольшая комната <...> была в эту минуту *ярко освещена заходящим солнцем.* «И **тогда**, стало быть, *так же будет солнце светить!..*» – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он всё в комнате, *чтобы по возможности изучить и запомнить расположение* (6, 8 – здесь и далее курсив мой, авторский курсив дается полужирным. – *Л. С.*).

...сколько позволял свет в тусклой кухне, осмотрел пальто, панталоны, сапоги. <...> Наконец он заметил, что уже светло по-дневному. <...> Он бросился к окошку. *Свету было довольно, и он поскорей стал себя оглядывать*, всего, с ног до головы, всё свое платье: нет ли следов? (6, 66, 70, 71)

...он вырвал всю подкладку из левого кармана панталон. В эту минуту *луч солнца осветил его левый сапог: на носке,* который выглядывал из сапога, *как будто показались знаки.* Он сбросил сапог... (6, 72)

Я бы вот как стал менять: пересчитал бы первую тысячу, этак раза четыре со всех концов, в каждую бумажку всматриваясь, и принялся бы за другую тысячу; начал бы ее считать, досчитал бы до средины, да и вынул бы какую-нибудь пятидесятирублевую, *да на свет, да перевоpотил бы ее и опять на свет* – не фальшивая ли? «Я, дескать, боюсь: у меня родственница одна двадцать пять рублей таким образом намедни потеряла»; и историю бы тут рассказал. <...> А как кончил бы, из пятой да из второй вынул бы по кредитке, *да опять на свет*, да опять сомнительно, «перемените, пожалуйста», – да до седьмого поту конторщика бы довел, так что он меня как и с рук-то сбыть уж не знал бы! (6, 127)

– А как вы, однако ж, кровью замочились, – заметил Никодим Фомич, *разглядев при свете фонаря* несколько свежих пятен на жилете Раскольникова.

– *Да, замочился… я весь в крови*! – проговорил с каким-то особенным видом Раскольников, затем улыбнулся, кивнул головой и пошел вниз по лестнице (6, 145).

Само убийство происходит в тот момент, когда старуха поворачивается лицом к свету, подставив затылок для удара топором.

В романе **«Идиот»** нарастание световых образов связано с швейцарскими впечатлениями князя, как идиллическими (история с Мари), так и трагическими (воссоздание в воображении приготовлений к казни «на рассвете», ощущение «выкидыша» из мировой гармонии), описаниями припадков и тех «катастроф», которые им предшествуют (кружение вокруг дома крестового брата – Рогожина – и «Парфён, не верю!»; свидания с Аглаей Епанчиной, сватовство и «смотрины»; убийство Настасьи Филипповны и совместное бдение Мышкина и Рогожина у ее трупа).

В «Бесах», исключая самые страшные страницы романа – вставной «документ», исповедь Ставрогина,[3] по контрасту с основным текстом буквально залитые светом, – нет ни единого проблеска солнца. Рассветы – тусклые, серенькие, дождливые или туманные («роковое утро» – страшная, отрезвляющая развязка бредового действия), сумерки прорезаны сполохами пожара или огнем свечей, которые герои-собеседники зажигают, чтобы видеть лица друг друга. Между тем упоминаний солнца в «Бесах» даже больше, чем в других романах Достоевского, но – в переносном значении (человек-«идол», «солнце» для другого персонажа). Чаще всего «солнцем» оказывается для других Ставрогин. «Солнце» капитана Лебядкина – Лиза Тушина, «просвещает» молодежь Степан Трофимович Верховенский, в качестве «светлой личности» позиционирует себя Петруша Верховенский. Часто (как и в «Идиоте») встречается солнце в цитатах, литературных реминисценциях, причем профанируется смысл оригинала. В целом роман отличает какой-то поистине «Дантов» колорит – «темное пламя», зловещее нарастание красного цвета. Что характерно, в «Бесах» за пределами опять же исповеди Ставрогина нет ни одного заката, ни одного солнечного луча[4] (ни «косого», ни иного). Освещение – большей частью искусственное, ночное. Степан Трофимович, с помощью генеральши Ставрогиной «сочинивший» себе портрет *à la Кукольник* – единственное в романе, фоновое и профанное, упоминание закатных косых лучей, освещающих самопортретируемого.

«Подросток» и **«Братья Карамазовы»**, вероятно, самые насыщенный световой символикой романы Достоевского, причем именно в этих романах световые пятна выделяют лица героев – Софьи и Макара Долгоруких, старца Зосимы и его покойного брата, Алеши Карамазова. В этих романах (впервые в «пятикнижии»Достоевского) складываются контексты,

[3] О значении световых образов в исповеди Ставрогина см. ниже.

[4] Слово «луч» употреблено дважды, оба раза – в переносном значении, к тому же связанном с несбывшимися надеждами женских персонажей, их разочарованием в своих избранниках: «Вот к чему сводятся теперь все ваши теории, *только что озарил их первый луч свободного исследования*» (10, 264; генеральша Ставрогина – Степану Трофимовичу); «Он [Ставрогин] всё ходил и не видал ее [Лизы] быстрого, пронзительного взгляда, вдруг как бы озарившегося надеждой. Но *луч света погас в ту же минуту*» (10, 401).

связанные со светом духовных сущностей. Приведем примеры подобных контекстов из романа «Подросток»: «Христос – отец, *Христос* не нуждается и *сиять будет даже в самой глубокой тьме...*» (13, 215) – реплика Софьи Долгорукой; «*День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место* <...>. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: *"Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас"*. Слова произнеслись полушепотом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем всё опять совершенно стихло» (13, 283–284) – первая встреча со странником Макаром Долгоруким; «Друг! Да и что в мире? <...> Не одна ли токмо мечта? <...> *То ли у Христа: "Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга"*. И станешь богат паче прежнего в бессчетно раз; ибо *не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бессчетно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь!* <...> Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а *будешь с самим Богом лицом к лицу; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай…*» (13, 311) – из поучений Макара Долгорукого, контрастно соотносящихся с «Ротшильдовой идеей» Аркадия. Множество световых образов, связанных с взаимопроникновением, как в пространстве иконы, горнего и дольнего, во вставной новелле о купце Скотобойникове и мальчике-самоубийце, в детских «спасающих» воспоминаниях Подростка о голубке, на праздник Троицы пролетевшем в луче света через купол, о приезде матери и ее памятном носовом платке.[5]

При всем различии оттенков в светописи каждого романа есть и некие общие контексты, общие мотивы, повторяющиеся с небольшими вариациями из произведения в произведение.

[5] Подробнее световые образы в романе «Подросток» уже рассматривались нами (см.: *Сыроватко Л. В.* 1) «Слезинка ребенка»: теодицея Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 2. С. 151–160; 2) «Подросток»: роман об идее // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 63–81).

Катастрофа на рассвете. Приведенный ниже перечень отнюдь не исчерпывает подобных эпизодов. Это самоубийство Свидригайлова и попытка самоубийства Ипполита (причем оба самоубийства так и замысливались – на рассвете); о самоубийстве на рассвете помышляет Митя Карамазов и даже Раскольников, стоя на мосту над Невой; на рассвете кончают с собой и второстепенные персонажи – такие, как Капитон Алексеич в «Идиоте». В пять часов утра, «в конце октября; в пять часов ещё холодно и темно» (8, 55) будят приговоренного к казни, о котором рассказывает Мышкин; тягостные приготовления к казни, которые занимают «три-четыре часа», происходят на рассвете, а самая казнь «в десять часов» На рассвете умирает, родив Смердякова, Лизавета Смердящая, агонизирует Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании», травит мальчика собаками генерал из рассказа Ивана Карамазова, «утром, в четвертом часу» Рогожин вынимает припрятанный нож и убивает Настасью Филипповну – вообще, слово «утро» неоднократно повторяется в финале «Идиота»: утром Рогожин выходит ненадолго из квартиры, где лежит труп, утром придумывает постели для себя и Мышкина рядом с трупом, дважды встречается слово «утро» в сбивчивом рассказе Рогожина об убийстве; утром Рогожин и Мышкин с трепетом ожидают движений убитой, «на другое утро, часов около одиннадцати», взламывают двери в комнату с телом. Рассвет – это также время тягостных сцен или мнимых идиллий, чреватых скандалами (диалог Ставрогина и Лизы в Скворешниках; свидание на зеленой скамье, назначенное Аглаей князю Мышкину; знакомство в вагоне Петербургской железной дороги будущих крестовых братьев – Мышкина и Рогожина) или роковых встреч-искушений (встреча с Ламбертом и всё, что последует за ней, в «Подростке»; встреча Свидригайлова, Дуни и Раскольникова, который не видит сестру, «при входе на мост»; фарсовое и трагичное одновременно начало размолвки между Лебедевым и генералом Иволгиным). На рассвете героев Достоевского одолевают демоны, являются им призраки («Второй раз третьего дня, в дороге, на рассвете, на станции Малой Вишере» (6, 219) Свидригайлов видит Марфу Петровну; кульминация «кошемаров» Раскольникова и Свидригайлова – также на рассвете, перед самым пробуждением).

Прозрение (часто – через память, воспоминание, «припоминание и записывание» и осознание впервые истинного смысла

происшедшего) *на закате.* Окончательным и бесповоротным не является, после часто следует еще долгий путь уклонений, сомнений, борьбы с собой, а то и гибели (Ставрогин), но сама возможность пережить подобные «впечатления» дается автором только тем героям, у которых есть способность на «подвиг» преображения. Два примера таких эпизодов – в начале произведения (первая часть) и ближе к финалу (начало третьей, заключительной, части) – находим в романах «Преступление и наказание», где Раскольников на какое-то мгновение освобождается от своей «идеи»: «Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, *на яркий закат яркого, красного солнца.* Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. *Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался.* Свобода, свобода! *Он свободен теперь от* этих *чар, от колдовства, обаяния, от наваждения*!» (6, 50) и «Подросток» (упоминавшаяся выше первая встреча Аркадия с Макаром Долгоруким). Встреча эта – со вставными эпизодами – занимает всю первую главу третьей части и «закольцована» двумя световыми «вспышками»; первая уже цитировалась, со второй начинается перерождение «Ротшильдовой идеи», путь от «беспорядка» к «благообразию»:

> Я воротился с великим любопытством и изо всех сил думал об этой встрече. Чего я тогда ждал от нее – не знаю. Конечно, я рассуждал бессвязно, и в уме моем мелькали не мысли, а лишь обрывки мыслей. *Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца*, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся *душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце.* Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. *Это был лишь миг новой надежды и новой силы...* Я тогда выздоравливал, а стало быть, такие порывы могли быть неминуемым следствием состояния моих нервов; но *в ту самую светлую надежду я верю и теперь* – вот что я хотел теперь записать и припомнить (13, 291).

В «Бесах» новые, неизведанные ранее впечатления, совершенно полярные, испытывает и Ставрогин, сначала во сне («...я не знаю, что мне именно снилось, но скалы, и море, и *косые лучи заходящего солнца* – всё это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, *в первый раз в жизни буквально омоченные слезами. Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли*» – 11, 21–22), затем – наяву:

Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты сквозь зелень стоящих на окне цветов *прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом.* Я поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возвратить миновавший сон, но *вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок.* Мне сразу припомнился он на листке герани, когда так же лились косые лучи заходящего солнца. *Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель...* <...> Я увидел пред собою (о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее видение!), я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачонок. *И никогда ничего не являлось мне столь мучительным!* <...> *Никогда еще ничего подобного со мной не было* (11, 22).

Представляется важным то, что, ожидая, когда Матреша наложит на себя руки, Ставрогин не фиксирует «косых лучей заходящего солнца» – и он, и читатель видят только «красненького паучка», а воспоминание о лучах приходит уже постфактум. В тот момент, когда еще возможно было вмешаться, сердце Ставрогина оказывается непроницаемым для света. Ярко, беспощадно сияет солнце «в два часа», когда Ставрогин «встал и начал подкрадываться» к Матреше, – «ужасно ярко светило», – и этот свет жаркого дня, как и палящее солнце в «Преступлении и наказании», не останавливает, а разжигает жажду «безобразия». Закатные же лучи, несмотря на гибель героя, всё же, как и в других произведениях Достоевского, выполняют и по отношению к Ставрогину посредническую задачу, связывая горний мир и сердце героя, в котором воспоминание о Матреше, как бы мучительно оно ни было, – единственный стержень, который еще способен «собрать» личность, распадающуюся на личины.

Итак, *свет (обычно – луч), «спущенный» во спасение герою* в момент его преображения, может быть назван важнейшим из световых образов в поздних романах Достоевского. В «Подростке», например, такой луч-посредник между мирами появляется несколько раз. Обратимся только к трем из этих «световых» эпизодов – кстати, все они сосредоточены в заключительной, третьей, части романа. Во-первых, это уже упоминавшийся «косой красный луч» солнца, который поначалу вызывает почти ненависть у Аркадия Долгорукого, потому что «ударит *прямо в угол моей стены* и ярким пятном *осветит*

это место» (это еще один из часто повторяющихся мотивов творчества Достоевского – *неприязнь к свету,* что характерно для «подпольного» героя, героя, спрятавшегося «в скорлупе», «в углу») – обыденное событие дня и в то же время почти аллегория, если учитывать всё уже сообщенное повествователем читателю (рассказ об идее, о «душе паука»). Луч вторгается в то, что герой взлелеял в сердце, освещает сокрытое и десакрализует его. Во-вторых, это луч из притчи Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, нарисованный на картине, так напоминающей икону, вместо раскрытого неба и сонма ангелов, «во свете небесном» встречающих замученного ребенка:

...в таком виде нельзя писать. <...> *небо открывать не станем и ангелов писать нечего; а спущу я с неба, как бы в встречу ему, луч; такой один светлый луч: всё равно как бы нечто и выйдет.*

Так и пустили луч. И видел я сам потом, уже спустя, картину сию, и этот луч самый, и реку... (13, 319–320)

Наконец, это «косые лучи заходящего солнца» из сна Версилова, воплощающего его идеал, – но здесь особый случай, потому что этот луч – реминисценция, цитата образа из пейзажа Лоррена, накладывающаяся на действительно увиденный при пробуждении «пук косых лучей», а такие «цитатные» образы у Достоевского обычно знак некоего неблагополучия героя, «беспорядка» в его сердце. Едва ли стоит ставить под сомнение подлинность переживания Версиловым опыта «светодаяния»; ощущения описаны весьма точно, в контексте философии самого позднего Достоевского – «свет» – «сердце» – «любовь» – «счастье» и страдание одновременно: «*Ощущение счастья*, мне еще неизвестного, *прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была* всечеловеческая *любовь*» (13, 375). Однако, испытав «потрясающее впечатление», герой стремится тут же истолковать его – не без литературных красот, по законам кольцевой композиции:

Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, *прорывался пук косых лучей и обливал меня светом.* И вот, друг мой, и вот – это *заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества*! (13, 375)

Определение «всечеловеческая» в том значении, в котором употребляет его Версилов, в панораме романного творчества

Достоевского отрицательный маркер. Кроме этих световых всплесков есть еще в последней части «Подростка» лучи заходящего солнца из литературных фантазий Тришатова; возможно, именно они не дают ему окончательно погибнуть, «испорченный мальчик» оказывается способным на благородный поступок; есть лучи заходящего солнца и пасхальный благовест в эпилоге...

Свет в пейзаже. У Достоевского можно найти несколько типов пейзажей, в которых свет и даже определенное время светового дня играют особую роль. *Пейзаж земного рая, «золотой век»* идеализированной античности часто связан с «гордым» типом, с «великим грешником» в лучшие его минуты. Помимо Версилова этим видением наделен и Ставрогин – многое из главы «У Тихона» было отдано автором «скитальцу» почти без изменений. Важно, что «гордый» тип, испытывая невыразимое счастье от созерцания пейзажа «земного рая», в то же время не верит в его истинность – для него это лишь «мечта самая невероятная», «высокое заблуждение».

В утреннем *пейзаже Петербурга*, при всей его прозаичности, бодрости и деловитости, в то же время всегда присутствует демонический отсвет гордыни и следы ночного морока. К тайне этого «впечатления» Достоевский обращался неоднократно; в «пятикнижии» подробнее всего оно истолковывается в «Подростке» (знаменитое описание «делового петербургского утра»):

> Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие. Иная пламенная ночная мечта, вместе с утренним светом и холодом, совершенно даже испаряется[6] <...>. Но <...> замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, – чуть ли не самым фантастическим в мире (13, 112, 113).

Утро в «Подростке», впрочем, почти лишено света, оно характеризуется как «гнилое, сырое и туманное»; возможный просвет, исчезновение тумана вызывает мысль об исчезновении самого города:

> А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, *подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди*

[6] Не в этом ли «испарении мечты» разгадка многочисленных утренних «катастроф» у Достоевского?

> *его*, пожалуй, для красы,[7] *бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне*? (13, 113)

Доминанта пейзажа – и средоточие Петербурга – «бронзовый всадник» (в «Подростке» – один из пушкинских контекстов, постоянно присутствующих в романе), который не исчезает и при разлетевшемся тумане, при свете дня, оставаясь посреди болота почему-то «на жарко дышащем, загнанном коне». Помимо ассоциаций с «Медным всадником», неизбежных, если учитывать, что повествователь, Аркадий Долгорукий, – большой поклонник и знаток Пушкина (и здесь конь может быть «загнан» преследованием какого-нибудь «бедного Евгения»),[8] в фантазии Подростка угадываются сюжеты основных составляющих «петербургского мифа» – русского фольклора,[9] финских сказа-

[7] Ср.: «*Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо*, как Россия!» – в фантазии Аркадия «красуется» и «неколебимо стоит» один «кумир» основателя города, в то время как сам город «поднялся с туманом и исчез, как дым».

[8] Нам представляется, что есть прямые переклички этого эпизода из романа Достоевского с картиной утра после наводнения из «Медного всадника», – только в обратной перспективе: у Пушкина – утро *после* катаклизма, такое же прозаическое, как и предыдущие или последующие, несмотря на то, что произошло с Парашей, ее матерью, Евгением и другими жертвами; у Достоевского – утро, под «прозой» которого угадываются черты петербургского мифа о *грядущей* катастрофе. Ср.: «Утра луч / Из-за усталых, бледных туч / Блеснул над тихою столицей / И не нашел уже следов / Беды вчерашней; багряницей / Уже прикрыто было зло. / В порядок прежний всё вошло. / *Уже по улицам свободным / С своим бесчувствием холодным / Ходил народ. Чиновный люд, / Покинув свой ночной приют, / На службу шел*. Торгаш отважный, / Не унывая, открывал / Невой ограбленный подвал, / Сбираясь свой убыток важный / На ближнем выместить...» («Медный всадник») – «раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и *весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд* имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное» («Подросток»). В «Медном всаднике» «фантазия» из возможного будущего Аркадия Долгорукого показана как *осуществившееся и оставшееся в прошлом событие*: «И он [Евгений], как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может! *Вкруг него / Вода и больше ничего! / И, обращен к нему спиною, / В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невою / Стоит с простертою рукою / Кумир на бронзовом коне*».

[9] В «Сказаниях русского народа» И. П. Сахарова – книге, хорошо знакомой Достоевскому, – болото почти всегда называется как одно из проклятых мест в заговорах (напр., в заговоре на взявшего чужую вещь: «Будь ты, вор,

ний,[10] преданий раскольников,[11] устных рассказов завсегдатаев

проклят моим сильным заговором *в землю преисподнюю, <...> в смолу кипучую, в золу горючую, в тину болотную* <...> с людьми не смыкайся и не своею смертию умри»); из болота выходят Коровья смерть и Белая лошадь, чтобы разрывать могилки и причитывать над покойниками; в болоте по горло оказывается тот, кто пойдет на сговор с нечистой силой ради неправедного богатства («Неразменный рубль»).

[10] Литературно обработанная финская легенда об основании Петербурга приводится в повести В. Ф. Одоевского «Саламандра»: «У народа рутцы [шведов] есть король, а у вейнелейсов [русских] царь. Оба они великие тиетаи (мудрецы, маги. – *Примеч. автора*) <...>. Приходит [царь] к морю... смотрит... вокруг него только песок морской, да голые камни, да топь, да болота. Царь собрал своих вейнелейсов и говорит им: "Постройте мне город, где бы мне жить было можно, пока я корабль построю". – И стали строить город, *но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одна топь остается.* Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. "Ничего вы не умеете делать", – сказал он своим людям *и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю*». Созданному в воздухе магической силой городу естественно было бы и развеяться в воздухе.

[11] Ср. приписываемое Мефодию Патарскому предсказание о гибели Александрии, бытовавшее в особенности в раскольничьей среде (о значении темы раскола в романе «Преступление и наказание» см.: *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! Гряди вон»...) и его преломление в «идиллии» М. Дмитриева «Подводный город». У Мефодия «...поднимется одна женщина из Понта <...> и будет она царствовать в городе Александрийском. И будет она дочь дьявола, колдунья. Во время ее будут войны и убийства многие по всем улицам и во дворах <...>. Ибо та нечистая царица Богом себя назовет, и, омыв свое лоно, совращать начнет людей греческих, и Святая Святых осквернит, и разграбит сады церковные, и соберет святые образы и священные Евангелия и все книги церковные, и, сделав громадную кучу, сожжет огнем, и церкви разрушит <...>. И тогда скажет окаянная та девица: "О, называемый Богом! В чем я еще не преуспела, чтобы погубить Твою память на земле? Ты свидетель: все, что я могла, – то сделала. Ты же не мог [даже] к волосу моему прикоснуться" <...>. И разгневается на нее Господь Бог великой яростью. И распрострет Господь руку свою на город этот, и пошлет Господь архистратига своего Михаила, чтобы подрезал серпом, чтобы ударил его скипетром и погрузил вместе с людьми, как жернов, в глубину морскую. *И так погибнет город этот, только останется на площади один столп, в который вложены святые гвозди Господни, ими же было пригвождено тело Господа на кресте. Те гвозди спрятаны на верху столпа в золотом идоле царем Константином*» (цит. по: *Слово святого отца Мефодия Патарского о последних временах* // http:/www.staropomor.ru/posl.vrem%285%29/patarskij.html). Значимо в данном случае и то, *как* наказан город (над водной поверхностью возвышается только «золотой идол» (ср. *бронзовый*

петербургских салонов,[12] переработанных предромантической и романтической литературой в жанрах новеллы, баллады и даже идиллии, наконец, отголоски мифологизированной исто-

идол, кумир на бронзовом коне), водруженный «на столпе», – статуя Зевса Спасителя, венчающая Александрийский маяк, – но только лишь потому, что в «идола» вложена святыня, связанная с искупительной жертвой Христа), и то, *за что* город наказан – за богоборчество, доходящее до степени отрицания Бога, его могущества и самого его существования; при этом даже для спасшихся самое важное воспоминание о погибшем прошлом – то, как они «торговали и разбогатели». Немаловажна в легенде и роль имени города (по имени его основателя Александра Македонского). У М. Дмитриева: «...Небо тускло; сквозь туманы / Всходит бледен солнца лик. / Молча на воду спускает / Лодку ветхую рыбак, / Мальчик сети расстилает, / *Глядя молча в дальный мрак! / И задумался он, глядя, / И взяла его тоска:* (ср. впечатление от «эсхатологических» петербургских пейзажей героев Достоевского. – *Л. С.*) / "Что так море стонет, дядя?" – Он спросил у рыбака. / *"Видишь шпиль*? Как нас в погодку / Закачало с год тому, / Помнишь ты, как нашу лодку / Привязали мы к нему?.. / Тут был город всем привольный / И над всеми господин, / *Нынче шпиль от колокольни / Виден из моря один.* / Город, слышно, был богатый / И нарядный, как жених; / Да себе копил он злато, / А с сумой пускал других! / Богатырь его построил; / Топь костьми он забутил, / *Только с Богом как ни спорил, / Бог его перемудрил!* / В наше море в стары годы, / Говорят, текла река, / И сперла гранитом воды / Богатырская рука! / Но подула буря с моря, / И назад пошла их рать, / Волн морских не переспоря, / Человеку вымещать! / Всё за то, что прочих братий / Брат богатый позабыл, / Ни молитв их, ни проклятий / Он не слушал, ел да пил..." <...>. Мальчик слушал, робко глядя, / Страшно делалось ему: / "А какое ж имя, дядя, / Было городу тому?"/ "Имя было? Да чужое, / Позабытое давно, / Оттого что не родное – / И не памятно оно"» («Подводный город». Опубл. 1847). Переложение предсказания Мефодия Патарского в применении к Петербургу не вызывает сомнений: «только с Богом как ни спорил, / Бог его перемудрил» – причина исчезновения города; усилен мотив неправедного богатства; имя основателя (и имя города) нарочито не упомянуты. Для полноты параллели необходима была бы швартовка к Александрийскому столпу, но в этой роли выступает более высокая точка – шпиль Петропавловского собора.

[12] См. об этом: *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М., 1991; *Вилинбахов Г. В.* Основание Петербурга и имперская эмблематика // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 46–55 (Труды по знаковым системам; Вып. 18); *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 208–221; *Проскурина В. Ю.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006; *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Семиотика города и городской культуры... С. 4–29.

рии Древнего и папского Рима[13] – в них культура, своеволие и гордыня человека (символизируемые монументом) – осознанный вызов Творцу и потому побеждаются природой, стихией, за которой угадывается Его воля. Безусловно, создание этого подтекста «дело рук» не юного повествователя, а самого автора – Достоевского.

Город исчезает, как утренний туман, но следы гордыни человеческой оставляются – в предостережение и назидание «человекам». Пейзаж производит на героя тягостное впечатление, потому что он «прочитывает» в нем следы той же борьбы, которая происходит в его сердце, и пророчество возможного ее финала. При ярком солнечном свете демонический оттенок пейзажа еще заметнее. Тот же образ и с тем же значением появляется и в ранних редакциях «Преступления и наказания»: «Я пошел потом по Сенатской площади. *Тут всегда бывает ветер,*[14] *особенно около памятника. Грустное и тяжелое*

[13] Прежде всего это касается нового восприятия фигуры Петра I в координатах римского мифа, развертыванию которого был дан толчок 22 октября 1721 г., когда царь принял титул императора – с «сопутствующей» титулатурой Отец Отечества (калька с латинского Pater Patriae), Великий (соответственно второй член титула Pontifex Maximus, полностью прилагаемого к Папе Римскому). Можно говорить о сложившемся ко времени правления Екатерины II языческом по сути культе Петра-основателя (conditor), слившимся с традицией обожествления римских императоров (соответствующий титул Diuus – Божественный). Апофеозом этой традиции стало воздвижение Медного всадника и проект нового собора св. Исаакия Далматского. С изменением титулатуры изменилась и государственная символика: «В области символов стало возможным убрать из государственного обихода византийско-русские инсигнии – св. крест, бармы и шапку Мономаха» (*Агеева О. Г.* Титул «император» и понятие «империя» в России в первой четверти XVIII века // http://www.tellur.ru/~historia/archive/05/ageyeva.htm). О титулах римских императоров см.: *Егоров А. Б.* Проблемы титулатуры римских императоров // Вестник древней истории. 1988. № 2. С. 161–172.

[14] «Всегда ветер» на одной из площадей Рима – Пьяцца дель Джезу, о чем существует известная с XVII в. легенда, пересказанная Дарией Олсуфьевой в путеводителе «Ветхий Рим»: «Однажды по улицам Рима прогуливались Ветер и Диавол, дружелюбно беседуя. Дойдя до храма иезуитов, Диавол неожиданно остановился и сказал: “Послушай, Ветер, мне надо зайти сюда внутрь на минутку. Подождешь меня?”. Ветер ответил: “Иди, конечно, я тебя подожду.”. Диавол зашел внутрь, но так и не показался снова. Ветер преданно остался ждать – вот почему на пьяцце дель Джезу с тех пор постоянно ветрено...». Римские маршруты Достоевского – отдельная и, к сожалению,

место. Отчего на всем свете я никогда ничего не находил тоскливее и тяжелее вида этой огромной площади?»[15] (7, 34). В окончательном варианте «грустное», «тяжелое», «тоскливое»

большей частью гипотетическая тема. Из эпистолярного наследия и воспоминаний современников достоверно известно только то, что он, сразу по приезде в Рим, посетил собор Святого Петра (произведший на него «впечатление сильное <...>, с холодом по спине»), и, по-видимому, на следующий день – руины Форума и Колизей. Представляется, что материал для гипотез могут дать доступные русским путешественникам путеводители по Риму времен Достоевского, в их числе – наиболее авторитетные путеводители Мюррея (A handbook of Rome and its environs. London: John Murray, 1864 [7th ed.], 618 p.) и издательства Ашетт (*Viardot L.* Les musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédé d'une dissertation sur les origines traditionelles de la peinture moderne. Paris: Paulin, 1842; 3me ed. Paris: L. Hachette, 1859).

[15] Еще о римском мифе. Распространенная в высшем свете аналогия Екатерина II – Нума Помпилий (появлению которой в немалой степени способствовала кн. Дашкова, а «документальному» закреплению – стихотворное послесловие Хераскова к роману «Нума Помпилий, или Процветающий Рим», 1768) подразумевала и иную параллель: Петр I – Ромул (вознесшийся на небо и ставший покровителем Рима богом Квирином). Аналогия Петр/ Ромул подкреплялась и тем, что город носил имя основателя (Roma, Рим, – Петербург; в народном сознании ассоциация *Петр I* – Петербург постепенно заместила ассоциацию *апостол Петр* – Петербург), и легендой о пророческом появлении орла при основании Петропавловской крепости (ср. с ауспициями). В фантазии Подростка о «бронзовом всаднике на жарко дышащем, загнанном коне» посреди болота есть еще одна «имперская» параллель: «пуп» римского форума – Lacus Curtius недалеко от здания курии, где заседал Сенат (ср. «Сенатская площадь»). Это место связано с одной из римских легенд – подвигом Марка Курция, описанном у Тита Ливия (*Ab urbe condita,* Liber VII, 6:1–6). У того же Тита Ливия приводится и другая, более прозаическая, версия топонима – в правление Ромула, когда форум еще был болотом, здесь во время войны с сабинянами чуть не увяз с конем всадник Меттий Курций, но, ободряемый криком своих, заставил коня в прыжке вынести его на сушу (Ibid. Liber I, 12:2–13). Упоминается озеро Курция в «Фастах» Овидия: «...ubi nunc fora sunt, udae tenuere paludes; / amne redundatis fossa madebat aquis. / Curtius ille lacus, siccas qui sustinet aras, / nunc solida est tellus, sed lacus ante fuit» (*Fasti*. Liber VI, 400–405). «Где ныне форумы суть, лежали когда-то болота, / А разольется река – полнилось русло водой. / Курция озеро то, что сухим алтари утверждает, / Крепкая ныне земля, озером было и впрямь» (перевод мой. – *Л. С)*. Подобные литературные и исторические параллели не безосновательны: хотя исследователями неоднократно подчеркивалось, что римская литература не оставила заметного следа в творчестве Достоевского, однако латынь он изучал под руководством отца (фрагменты од Горация, сатир Ювенала, «Фастов» и

впечатление связывается, однако, не с Сенатской площадью, остающейся все же одним из важнейших мест в художественном пространстве романа, а с иным городским видом.

Среди пейзажей Петербурга в «Преступлении и наказании», намеченных пунктирно и главным образом через описание звуков и запахов (вонь из распивочных, теснота, духота,

«Метаморфоз» Овидия, как и книги Тита Ливия, Юлия Цезаря и Тацита, – служили в XVIII–XIX вв. источником цитат для ученического перевода), историей Древнего Рима интересовался, а знакомство его с Римом современным, как помним, началось с собора св. Петра и руин Foro Romano. Эта параллель подкрепляется зрительным рядом: статуя Марка Курция в Версале, изваянная Бернини в 1685 г. как конный портрет Людовика XIV и позднее по требованию недовольного скульптурой короля переделанная Жирардоном в римского героя, учитывая преклонение Фальконе перед Бернини, – несомненно, один из прототипов Медного всадника (сама идея использования необработанной глыбы, а также «барочный» силуэт вздыбившегося коня в творчестве Фальконе восходят к Бернини). Памятник королю, превратившийся в памятник символу гражданской доблести, был пощажен революцией и в конце XIX в. довольно часто изображался на почтовых открытках. Следует заметить, что в традиции барокко и маньеризма Марк Курций, жертвенно устремляющийся в бездну, как правило, предстает именно на вздыбленном коне; подобный ракурс Достоевский мог видеть в королевской картинной галерее Вены, где выставлялось тондо Паоло Веронезе на этот сюжет. Наконец, парадоксальным образом Марк Курций становится одной из составляющих... *петровского имперского мифа* благодаря анонимным статьям «Гражданин» и «Чувствования Россиянина, излиянные пред памятником Петра Первого, Екатериною Второю воздвигнутым», опубликованным в «Санкт-Петербургском журнале» в 1798 г. (автором их считается И. П. Пнин). Эти статьи, несмотря на недолгий срок существования журнала, оставили заметный след в русской культуре (в особенности «Гражданин», буквально раздерганный на афоризмы). Статьи предлагали в качестве образца гражданина Марка Курция, в качестве образца правителя – Петра I, при этом почти буквальное повторение или легкая перефразировка некоторых формул позволяла поставить знак равенства между идеальным гражданином и идеальным монархом. Еще одна визуальная параллель (и один из прототипов статуи Фальконе) – знаменитая конная статуя императора Константина работы Бернини из собора св. Петра, также, безусловно, сопрягающаяся со складывавшимся во времена Фальконе и сложившимся ко времени Достоевского имперским петербургским мифом. Бернинневы конные статуи – в особенности Курций – прообраз, правда, уже в другом виде искусств и в романтической стилистике, известного полотна Ж.-Л. Давида «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (*Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, 1800/1801).

жара в 30 по шкале Реомюра, крики пьяных, – отсутствие воздуха и пространства, тишины и возможности для созерцания) выделяется по контрасту (свет, пространство, «чистый воздух», солнце – и при этом некий не материальный, метафизический холод, – великолепие и пышность вида) одно описание. Это подробнее обычного прорисованная автором и именно *созерцаемая* героем, причем не единожды, панорама Петербурга:

[Раскольников] оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. <...> Он стоял и *смотрел вдаль долго и пристально*; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно <...> случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, *пристально вглядываться* в эту действительно великолепную панораму и *каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина… Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее* (6, 89–90).

В чем же разгадка необъяснимого впечатления, которое оказывает «действительно великолепная панорама» на Раскольникова? В первой редакции романа разгадка «впечатления» лежит на поверхности – это *мертвенность*; вид Петербурга становится одним из мотивных узлов романа, объединяя в себе темы погребения, камня, надгробия, небытия (причем небытия изначального, не после, а *без*-бытийного):

Есть в нем одно свойство, которое всё уничтожает, всё мертвит, всё обращает в нуль, и это свойство – полнейшая холодность и мертвенность этого вида. Совершенно необъяснимым холодом веет от него. Духом немоты и молчания, дух «немой и глухой» разлит во всей этой панораме. Я не умею выразиться, но тут даже и не мертвенность, потому что мертво только то, что было живо, а тут знаю, что впечатление мое было совсем не то, что называется отвлеченное, головное, выработанное, а совершенно непосредственное. Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни всё еще говорят, всё еще «вопиют» доселе (7, 39–40).

Значимо то, что в одном из самых ярких «петербургских текстов» Достоевского проступает римский, имперский подтекст,

введенный через топонимы: Золотой Рог – сохранившая греческое название европейская часть Стамбула, то, что осталось от «второго Рима» – Константинополя,[16] а с Венецией в последующих текстах Достоевского постоянно сопоставляется один из самых «световых» пейзажей – «Золотой век»; само же название бухты Золотой Рог связано с игрой солнечных лучей на закате, превращавших воды в «халколидон расплавленный».[17]

[16] «Первый» Рим, город святого Петра, подспудно присутствует в тексте романа и через упоминание камня в отчествах и топонимах (это и Петербург, и Петр Петрович, Марфа Петровна, в особенности – *Порфирий* Петрович. «Римское» отчество имеет главный герой: Роман = лат. Romanus – римлянин; происходящий из Рима, относящийся к Риму; римский).

[17] Кроме того, очевидна аллюзия в описании *панорамы Петербурга* на очень известный и некогда дискуссионный (благодаря достаточно резкой оценке Белинского) текст Гоголя – фрагмент ненаписанного романа «Аннунциата», опубликованный в журнале «Москвитянин» (1842. № 3. С. 22–67), который заканчивается *панорамой Рима*, увиденного глазами главного героя: «князь взглянул на Рим и остановился: пред ним *в чудной сияющей панораме предстал вечный город.* Вся *светлая* груда домов, церквей, куполов, остроконечий *сильно освещена была блеском понизившегося солнца.* Группами и поодиночке один из-за другого выходили домы, крыши, статуи, воздушные террасы и галлереи; *там пестрела и разыгрывалась масса тонкими верхушками колоколен и куполов с узорною капризностью фонарей; там выходил целиком темный дворец; там плоский купол Пантеона; там убранная верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи капитолийские здания с конями, статуями; еще правее, над блещущей толпой домов и крыш величественно и строго подымалась темная ширина Колизейской громады; там опять играющая толпа стен, террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца.* И над всей *сверкающей сей массой* темнели вдали своей черною зеленью верхушки каменных дубов из вилл Людовизи, Медичис <...>. И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, *объятые каким-то фосфорическим светом.* Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины! *Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и всё казалось так близко, как будто можно было схватить рукою. Последний мелкий архитектурный орнамент, узорное убранство карниза – всё вызначалось в непостижимой чистоте <...>. Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе;* еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё, что ни есть на свете». Комический контраст с этой световой феерией – «провидческий» сон-искушение слуги графа, Пеппе, из этого же отрывка: «Приснился ему однажды сон, что *сатана <...> потащил его за нос по всем крышам всех домов, начиная от церкви Св. Игнатия, потом по всему Корсу, потом по переулку tre Ladroni, потом по via della Stamperia и остановился наконец у самой Trinità на лестнице*, приговаривая: “Вот тебе, Пеппе, за то, что ты молился св. Панкратию: *твой билет не выиграет*”. – Сон этот произвел большие толки между <...> всей почти улицей; но Пеппе разрешил его по-своему: сбегал тот же час за гадательной книгой, узнал, что чорт значит 13 нумер, нос 24, святый Панкратий 30, и *взял того же утра все три нумера.* Потом сложил все три нумера, вышел: 67, он взял и 67. *Все четыре нумера по обыкновенью лопнули*». О том, как трагически преломляется этот гоголевский сюжет *искушения* у Достоевского, пойдет речь далее.

Однако в окончательном тексте это столь явное объяснение убрано. С развитием замысла, по нашему мнению, переосмысливается и дополняется новыми значениями вызывающий необъяснимое впечатление пейзаж. Ключи к разгадке, вероятнее всего, в самом описании. Во-первых, о чем говорится подробнее всего? О куполе собора Исаакия Далматского, который «ни с какой точки не обрисовывался лучше»[18] (и, добавим, доминиро-

[18] Доминанта Сенатской площади – конная статуя основателя города. Доминанта панорамы – Исаакиевский собор, также важная составляющая имперского мифа: «Если первой петербургской церковью был собор Петра и Павла, заложенный в день ангела царя <...>, то второй стала церковь во имя Исаакия Далматского, заложенная в день рождения Петра... посвященная святому, в день памяти которого [он] родился <...>. Обе церкви представляли как бы раздвоение некоего культового единства, связанного с небесными патронами царя. Тем более существенно различие между ними. С одной стороны, церковно-культурная значимость имен верховных апостолов Петра и Павла не могла быть сравнима со скромным местом Исаакия Далматского; в то время как этот последний напоминал людям Петровской эпохи в первую очередь о дне рождения их царя, апостолы Петр и Павел имели самостоятельный ореол церковно-культурных значений и вызывали воспоминания о всем комплексе идей вселенской церкви. С другой же стороны, в допетровской традиции культурный вес празднования дня ангела был значительно выше, чем царского дня рождения, имевшего светский и более приватный смысл. Ввиду всего этого церковь Исаакия, хотя и была потенциальным конкурентом Петропавловского собора в качестве патрональной святыни города, имела более “европейский” характер – в отличие от “русско-вселенского” Петра и Павла. Этому способствовало и расположение церкви в “западнической” Адмиралтейской части, тогда окраинной и населенной моряками <...> – в значительной мере иноверцами, – и связь ее с явно протестантской традицией торжественного празднования дней рождений, вытекавшей из отсутствия у протестантов культа патрональных святых. Интересно, что в дальнейшем, с перенесением центра города на

вал над городом, возносился над окружающими зданиями). Во-вторых, привлекает внимание в характеристике впечатления точная цитата из Евангелия от Марка («дух немой и глухой»). Наконец, в художественном пространстве романа есть сопоставимый по ряду признаков пейзаж (и, по нашему убеждению, пейзаж, *созданный с авторским расчетом* на подобное сопоставление) – та же точка обзора над водным пространством (с моста – с высокого берега); тип пейзажа (панорама, «широкая окрестность»); освещение (яркое солнце); процесс восприятия («смотрел вдаль долго и пристально» – «смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание»); неясное для героя впечатление, не поддающееся рациональному объяснению («дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению» – «он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила»); библейская ассоциация (исцеление бесноватого юноши из Евангелия от Марка – время Авраама). Это пейзаж из эпилога:

С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила (6, 421).

Пристальное рассматривание панорамы с Николаевского (Благовещенского) моста заканчивается тем, что Раскольников бросает в воду подаяние и тем самым окончательно отрезает

южный берег Невы <...> в XVIII–начале XIX в., Исаакий превратился в главный собор Петербурга, как бы узурпировал функции, первоначально предназначавшиеся Петропавловскому собору <...>. Петровская деревянная церковь Исаакия была перестроена с явной и все более выступавшей от одного варианта к другому ориентацией на архитектуру св. Петра в Риме <...> в чин освящения Исаакиевского собора при Николае I предполагалось включить хождение крестного хода вокруг памятника Петру и пение вечной памяти покойному императору <...>. Исаакиевский собор исторически оказался связанным с “императорским” культом Петра» (*Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 356–357).

себя от людей – это следствие не только убийства, но того, что он наконец осмысливает до конца в «великолепной панораме». После созерцания «широкой окрестности» степей следует тихое появление Сони и – наконец – воссоединение с миром (*с-мирение*) через любовь к ней. Очевиден продуманный контраст двух пейзажей – как ключевых образов, так и их символики, осмысления, роли в судьбе героя, основных тем (прежде всего, заявленной библейскими реминисценциями темой веры: бесноватый юноша исцеляется верой его отца; ученики Христа не могли его исцелить по недостатку веры – Авраам «отец всех верующих»).

Что же прочитывает в пейзаже Петербурга Раскольников непосредственно после преступления – и какие еще ориентиры даются автором читателю? Евангельский эпизод, на который указывает цитата, хорошо знаком любому православному человеку, прежде всего, по Мф. 17:14–23 – одному из воскресных (т. е. самых значительных) евангельских чтений, приходящихся на 10-ю неделю по Пятидесятнице (обычно – на Успенский пост). Собственно, этой историей заканчивается цикл воскресных чтений (4–10-я недели по Пятидесятнице), посвященных *чудесам Христа* – преимущественно исцелениям и изгнаниям бесов. В этом цикле – повествование об исцелении слуги римского сотника, об изгнании легиона бесов из гадаринского бесноватого, о расслабленном, о двух слепцах;[19] выделяются в цикле сюжеты несколько иного плана – о чудесном насыщении пяти тысяч человек пятью хлебами и двумя рыбами и о хождении по водам.

Зачало 17-й главы Евангелия от Матфея – особое: начинается оно схождением Христа с горы Фавор, где только что Он предстал апостолам преобразившимся, а заканчивается предсказанием Голгофы. Рассказ об исцелении бесноватого юноши помещен, таким образом, между Фавором и Голгофой, но прочитывается в нем и аллюзия на еще одну гору – гору третьего искушения (и на весь сюжет искушений Христа – как человек по природе, изведавший искушение *опытно*, Христос говорит о средстве победы над «духом немым и глухим»). Впрочем, само упоминание «духа немого и глухого» не содержится в Евангелии от Матфея; оно есть в Евангелии от Марка, где рассказывается

[19] Все эти сюжеты особенно отмечены Достоевским.

та же история (Мк. 9:14–27). Представляется, что включение этого эпизода не только указующей на него цитатой, а полностью входило в замысел Достоевского как один из евангельских ключей к роману (каков, например, помимо воскрешения Лазаря, рудиментарно прочитываемый через упоминание Капернаума эпизод воскрешения дочери Иаира, – даже оставшихся штрихов достаточно для его актуализации по отношению к Соне, которую тоже «воскресила любовь»).

Важно, по нашему мнению, рассмотреть соответствующий эпизод по Евангелию Достоевского в обоих изложениях – и евангелиста Марка, и евангелиста Матфея – и учесть пометки Достоевского к данным эпизодам. Начнем с литургического текста:

...подошелъ къ Нему человѣкъ, и падши предъ Нимъ на колѣни, сказалъ: Господи! помилуй сына моего; онъ въ новомѣсячія бѣснуется, и тяжко страждетъ: ибо часто бросается въ огонь, и часто въ воду. Я приводилъ его къ ученикамъ Твоимъ; но они не могли его исцѣлить. Іисусъ, отвѣтствуя, сказалъ: о родъ невѣрный и развращенный! доколѣ буду съ вами? доколѣ буду терпѣть васъ? приведите Мнѣ его сюда. И воспретилъ ему Іисусъ, и бѣсъ вышелъ изъ него, и отрокъ исцѣлился въ тотъ же часъ. Тогда ученики приступивъ къ Іисусу наединѣ сказали: почему мы не могли выгнать его? Іисусъ сказалъ имъ: по невѣрію вашему. Ибо истинно говорю вамъ: ежели вы будете имѣть вѣру съ зерно горчичное, и скажете горѣ сей: перейди отсюда туда; то она перейдетъ: и ничего не будетъ вамъ невозможнаго. Сей же родъ изгоняется токмо молитвою и постомъ. Во время пребыванія ихъ въ Галилеѣ, сказалъ имъ Іисусъ: Сынъ человѣческій преданъ будетъ въ руки человѣческія, и убьютъ Его, и въ третій день воскреснетъ.[20]

В Евангелии от Марка – иной порядок событий: завершающие эпизод у Матфея слова о крестном страдании *предшествуют* исцелению юноши; Христос, произнося их, обращается не ко всем апостолам, а лишь к сопровождающим его в пути на Фавор и с Фавора Петру, Иакову и Иоанну, которые расспрашивают Его о том, что значит воскреснуть из мертвых. Что касается исцеления бесноватого, то оно у Марка прописано удивительно подробно (особенно учитывая обычно присущую евангелисту лаконичность):

Пришедши къ ученикамъ, увидѣлъ множество народа около нихъ, и книжниковъ спорящихъ съ ними. Вдругъ, увидя Его, весь народъ изумился; и подбѣгая приветствовали Его. Онъ спросилъ книжниковъ: о чемъ вы спорите съ ними? Одинъ изъ народа сказалъ въ отвѣтъ:

[20] НОВЫЙ ЗАВѢТЪ Господа нашего ІИСУСА ХРИСТА. СПб., 1823. С. 43–44. Приводится по: http://dostoevskij.karelia.ru/Gospel/044/text.htm.

Учитель! я привелъ къ Тебѣ сына моего, одержимаго духомъ нѣмымъ. Всякой разъ, когда схватываетъ его, терзаетъ; и онъ испускаетъ пѣну, и скрежещетъ зубами и сохнетъ. Я просилъ учениковъ Твоихъ, чтобы выгнали его; но не могли. Іисусъ отвѣтствуя ему, говоритъ: о родъ невѣрный! доколѣ буду съ вами? доколѣ буду терпѣть васъ? приведите его ко Мнѣ. И привели его къ Нему: и когда бѣсноватый увидѣлъ Его; тотчасъ духъ потрясъ его: онъ упалъ на землю, и валялся, испуская пѣну. И спросилъ Іисусъ отца его: какъ давно это ему приключилось? Онъ сказалъ: съ младенчества; и многократно бросалъ его, то въ огонь, то въ воду, чтобы погубить его; но, естьли можешь сколько нибудь, умилосердись надъ нами, помоги намъ. Іисусъ сказалъ ему: естьли можешь сколько нибудь вѣрить, все возможно вѣрующему. И вдругъ отецъ отрока того возопилъ со слезами: вѣрую, Господи! помоги моему невѣрію. Іисусъ, видя, что сбѣгается народъ, запретилъ духу нечистому, сказавъ ему: духъ нѣмый и глухій! Я тебѣ повелѣваю, выдь изъ него, и впредь не входи въ него. И духъ вскричавъ, и сильно потрясши его, вышелъ; и онъ сдѣлался какъ мертвый, такъ что многіе говорили: онъ умеръ. Но Іисусъ, взявъ его за руку, поднялъ его; и онъ всталъ.[21]

Что в этом эпизоде безусловно соотносится с историей Раскольникова? Во-первых (с отрицательным знаком) – роль отца, которого у Раскольникова нет, но присутствие которого велико именно в первой части романа (сон о лошади; заклад – отцовские часы-глобус[22]). Раскольников бунтует против отца «земного», как бунтует и против Отца Небесного, – тем больше *раскол* между ним и Христом, к которому евангельский отец приводит страждущего сына. Во-вторых, это главная в романе тема *воскресения* (воскрешения юноши, который «сделался как мертвый», и воскресения Спасителя на третий день пребывания во гробе, – предсказание, соотнесенное с последующим воскрешением Лазаря четверодневного). Значимо и упоминание того, что «дух немой и глухой» бросал отрока «то в огонь, то в воду» – Раскольникова «чёрт тащил» так же и в огонь (первоначальный замысел: спасение детей из пожара не *до*, а *после* убийства, не ради самих спасенных, а в большей степени чтобы восстановить связь с людьми) и в воду (мысль о самоубийстве, которая посещает Раскольникова; женщина, бросившаяся в воду, поступок которой кажется ему зна́ком). Наконец, это тема веры, очень значимая для Достоевского («Верую, Господи, помоги моему неверию» была и его личной молитвой) и развитая

[21] Там же. С. 104–105.

[22] Значение этих образов подробно рассмотрено Т. А. Касаткиной в ряде статей и комментарии к роману.

наиболее полно в «Братьях Карамазовых» тема трех самых страшных для человека искушений («чудом, тайной и авторитетом»), которые первым претерпел Христос.

Маргиналии Достоевского, относящиеся к данному эпизоду, все связаны именно с этими мотивами: подчеркнут ногтем справа стих 10 девятой главы Евангелия от Марка («И они удержали это слово, спрашивая друг друга, что значит: воскреснуть из мертвых») и стих 12 той же главы – ответ на этот вопрос («как написано о Нем, *надлежит* много пострадать и быть уничижену»). Рассказ о бесноватом юноше заложен (согнут угол), и это неудивительно: безусловно, в этом эпизоде очень многое *лично* затрагивало Достоевского; он тоже мог бы, как евангелист – болезнь отрока, описать свою болезнь словами «дух сотряс его; он упал на землю и валялся, испуская пену». Значим был и путь исцеления, указанный Христом – слова, дважды подчеркнутые пером Достоевского (стих 21 в Евангелии от Матфея): «...и ничего не будет вам невозможного <если веруете>. Сей же род изгоняется токмо молитвою и постом» (т. е., по словам Феофана Затворника, «всесторонним воздержанием» и «всесторонним богообщением»). Но это и – по роману – единственный путь исцеления для Раскольникова, у которого и «всестороннее воздержание», и «всестороннее богообщение» давно нарушены.

И современные Достоевскому, и современные нам богословы по понятным причинам (пост и молитва как основное лекарство от беснования; схожесть формул изгнания – «отойди от Меня, сатано», «дух немый и глухий, выдь... и впредь не входи...») рассматривают эпизод об исцелении отрока в контексте с рассказом о сорокадневном посте и искушениях Христа в пустыне. По нашему мнению, этот сюжет, имеющий свою каноническую иконографию, и идейно, и *визуально* прописан Достоевским в романе «Преступление и наказание». Более того: поэма о Великом Инквизиторе в «Братьях Карамазовых» также восходит к тому же образному ряду и, безусловно, мотивно связана с «римско-петербургской» темой в «Преступлении и наказании» теснее, чем с каким-либо иным из произведений Достоевского.

Во-первых, у евангелистов искуситель называется сатаной или диаволом, т. е. *разделителем, отъединителем*[23] от Бога и

[23] Так и Раскольников на мосту после созерцания панорамы «отрезал» себя от всех и вся, бросив в воду подаяние купчихи.

людей; в поэме о Великом Инквизиторе он неоднократно, акцентированно именуется «духом», всегда с приложением незначительно варьирующихся эпитетов («страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия», «страшный дух», «могучий и умный дух», «умный дух, страшный дух смерти и разрушения», «великий страшный дух»). Это несомненная аналогия с цитирующимся в «Преступлении и наказании» фрагментом Евангелия от Марка – просто потому, что другого примера подобного употребления слова «дух» в приложении к бесу (диаволу, демону) в Евангелиях нет. «Нечистый дух (духи)» встречается часто, но такой сниженный эпитет в поэме Ивана неуместен.

Во-вторых, при описании пришествия Спасителя Иван обращается к чудесам, совершенным в Капернауме, – исцелению слепорожденного и воскрешению дочери Иаира (одному из важнейших евангельских контекстов черновых редакций), «пересоздавая», «раскрашивая» и психологически детализируя их в своей поэме.

В-третьих, в «Поэме...» Ивана возникает раскольниковская тема «разрядов» и «процента», весьма узнаваемая, хотя и несколько переосмысленная (Инквизитор переосмысливает смысл Церкви, дьявол, искушающий Христа, – Священное Писание).[24]

Наконец, в «Преступлении и наказании» (явственнее всего в первой части) и в поэме о Великом Инквизиторе сохранен, как уже сказано, визуальный ряд, сохранена каноническая иконография сюжета «Искушения Христовы» (при этом скорее в *западной*, чем в восточной, традиции).

В православной иконописи этот сюжет встречается сравнительно редко, как правило, не ранее XV–XVI вв. Это «Крещение с искушениями»: в центре иконы каноническое Крещение/Богоявление, справа и слева по краям – симметрично расположенные третье (на горе) и второе (схематичная панорама Иерусалима с возвышающимся храмом) искушения; под Иерусалимом изображается пустыня первого искушения

[24] «Великий пророк твой в видении и в иносказании говорит, что видел всех участников первого воскресения и что было их из каждого колена по двенадцати тысяч. Но если было их столько, то были и они как бы не люди, а боги. <...> ...а остальные? И чем виноваты остальные слабые люди, что не могли вытерпеть того, что могучие? Чем виновата слабая душа, что не в силах вместить столь страшных даров? Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных?» (14, 234)

(в этом также – симметрия, полнота картины мира: город, храм все время противопоставлены «природным», вне присутствия человека, местам).[25] Есть, впрочем, и отдельный сюжет «Искушения Христовы», причем чаще встречается он во фресковой живописи XVIII–XIX вв., явно несущей следы западного влияния, если же на иконах, то в клеймах.

Достоевский, скорее всего, познакомился с этим сюжетом именно в западной традиции, причем в высочайших ее образцах. Впервые – в Венеции, в соборе Святого Марка в 1862 г. (мозаика XII в. в трансепте[26]). Второй раз, вполне возможно, – в Сикстинской капелле в Риме[27] (фреска Боттичелли на правой

[25] См., напр.: Богоявление с евангельским сказанием об искушении Христа. Выг (?). Середина XIX в. Дерево, левкас, темпера. Размер – 45,3×39 см. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева // Каталог выставки «Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV–начала XX века». М., 2004, С. 129, 223.

[26] В соборе св. Марка с мозаикой «Искушения Христа», своим ритмом, заданным чередованием возвышенностей и бездн, четкой трехчастной композицией соотносится более поздняя мозаика из Страстного цикла «Моление о чаше». Обе мозаики – особенно более раннее «Искушение» – насыщены светом, буквально излучают его благодаря доминированию золотого смальтового фона («Фигуры бледные, хрупкие, словно взвешенные в золотом фоне». *Данилова И. Е.* Итальянские впечатления. М., 2004. Вып. 42. С. 34.) А. Г. Достоевская вспоминает, как «в Венеции <...> Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и *целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики*» (*Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1987. С. 208); так могло быть и при первом посещении Венеции в 1862 г.

[27] Был ли Достоевский в Сикстинской капелле во время своего пребывания в Риме? «За» то, что Сикстинская капелла связана с Гоголем: это одно из любимых писателем мест Вечного города, куда он водил приезжавших к нему друзей (самое подробное воспоминание об этом оставила А. О. Смирнова-Россет: «В Сикстинской капелле мы с ним любовались картиной Страшного суда. Одного грешника тянуло то к небу, то в ад. Видны были усилия испытания. Вверху улыбались ему ангелы, а внизу его – чертенята со скрежетом зубов. “Тут история тайн души, – говорил Гоголь. – Всякий из нас раз сто в день то подлец, то ангел”» (*Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1990. С. 52). Достоевский с огромным пиететом относился к Пушкину и Гоголю, проверить на себе их «потрясающие впечатления» было бы для него важным. «За» и личный, авторский, сюжет: то, что Герцен незадолго до путешествия (соответствующий пассаж опубликован в 1864 г., но вполне вероятно, что при личной встрече в 1862 г. Герцен мог развернуть эту мысль в беседе с автором) сравнил «Записки из Мертвого дома» с Дантовым адом и алтарной фреской Микеланджело «Страшный суд» из Сикстинской капеллы. Наконец, Сикстинская капелла – одно из основных мест паломничества образованных путешественников конца XIX в., третье по

стене[28]). Для иконографии искушения Христа характерна четкая трехчастная композиция и прозрачный символизм.

Первое искушение: визуальный мотив *камня*. Искушение голодом и легким способом сразу насытить (постоянное для лучших – но находящихся в прелести – героев Достоевского, в том числе и Раскольникова). Дьявол чаще всего изображается в оде-

значимости после собора святого Петра и Форума, что к тому времени объяснялось уже не только интересом к фрескам Микеланджело и к истории папства, но и тем, что прерафаэлиты и Рёскин заново «открыли» Боттичелли. Согласно путеводителю Мюррея 1864 г., никаких препятствий для желающих посетить капеллу не было. При договоренности с клерками Ватикана и французской администрацией возможно было даже работать там с мольбертом, копируя фрески (во времена Гоголя таким разрешением охотно пользовались русские художники, стажирующиеся в Риме). «Против» – отсутствие каких бы то ни было упоминаний об этом посещении; Ю. Карякин, например, считает маловероятным то, что встреча с Микеланджело – если она была – никак не отразилась в творчестве Достоевского. Представляется, что «прогнозировать» такие отражения трудно, да и не всегда они бывают ощутимыми, «цитатными». Не отразился ведь прямо и непосредственно («цитатно») хотя бы тот же собор св. Петра, произведший на Достоевского неоспоримо сильное впечатление. Или, скажем, «Мертвый Христос» Гольбейна, пейзаж Лоррена, Аполлон Бельведерский, Сикстинская мадонна прямо упомянуты в его романах и публицистике, – но как *прямо* отразились в его творчестве двери флорентийского Баптистерия работы Гиберти, изображение которых он мечтал иметь в своем кабинете (и мечту эту осуществил)? Все шедевры, о которых мы *документально* знаем, что Достоевский обратил на них внимание, очень разные по своему стилю, эстетике, силе воздействия, и отметил их писатель не только из-за художественной ценности их (хотя вкус его, надо сказать, безупречен), а из-за «судьбы скрещений», созвучия каким-то внутренним своим токам. Потому мог он и в Сикстинской капелле бросить взор – по пути к алтарю и «Страшному суду» Микеланджело – на фреску «Искушение Христа» Боттичелли. И, возможно, увидеть тогда только ее – редкий по иконографии сюжет, но в его впечатлениях – уже сюжетный повтор, «рифму» к мозаике Сан-Марко и одному из наиболее потрясших его евангельских повествований. Возможно, и двери Гиберти – «рифма» к копии Райских врат работы Екимова в Казанском соборе, напоминание во Флоренции о доме, о городе, куда так тянуло вернуться.

[28] Интересно впечатление от фресок Боттичелли, зафиксированное нашей современницей, искусствоведом И. Е. Даниловой. При первом посещении Сикстинской капеллы, в молодости, Микеланджело явно заслоняет всё иное: «Ватикан. Сикстинская капелла. Поражают грандиозные размеры, особенно высота. Микеланджело господствует, остальных фресок почти не видишь <...>. Страшный суд – заметить: просвет неба внизу и полный мрак в самом аду» (*Данилова И. Е.* Итальянские впечатления. М., 2004. Вып. 42.

янии отшельника[29] (каковы многие герои Достоевского – адепты «идеи» – тот же Раскольников или Аркадий Долгорукий; Великий Инквизитор в прошлом – настоящий отшельник, аскет, питавшийся акридами), в руках его – *камень* или *камни*.

Второе искушение: мотив *купола*. Искушение *гордыней*. «Проба» на Сына Божьего (Раскольников, гордый по преимуществу, этого искушения не выдерживает – главное для него доказать себе, кто он на самом деле). Евангелист Лука рассказывает именно об этом искушении последним, по-видимому, для того, чтобы подчеркнуть параллель пустыня – «святой город» (Иерусалим). У Боттичелли и на мозаике Сан Марко второе искушение – центр и доминантная точка композиции. Интересно, что в Евангелиях указывается, что Господь находился на *крыле* храма, месте, с которого иногда произносились проповеди (как в рассказе Евсевия о мученичестве праведного Иакова, который был поставлен на крыло храма Иерусалимского для такой проповеди, а затем, из-за того, что его речь разозлила толпу, сброшен вниз). В иконографии искушения Христос чаще всего изображается именно *на куполе* или сам купол выступает в качестве метонимии второго искушения.

Итак, мы видим, что первое и второе искушения образно прописаны в романе «Преступление и наказание» – через мотив камня и в панораме Петербурга, отсылающей к евангельскому тексту о бесноватом отроке и условиях одоления бесов, панораме, в которой доминирует купол Исаакиевского собора.[30]

С. 14). Но вот – новая встреча с Сикстинской капеллой, в зрелом возрасте, и впечатления уже несколько иные: «Ватикан. Сикстинская капелла. Всё-таки есть образное несоответствие драматизма композиции, сложных, перетруженных поз <...> и светло-розовых и голубых тонов живописи. Фрески кватроченто на стенах, особенно *Боттичелли с его таинственным мельканием золота*, очень хороши» (Там же. С. 44).

[29] Одно из распространенных в комментариях к евангельскому рассказу об искушении богословских мнений – то, что диавол мог не духом, а во плоти являться Христу, при этом в первом искушении он предстал отшельником, во втором – ангелом света (в таковом виде он прельщает возгордившихся пустынников, внушая им, что они достойны схождения высших сил), в третьем – властителем, «князем мира сего» в венце и порфире (ср.: идея «озаряет» Раскольникова «как солнцем»; солнце сияет на куполе Исакия).

[30] Интересно, что с Исаакием, в той же мере или даже больше, чем с Казанским собором, связаны «итальянские» – по сходству или по контрасту –

Третье искушение – искушение *верой*. Основной мотив – гора; с неё «открываются все царства мира». По-видимому, это искушение остается уже за пределами романа – испытание веры, «горнило сомнений» и «осанна» лишь пунктирно указаны в финале романа.

Пейзаж Петербурга и пейзаж степей, открывающийся с высокой точки, связаны по сходству (точка обзора над водной поверхностью – панорамный вид – ссылка на Священное Писание – символическое наполнение каждого образа) и по контрасту «впечатления» на героя и связанных с ним мыслей и поступков.

Такими же контрастирующими и сходными пейзажами становятся (по сравнению со столь же идиллическими, но в ином ключе «Золотыми Веками» «скитальцев», «русских европейцев») те виды, которые созерцают «странник» Макар Долгорукий[31] («Подросток») и «русский инок» Зосима или его брат («Братья Карамазовы»).

Интересные и многозначные случаи «световой информации» в творчестве Достоевского – *свет в цитате*. Большинство подобных цитат связаны с традицией немецкого романтизма – прежде всего они взяты из произведений Шиллера, которого Достоевский, как известно, «знал всего» и любил с юности и до самой смерти. Пример серьезного, буквального, восторженного цитирования фрагментов со световыми образами – «Исповедь горячего сердца. В стихах» («Братья Карамазовы»).

Однако таких, не искаженных по смыслу, цитат в поздних романах Достоевского меньше, чем цитирования со смысло-

---

ассоциации петербуржцев. У Тютчева «раскольниковская» панорама вызывает аналогию с Генуей, при этом *зимний ночной* пейзаж, как и *летний дневной* у Раскольникова, поражает своим мертвенным блеском («Глядел я, стоя над Невой, / Как Исаака-великана / Во мгле морозного тумана / *Светился купол золотой*. // Всходили робко облака / На небо зимнее, ночное, / *Белела в мертвенном покое / Оледенелая река*». Лирический герой «грустно-молчалив», «околдован» Севером, «прикован» к «гранитной полосе» его и грезит о Юге). У русских художников этот же храм вызывал ассоциации с разностильным венецианским Сан-Марко, по-видимому, из-за того, что русские мозаичисты учились технике мозаики в мастерских Ватикана, а смальту изготовляли итальянские мастера, приехавшие в Петербург.

[31] См. «Проснулся я заутра рано...» (13, 290).

вым смещением. Так, в исповеди Ипполита («Идиот») профанируется элегическая по своей стилистической окраске тема «закат» – «восход». В цитируемой им строфе Мильвуа, чье «Падение листьев» и «Цветок» многократно переводились и переосмысливались в собственном творчестве русскими элегиками, герой Достоевского видит лишь «затаенную желчь» и иронически называет пассаж Мильвуа «академическим благословением жизни».[32] В ответ, страшным образом пародируя

[32] Ипполит, полагая, что приводит строфу Мильвуа, на самом деле не совсем точно цитирует Жильбера. Однако в контексте романа, как представляется, важны и упоминание Мильвуа, и непосредственный источник цитаты, и контекст ее. В наследии Мильвуа есть несколько произведений, которые могут быть отнесены Ипполитом к себе, причем не столько в оригинале, сколько в их русской версии; в особенности это относится к элегии «Падение листьев» в вольном переводе (фактически, вариации на тему) Батюшкова – «Последняя весна» (1815). Элегия Батюшкова, безусловно, объединяет мотивы и «La Chute des feuilles», и «Ode IX, imit e de plusieurs psaumes» (среди современников Жильбера ода была известна под другим названием – «*Adieux à la vie*», «Прощание с жизнью»). Батюшков пользуется тем же приемом, что и Ипполит, – *элегического контраста*, перенося действие элегии Мильвуа из осени в весну (весной прощается с жизнью и лирический герой Жильбера): «В полях блистает Май веселый! / Ручей свободно зажурчал, / И яркий голос Филомелы / Угрюмый бор очаровал: / Всё новой жизни пьет дыханье! /Певец любви, лишь ты уныл! / Ты смерти верной предвещанье / В печальном сердце заключил». Сходство со стихотворением Жильбера у Батюшкова и в том, что его герой – поэт (у Мильвуа – просто «больной юноша»), и в описании весны, и в порицании хладности друзей, что у Батюшкова превращается в призыв: «Закройте памятник унылый, / Где прах мой будет истлевать; / Закройте путь к нему собою / От взоров дружбы навсегда <...>. / *И дружба слез не уронила / На прах любимца своего*» (пассаж из концовки оды Мильвуа). Ипполит цитирует последнюю строфу парафрастической «Оды IX» Жильбера, предшественницы всех элегий на смерть юноши-поэта («O, puissent voir votre beauté sacrée (в канонической редакции Жильбера – Ah, puissent voir longtemps votre beauté sacrée. – *Л. С.*) / Tant d'amis sourds à mes adieux! / Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée, / Qu'un ami leur ferme les yeux!»), но для понимания многих мест его исповеди важны и предыдущие строфы, поясняющие, о какой *beauté sacré* идет речь: «Au banquet de la vie, infortune convivé, / J'apparus un jour, et je meurs: / Je meurs, et sur ma tombe, oú lentement j'arrivé, / Nul ne viendra verser des pleurs. / Salut (вар.: Adieu. – *Л. С.*), champs que j'aimois, et vous, douce verdure, / Et vous, riant exil des bois! / Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature, / Salut (вар.: Adieu. – *Л. С.*) pour la dernière fois!» (У жизни с празднества, едва ли гость ей милый, / В тот день, как призван был, я должен уходить; / Умру –

элегический контекст, Ипполит «положил умереть в Павловске, *на восходе солнца*» (мысль об этом впервые приходит к нему *на закате*, когда он смотрит на Неву с Николаевского моста[33]). У Ипполита вообще вражда с солнцем – и в то же вре-

и не придёт никто мою могилу, / Куда уж движусь я, слезою окропить. / Прости, покров небес над милыми полями, / Ты, зелень нежная, и вы, мои леса, / Улыбкою своей смягчившие изгнанье / Поэта-пришлеца. / Ах! Эта красота надолго перед вами, / К кому взывал "прости!" и кто остался глух! / Оплачет вас любовь, исполнившихся днями, / И мёртвые глаза закроет верный друг. – Перевод мой. – *Л. С.* Цит. по: *Oeuvres completes de Gilbert* publiées pour la première fois avec les corrections de l'auteur et les variants accompagnées de notes littéraires et historiques. A Paris: chez Dalibon, Libraire, Palais-Royal, Galerie de Nemours. MDCCCXXIII. P. 133.) Цитата из Жильбера расширяет пушкинский контекст романа «Идиот»: единственный во времена Достоевского достаточно точный, во всяком случае, сохраняющий важнейшие образы оригинала, впервые найденные именно Жильбером (*banquet de la vie* – «пир/празднество жизни», *infortune convivé* – «несчастливый гость/сотрапезник», *J'apparus un jour, et je meurs* – «явился на один день, и умру», *un ami … ferme les yeux* – «друг закроет <им> глаза») перевод строфы из «Оды» Жильбера принадлежал Пушкину («Мне кажется: на жизненном пиру / Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый, / Явлюсь на час – и одинок умру. / И не придет друг сердца незабвенный / В последний миг мой томный взор сомкнуть...» «*Встречаюсь я с осьмнадцатой весной…*» (Князю А. М. Горчакову). 1817) Возраст лирического героя пушкинского послания – это и возраст Ипполита: «Ипполит был очень молодой человек, *лет семнадцати, может быть и восемнадцати*» (8, 215).

[33] Как помним, именно в этой точке пространства пребывает и Раскольников, отвергая – в милостыне купчихи – связь с родом человеческим и миром в целом. Вновь «великолепная панорама» залита светом: «Это было *в начале мая, вечер был ясный, огромный шар солнца опускался в залив*» (8, 335). В тот момент, когда Ипполит и Бахмутов, облокотившись на перила, смотрели на Неву, Ипполиту, только что рассуждавшему перед тем о том, *какое значение имеют в жизни людей малые добрые дела, личная милостыня* («все ваши мысли, все брошенные вами семена, может быть уже забытые вами, воплотятся и вырастут; получивший от вас передаст другому»), – вспомним милостыню, поданную Раскольникову, – приходит в голову то, что ночью превратится в «первое семя моего "последнего убеждения". <...> Страшный испуг напал на меня наконец и не оставлял и в следующие за тем дни. Иногда, думая об этом постоянном испуге моем, я быстро леденел от нового ужаса: по этому испугу я ведь мог заключить, что "последнее убеждение" мое слишком серьезно засело во мне и непременно придет к своему разрешению» (8, 337). Окончательно «идея» Ипполита – самому лишить себя жизни – оформляется при взгляде на картину Гольбейна «Мертвый Христос», которую он видел у Рогожина. Сходство с «впечатлением» Расколь-

мя постоянный интерес к нему; для него солнце символизирует всё, что связано с жизнью и что приносит ему мучение, причем интерес этот очень литературен. Солнце для Ипполита – всегда знак, намек на что-то, напоминание о том, чего он лишен, а не источник света, не «живая жизнь». Литературные ассоциации многочисленны: предсмертная ода Жильбера с гимном «восхитительной природе», «Падение листьев» Мильвуа (как и Жильбер, скончавшегося молодым и при жизни в стихах оплакавшего свою смерть), – там умирающий юноша ловит последний луч тусклого солнца, – «Пролог на небесах» из «Фауста» Гёте и Откровение Иоанна Богослова: «Как только солнце покажется и “зазвучит” на небе (кто это сказал в стихах: «на небе солнце зазвучало»? *бессмысленно, но хорошо!*) — *так мы и спать*. Лебедев! *Солнце ведь источник жизни? Что значат “источники жизни” в Апокалипсисе*? Вы слыхали о “звезде Полынь”, князь?» (8, 309). Всё, что имеет отношение к восприятию «праздника жизни» умирающими, находящимися на границе миров или на пороге катастрофы, Ипполитом изучено, переосмыслено, подвергнуто критике и... в схожих образах преломлено в его «Исповеди». Он поистине «учится умирать» на чужом примере, но «последнее прости» красоте мира не очень удается ему. И, несмотря на то что герой Достоевского иронизирует над элеги-

никова от панорамы Петербурга и вида на Исаакиевский собор очевидно, и «разгадка» его та же, что и, по Ипполиту, разгадка воздействия картины Гольбейна: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, *раздробивший разом все их надежды и почти что верования*. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. *И если б этот самый учитель мог увидать 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). Здесь *искушение верой* отнесено не только к апостолам, но и к самому Христу, и речь идет не об исцелении по вере, не о *воскрешении* по вере другого человека, а о *преодолении смерти, небытия* по вере (вот что, по-видимому, было для Достоевского «духом немым и глухим»). Ипполит – именно тот «иной», у кого от этой картины «может вера пропасть». Евангельские «ключи» к «Преступлению и наказанию» (воскрешение Лазаря, воскрешение дочери Иаира) вспоминает и он, но картина Гольбейна для него – та очевидность, которая делает *чудо воскрешения* ничего не значащим перед невозможностью *чуда воскресения*.

ческими штампами «гроб юноши», «нежеланный гость на пиру жизни», «преданный друзьями неведомый миру гений», именно так он воспринимает происходящее с собой – и именно такого восприятия втайне ждет от окружающих. Однако для элегии требуется и элегическое «я», смиренно принимающее свою судьбу как досадное исключение из объективно существующей мировой гармонии[34] – «шиллеры в чистом виде», по словам другого героя Достоевского, Аркадия Долгорукого – что невозможно для бунтующего Ипполита.

Особый случай цитирования в произведениях Достоевского – обращение к опусам героев-литераторов. В «Бесах» мотивы света профанируются в стихотворениях Верховенского-младшего «Светлая личность» и «Жил на свете таракан...» капитана Лебядкина. Очень интересен для анализа «вечер» у Настасьи Филипповны и игра в пети-жё. Рассказаны три «анекдота»: Фердыщенко, генерала Епанчина и Тоцкого; двое последних, по выражению Фердыщенко, с «особенным литературным удовольствием» обработаны. В этих литературных миниатюрах большую роль играет время суток – вечер – и заходящее солнце, подробно и не без потуг на элегический стиль обрисованное генералом, причем воодушевляется он по ходу рассказа: если поначалу его умирающая старуха «сидит в сенцах одна-одинешенька, в углу, *точно от солнца забилась*, рукой щеку себе подперла», «мухи жужжат, *солнце закатывается*, тишина», то в финале «анекдота», когда речь идет о последствиях в жизни

[34] Цитируемое Ипполитом выражение из «Фауста» – «Пролог на небесах» – ложится в общую «копилку» его обвинений миру: речь в нем идет о *мировой гармонии*, «музыке сфер», хоре, поющем хвалу Создателю, в которой один из самых мощных – голос Солнца: «Die Sonne tönt nach alter Weise, / In Brudersphären Wettgesang, / Und ihre vorgeschriebne Reise / Vollendet sie mit Donnergang. / Ihr Anblick giebt den Engeln Stärke, / Wenn keiner sie ergründen mag. / Die unbegreiflich hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag» (Звуча в гармонии вселенной / И в хоре сфер гремя, как гром, / Златое солнце неизменно / Течет предписанным путем. / Непостижимость мирозданья / Дает нам веру и оплот, / И, словно в первый день созданья, / Торжественен вселенной ход! *Пер. Холодковского*). Соотносится этот отрывок и с швейцарскими впечатлениями князя Мышкина, который при свете закатного солнца ощущал себя «выкидышем» из мировой гармонии. По отношению к Ипполиту ирония цитируемого выражения еще и в том, что это отрывок из монолога архангела Рафаила – целителя недугов телесных и душевных, избавителя от страданий и демонов.

рассказчика и живописуется «впечатление», им производимое, жанровая зарисовка преображается в романтическое полотно, в речи генерала появляются элегические штампы и элементы высокого стиля, поначалу иронически-стыдливые, но в рассказе о собственном подвиге содержания старушек в память об умершей уже почти торжественные. Теперь смерть старушки выглядит так: «*С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает* и моя старуха, – конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение, вместо *напутственной*, так сказать, *слезы*...» (8, 127).

«Милый рассказ» Афанасия Ивановича не менее литературен, хотя его претекст – не сентименталистская повесть и не элегия, а названный им самим *роман Дюма-фиса «La dame aux camélias»* (что в присутствии Настасьи Филипповны – бестактность). И в рассказе Тоцкого основные фазы действия связаны с *вечером*, на закате, и утром, *на рассвете*; к вечеру должны поспеть камелии, на рассвете Тоцкий добывает их у «исконно русского» старика и к пробуждению Анфисы Алексеевны посылает ей букет, у обманутого Пети «к вечеру бред и к утру горячка». Рассказ Тоцкого – не буколическая сцена из деревенской жизни, а в высшей степени театральное – и связанное с театром – «постановочное» действо, и сам его вечер – «в свете», светский раут.

Оба героя, приступая к повествованию, декларируют обоснование выбора сюжета глубинами собственного сердца: у Епанчина «скребущее по сердцу впечатление», у Тоцкого «совесть и *память сердца*[35] тотчас же подскажут, что именно надо рассказывать». В то же время обе истории «сделаны» по литературным образцам и производят впечатление никогда не бывших на самом деле. Черту под пети-жё подводит Настасья Филипповна, разворачивая прямо на глазах рассказчиков остроконфликтную, истинную драму характеров и обстоятельств; финал ее для Тоцкого и Епанчина – «И уже больше *не будет вечеров*, господа!», где «вечера» можно отнести и к собраниям у Настасьи Филипповны, и к тем «вечерам», которыми обрамляют кульминацию своих «анекдотцев» рассказчики.

[35] Опять элегический стиль – несомненная реминисценция из «Мой гений» (1815) К. Д. Батюшкова: «О, *память сердца*! Ты сильней / Рассудка памяти печальной...».

Безусловно, отдельного исследования требуют световые мотивы *в портретах* персонажей Достоевского («светлая мысль», «светлый взгляд», «лицо просветлело/осветилось» и др.), *говорящие фамилии*, связанные с образами света (похоже, такой случай один, но очень значимый: почти в финале «Братьев Карамазовых» от хроникера – изумленного, как и читатель – узнаем фамилию Грушеньки: *Светлова*) и в особенности – *свет в интерьере*. Здесь Достоевский сопоставим с живописцами, использующими светотень как основной прием характеристики персонажей и обстоятельств – с Рембрандтом или Тинторетто. Как и в пейзаже, образы света в интерьере Достоевского «работают» и по аналогии, и по контрасту. Могут они и характеризовать персонажей: так, Аркадий Долгорукий свою комнату в доме мамы называет «светёлкой», для Версилова она с первого его появления там – «гроб»; безусловно, такое восприятие одного и того же замкнутого пространства не случайно. В интерьере Достоевского помимо игры солнечных лучей особо выделяются такие источники света, как *свеча* – не свечи, а именно свеча, которую герои держат друг перед другом, перемещают, от огня которой прячутся в темные углы (обычно это происходит при наиболее напряженных диалогах или почти безмолвных сценах открытия друг друга, перемены отношения друг к другу, часто – на лестнице, на выходе/переходе, в тесных комнатах). *Лампада* (киот) как источник света часто связана с детскими воспоминаниями, женскими образами (мать Алеши и Ивана в «Братьях Карамазовых»; Софья Долгорукая в «Подростке»; Соня и Лизавета в «Преступлении и наказании»).

Часть IV

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Александр Власкин

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Обратимся к общей теме нашего сборника: «Философское мышление, взгляд писателя». В свете этого есть любопытное представление, почти наполеоновского масштаба, – о том, что «трем типам цивилизации (космогенной, техногенной и антропогенной) соответствуют три этапа эволюции философского знания (онтологический, гносеологический и аксиологический). Последний – и высший – можно числить лишь с середины XIX века, зато он раскрыт на перспективу».[1] Правда, применительно к подобному обобщению можно уже сказать словами Порфирия Петровича: «Вы мне <...> на слово-то, пожалуй, и не верьте, пожалуй, даже и никогда не верьте вполне...» (6, 352). Потому что сделано обобщение очень уж претенциозное, чтобы быть достоверным. Однако в этом – аксиологическом – преломлении философского знания тексты Достоевского действительно прочитываются очень выразительно и многозначно.

Материал настоящей статьи – роман «Преступление и наказание». Само название – разве не аксиологично? В нем просматриваются и многие сложности аксиологии. Например, налицо признаки оценочного отношения, притом негативного. Герой совершил кровавое убийство – ведь это *преступление*. И еще – это преступление против собственной личности (права Соня Мармеладова, когда восклицает: «...что вы это над собой сделали!», 6, 316). С другой стороны, все в том же «преступлении» – все признаки и позитивного ценностного отношения. Т. е. само оно Раскольниковым воспринимается и как *ценность*, как некий аксиологический ориентир. Вот из первой главы: «...чего люди

[1] *Выжлецов Г. П.* Аксиология культуры. СПб., 1996. С. 31.

© А. П. Власкин, 2012

больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...»(6, 6). Его манит этот шаг, он жаждет его сделать. Позднее он будет поучать даже сестру Дуню, явно ориентируясь на свой опыт: «...дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь, а перешагнешь – может, еще несчастнее будешь...» (6, 174). Перешагнуть черту – это преступление. И оно со всей очевидностью аксиологично.

Итак, в этом сказываются сложности аксиологического подхода. Какие именно? Прежде всего, у Достоевского оценочные и ценностные впечатления героев чаще всего очень тесно связаны, порой перетекают одно в другое. Еще раз припомним начальный момент романа, когда Раскольникова манит сделать роковой шаг. Дальше поясняется в ремарке: «...когда уж очень размечтался. В то время он и сам еще не верил этим мечтам своим и только раздражал себя их безобразною, но соблазнительною дерзостью. Теперь же, месяц спустя, он <...> “безобразную” мечту как-то даже поневоле привык считать уже предприятием...» (6, 7). А потом, уже после произведенной «пробы», следует впечатление: «На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!..» (6, 10). Ведь это перед нами очевидная *переоценка ценности* (более того – *мечты*).

Восприятие преемственной взаимосвязи оценки и ценности мне видится и в научно-творческом пути «пионера» аксиологического подхода в российском литературоведении, В. А. Свительского. Его докторская диссертация в 1995 г. написана на тему «Герой и его оценка в русской психологической прозе 60–70-х годов XIX века».[2] А последняя монография в 2005 г. имела названием – «Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов)».[3]

Но вернемся к роману Достоевского. Рискну утверждать, что в любом его более или менее значимом эпизоде аксиологические впечатления героев сказываются очень выразительно, порой даже «густо», насыщенно. Вот, например, Пульхерия Александровна Раскольникова расспрашивает Разумихина

[2] *Свительский В. А.* Герой и его оценка в русской психологической прозе 60–70-х годов XIX в.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1995. 38 с.

[3] *Свительский В. А.* Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов). Воронеж, 2005. 232 с.

о своем сыне: «Какие у него желания и, так сказать, мечты, если можно? Что именно теперь имеет на него особенное влияние? Одним словом, я бы желала...» (6, 164–165) – т. е. она желала бы узнать то же, что может быть интересно и нам: что у него за ценности? Есть ли идеалы? А вот какой следует ответ Разумихина: «Ужасно *высоко себя ценит* и, кажется, не без некоторого права на то» (6, 165, здесь и далее курсив в цитатах мой. – *А. В.*). Или другой пример, из рассказа Мармеладова о том, что толкнуло Соню на панель. Катерина Ивановна тогда выразилась: «А что ж <...> *чего беречь? Эко сокровище!*» (6, 17). Это – оценка; а ведь имеется в виду и ценность, которой стоит пожертвовать – ради ценности более насущной.

Итак, с оценками и ценностями – всё непросто. Но даже и с ценностями как таковыми связаны не меньшие сложности. Слишком они бывают разные – от материальных до духовных, от реально достижимых до мечтательно недосягаемых. Они еще и по-разному выражены в психологии и поведении. И в этой связи приходится их условно упорядочивать. Одна из возможностей к этому – использование принципа иерархии.

Прежде всего имеет смысл использовать как наиболее общее понятие – *аксиологические ориентиры*. Одними человек руководствуется непосредственно; они – постоянные регуляторы его поведения, даже на уровне инстинктов. Их можно назвать аксиологическими *нормами*. Другие человек лишь имеет в виду, сознательно или подсознательно. Он к ним стремится и надеется их достичь. Это собственно *ценности*, причем любого рода. И наконец, ориентиры высшего порядка, далеко не каждому доступные, – это *идеалы*. Лишь немногие люди (а персонажи тем более, ибо наши классики – учителя строгие) – так вот, немногие способны жить *в свете идеала*, т. е. руководствоваться тем, что вообще недоступно – недоступно «пока что» или даже «в принципе».

В этой связи приведу первый пример. Соня Мармеладова говорит о своей мачехе, Катерине Ивановне: «Она справедливости ищет <...>. Она сама не замечает, *как это всё нельзя, чтобы справедливо было в людях*, и раздражается... Как ребенок, как ребенок!» (6, 243). На первый взгляд, это очень неожиданные слова. Как это так: Соня, с ее чистой, доверчивой душой, глубоко верующая – и вдруг не верит в саму достижимость справедливости. Почему? Дело в том, что эта героиня именно

одна из немногих. И для нее справедливость – это идеал, для большинства недостижимый. Однако сама она идеалом этим живет и даже в свете справедливости себя умеет судить. Например, обвиняет себя в жестокости, чем безмерно удивляет Раскольникова (она, видите ли, отказала Катерине Ивановне в каких-то «воротничках»).

А вот мачеха ее «справедливости ищет», истерично ее требует. Как и Раскольников, кстати, со своей альтернативой: «Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?» (6, 313). В обоих вариантах справедливость представляется ценностью, которой нужно добиваться любыми средствами, вплоть до убийства. Но какова же цена такой «справедливости»? Насколько она сама *справедлива*? Катерина Ивановна готова колотить мужа, послать приемную дочь на панель, а родных детей вывести попрошайничать. И при этом апелляции к справедливости не сходят у нее с языка. Как добивается своей справедливости Раскольников – всем памятно.

Так что если кто и прав в отношении к справедливости, так это Соня. Никакая это не ценность, потому что стремиться к ней и вполне достигать ее в любых обстоятельствах – никому пока еще не дано («в людях это нельзя», – проговаривает она. Полнота – лишь в справедливости Божеской).

Интересно, что справедливость как некий ценностный ориентир имеют в виду почти все более или менее значимые персонажи: Лужин, Лебезятников и др. Вспомним и Свидригайлова. Вот он предлагает Раскольникову вообразить вечность в виде деревенской баньки с пауками: «И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и *справедливее этого!* – с болезненным чувством вскрикнул Раскольников. – *Справедливее? А почем знать, может быть, это и есть справедливое*, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал!» (6, 221).

Вернемся к различению аксиологических ориентиров по их статусу и к соответствующим заблуждениям героев. Принимать недостижимый идеал за ценность – это своеобразный аксиологический инфантилизм. Соня Мармеладова в романе, пожалуй, одна от него свободна (и еще – следователь Порфирий Петрович, но об этом будет сказано ниже). И потому у Сони прорываются нотки взрослого сожаления по отношению к мачехе (которая требует справедливости «как ребенок»).

Или другой случай, напрямую связанный с идеалом. Вот Раскольников пристает к ней с вопросами о вере (привожу в сокращении):

– Так ты очень молишься Богу-то, Соня? – спросил он ее <...>.

– Что ж бы я без Бога-то была? – быстро, энергически прошептала она <...>

– А тебе Бог что за это делает? <...>

– Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!.. – вскрикнула она вдруг, *строго и гневно* смотря на него (6, 248).

Здесь в последних авторских эпитетах подчеркнута опять-таки взрослая строгость Сони. Потому что Раскольников слишком далеко зашел. Этот его вопрос – «А тебе Бог что за это делает?» – по-детски наивен, а по-взрослому аксиологически инфантилен. Для него самого Бог – и не ценность, и даже не идеал. Но он полагает, что верующая Соня могла бы от Бога чего-то ожидать, если не требовать (как это свойственно, например, Катерине Ивановне – вспомним ее религиозные претензии у постели умирающего мужа). По Раскольникову, подобное отношение к Богу у верующих должно быть *нормальным*.

И здесь уместно подключить к разговору именно *нормы*. Согласно нашему подходу, их уровень в аксиологической среде как бы самый низший, но вместе с тем исходный. Статус норм в аксиологических соотношениях носит как минимум двоякий характер.

Во-первых, в нормах реализуется стремление человека к ценностям. Чтобы чего-то достичь, нужно определенным образом настроиться и что-то делать (или, напротив, чего-то не делать). К примеру, для Дуни Раскольниковой несомненной, подсознательной ценностью является собственное достоинство. При сложившихся жизненных обстоятельствах достигать этой ценности непросто. Однако гордая девушка находит приемлемые для себя и соответствующие этой ценности нормы. Она решается на самоотвержение – готова пойти замуж за мерзкого ей Лужина. Правда, истинная ее ценность – достоинство – подменяется при этом другой – благополучием семьи. Таким образом, на сознательном уровне происходит своего рода аксиологический самообман. Как и самообман Раскольникова, эта ложная переориентация ценностей у его сестры в конечном счете также не проходит испытания обстоятельствами. Когда Свидригайлов (а он, заметим, не чета пошлому Лужину) предлагает Дуне спасти брата – и уже не просто от нищеты, а от каторги, – и для этого нужно пойти к нему содержанкой, – то гордая девушка не в силах на это решиться. Потому что в случае с Лужиным это был бы ее подвиг, очевидный для всех. Ей было бы чем гордиться. А в случае со Свидригайловым, напротив, принципиальна секретность, и значит, требуется истинная жертвенность, неявная для окружающих.

Чего же не выдерживает при этом Дуня с аксиологической точки зрения? Фактически нормы оказались для нее непосильны, и в результате обе ценности (собственное достоинство и благополучие родных) по сути поставлены под сомнение. В этом аспекте Дуня противопоставлена Соне Мармеладовой. Автор даже Раскольникова заставляет заметить разницу: сестра *горда*, и подлинное самоотвержение для нее – никакая не *норма*. Скорее это само по себе обернулось для нее *ценностью*. К самоотвержению тоже нужно быть готовой, до этого нужно еще дорасти. Таким образом, недостаточно произвольно избрать себе ориентиром что-то одно и средством к его достижению – что-то другое. Так рождаются лишь аксиологические самообманы.

Здесь уместно вернуться к пониманию статуса норм в аксиологическом измерении и кое-что уточнить. Как уже сказано, нормы – это начальный уровень аксиологической ориентации. Они – средство к достижению ценностей, т. е. функциональны. Однако если с них всё начинается, то в том числе начинаются и заблуждения, – например, в определении своих ценностных приоритетов, и вообще в самооценке. Это можно было видеть на примере Авдотьи Романовны. Нормы могут находиться в диалектическом и динамичном соотношении с остальными аксиологическими ориентирами – ценностями и идеалами. Все эти ориентиры связаны функционально и даже генетически. То, что вчера было ценностью, сегодня уже норма. Но и в каждом «сегодня», т. е. в любой момент судьбы, возможно оказываются процессы не только взаимоподмены, но и взаимоперехода. Казалось: норма, – обернулось ценностью (и наоборот).

Роман «Преступление и наказание» (как и любой другой роман Достоевского) перенасыщен кризисными моментами в судьбах персонажей. Фактически процессы аксиологических самообманов разворачиваются в нем непрерывно, не прекращаясь. И в этом смысл выражения, которое вынесено в формулировку темы для настоящей статьи («поле аксиологической

напряженности...»). Особая насыщенность такого поля (т. е. процессов аксиологической ориентации) характерна, конечно, для кульминационных сцен – это беседы Раскольникова с Порфирием Петровичем, с Соней и др.

Возьмем для примера три свидания героя с Порфирием. Виртуозность тактики следователя выражается, помимо прочего, в том, что он тонко чувствует аксиологический самообман противника и ловко умеет на этом играть. Ведь Раскольников в своей теории пренебрежительно расценивает значимость общепринятых жизненных норм. Они будто бы – удел «людей консервативных, чинных, живущих в послушании». Другое дело – человек «необыкновенный»: он «имеет право... <...> разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи <...> того потребует» (6, 199). И затем добавляет: «...смотря, впрочем, по идее и по размерам ее, – *это заметьте*» (6, 200). Заметим и мы, что речь у Раскольникова идет фактически о том, что мы называем нормами и ценностями. Только имеет он в виду упрощенную схему их соотношения: обычные нормы – для обычных людей; а необыкновенные герои во имя своих идей (т. е. ценностей) могут легко переступать общепринятые нормы, и это само по себе для них – нормально. Одни нормы легко, по произвольной инициативе, заменяются другими. Другое дело – ценности. «Смотря <...> по идее и по размерам ее», – подчеркивает Раскольников, т. е. ценностные идеи для него приоритетны, они определяют собою доступные человеку нормы.

В этой связи примечательна смысловая перекличка ярких замечаний Раскольникова и Порфирия Петровича. Первый из них язвит по поводу «обыкновенных» людей: «...по некоторой игривости природы, в которой не отказано даже и корове, весьма многие из них любят воображать себя передовыми людьми» (6, 201), – тогда они тоже пытаются нарушать нормы и попадают впросак. Порфирий, в свою очередь, «со страшной фамильярностью» (по авторской ремарке) язвит уже явно в адрес самого Раскольникова: «Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» (6, 204). Оба как будто солидарны в том, что обмануться в ценностях, в собственных приоритетах – обычное дело. А решающая разница в том, что Порфирий, в отличие от противника, знает цену и *нормам*. В них тоже слишком даже можно обмануться. Они гораздо

ближе самой натуре человека, потому что фактически порождены ею.

Именно этого Раскольников до времени не признаёт. Очевидная ценность для него – собственная натура, самостоятельная позиция, способность сказать «новое слово». И он полагает, что может избрать соответствующие нормы жизнедеятельности, как личные «правила игры». Например, такие: «...взять просто-запросто всё за хвост и стряхнуть к черту!» (6, 321). Только оказалось, что «стряхнуть к черту» понадобилось собственную натуру, потому что «проливать кровь по совести» – одна из норм теоретической «необыкновенности» – вовсе его натуре не свойственно. Позднее Раскольников, уже вполне понявший себя, «перетащив на себе» эту норму и надорвавшись, догадается, что «кто много посмеет, тот у них (у людей. – *А. В.*) и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее!» (Там же). Но здесь взаимозависимость аксиологических ориентиров лишь перевернулась с ног на голову: оказывается, нормы определяют ценностную позицию личности («кто на большее может плюнуть...»).

Однако на самом деле всё обстоит сложнее. И это хорошо знает Порфирий Петрович. Сам он не только отдает должное нормам, но виртуозно владеет самыми разными стилями поведения, как будто меняет маски и роли. Разумихин свидетельствует: «...он по две недели таким образом выдерживает. Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится...» (6, 198). Это для Порфирия – род игры, но не только ради забавы. Вот он обещает Раскольникову: «Подождите, я и вас проведу...» (Там же), – и игра пойдет уже всерьез.

При второй встрече следователь, непрерывно меняя тактику поведения (т. е. те же нормы), заставит и противника лихорадочно менять его роли: то он – случайный собеседник; то – соучастник следователя в распутывании преступления; то – гордый человек, взбешенный несправедливыми подозрениями, – и т. д.

При третьей встрече многое изменится. Например, уже не только нормы поведения, но и ценности самого широкого спектра будет предлагать Порфирий к услугам Раскольникова. Среди них, например, – чистая совесть. Или вот такие фрагменты: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть

кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – *если только веру иль Бога найдет. Ну, и найдите, и будете жить*» (6, 351); еще ценность: «Тут уж *справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость*» (Там же); другая ценность: «*...страданье*, Родион Романыч, великая вещь <...>; *в страдании есть идея*» (6, 352); и даже такая ценность: «*Станьте солнцем*, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (Там же). Последняя, пожалуй, походит уже на идеал, – а почему бы и нет? Порфирий Петрович открывает Раскольникову доступность и такого, высшего уровня аксиологической ориентации.

Что касается самого Порфирия, то для него характерно не только гибкое владение всевозможными нормами. Еще более важен органичный баланс между разными его аксиологическими ориентирами. Какие, например, ценности угадываются в его позиции? Прежде всего – содействие справедливости, пусть даже и недоступной всегда и в полной мере (здесь этот умудренный опытом персонаж, пожалуй, мог бы согласиться с Соней Мармеладовой). Но другая несомненная ценность для Порфирия – это собственная личность и ее превосходство в столкновении с любым противником и в любых обстоятельствах. Последнее отчасти роднит его с Раскольниковым – именно потому он так хорошо его понимает. Но у Порфирия его ценности согласованы между собой; и в то же время им соответствуют, на них *одновременно работают* и всевозможные нормы его поведения. Преследуя Раскольникова, он действует как во имя справедливости, так и во имя собственного превосходства.

Наконец, следует обратить внимание еще на одну узловую в аксиологическом отношении ситуацию. В сцене окончательного признания Раскольникова Соне поле аксиологической напряженности приобретает особую насыщенность за счет того, что он как бы инвентаризирует, перебирает одну за другой причины, по которым он решился на убийство. Интересно, что в этой сцене чередуются и накладываются одна на другую две парадигмы. Вначале перебираются причины, по которым герой пришел к Соне. «И зачем, зачем я пришел!» (6, 318) – это в разных вариациях неоднократно повторяется, и всякий раз даются разные ответы. Важно заметить, что перебираются при этом именно причины, и только. Но в рефлексии Раскольникова по поводу убийства этого понятия – *причины* – уже явно недостаточно. «Совсем, совсем, совсем тут другие причины!..» (6, 320), – восклицает он, потому что ему тесно в рамках значений этого слова. Он пошел на преступление не *для чего-то*, а *во имя чего-то*, – а это уже измерение ценностей.

Он перебирает одно за другим и сам же поправляет, даже обличает себя в заблуждении или во лжи («А впрочем, я вру, Соня...»). Но читателей романа автор приобщил к изначальным перипетиям внутреннего мира героя, и потому нам должно быть ясно, что он вовсе не лжет – ни себе, ни Соне. Всё то, что он называет в качестве «причин» преступления, воздействовало на него и сработало в комплексе. Однако он выстраивает всего лишь линейную цепочку, пытаясь пройти ее до конца: не одно, так другое; не другое, так третье; – и т. д. Приоритетность причин; первопричина – всё это понятия известные, но малопродуктивные. За ними не стоит никакой логики, которая бы объясняла саму динамику соотношения и взаимозависимости всех этих начал. Между тем аксиологическая логика всё это объяснить способна. Потому что человек (и, разумеется, герой Достоевского) не совершает поступки по цепочке причин и следствий. Это даже не линейно, а *плоско*. Но система ценностных ориентиров – совсем другое дело. Здесь даже две ценности способны создать аксиологическую среду. Раскольников же буквально путается в поле притяжения самых разнообразных ценностей. Плотность аксиологической напряженности в душе этого героя достигла критических значений – до вязкости, до духоты. И потому ему советуют: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху!» (6, 351). Между прочим, эту рекомендацию буквально повторяют, независимо друг от друга, два самых чутких персонажа романа – Свидригайлов и Порфирий Петрович.

Этот воздух привнесет в душевный мир Раскольникова Соня Мармеладова, подтверждением чему может служить реплика внутреннего монолога героя (последняя в романе): «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...» (6, 422). В этой новой аксиологической «атмосфере» герою уже можно было жить и дышать.

Алексей Казаков

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ И ДИАЛОГИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Предполагает ли бахтинская концепция диалога, что мир Достоевского нужно воспринимать как торжество относительности? Нужно ли, напротив, считать, что наличие определенной (или, по мнению некоторых исследователей, даже тенденциозной) позиции у ведущих героев и самого автора дезавуирует теорию диалога?

В ходе усвоения теории М. М. Бахтина диалог (и полифония – без четкого разграничения этих терминов) часто истолковывался как некое поле относительности, ценностной неопределенности,[1] как вариант децентрации.[2]

Соответственно, ключевой тезис критики полифонической концепции (или в более мягких вариантах – ее «коррекции») – в романах Достоевского «на самом деле» нет никакого равноправия голосов (ведь это, по мнению большинства исследователей, неминуемо приводит к релятивизму). «Первичный» автор в ро-

[1] См.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977; *Лихачев Д. С.* Достоевский в поисках реального и достоверного // *Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 268. Ссылки на мнения такого рода могут быть продолжены. Эта же идея распространяется на всю русскую литературу этого периода в работах: *Маркович В. М.* 1) О природе художественной истины в романах Герцена и Гончарова 1840-х годов // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 49–65; 2) И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982.

[2] *Делёз Ж.* Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998; *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1995. № 1. С. 97–124; *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

© А. А. Казаков, 2012

манах Достоевского вполне монологичен (Б. О. Корман[3]) и даже тенденциозен (В. Е. Ветловская[4]), он четко противопоставляет мнимые истины и подлинные[5] и вполне явственно реализует в тексте романа итог своего суда, пусть и не высказывая его в прямом слове, но вкладывая его в систему персонажей, в отбор материала, в сюжетную компрометацию (или подтверждение) и т. д.[6] Относительность истины, таким образом, снимается (как можно увидеть, критика направлена скорее на расхожее понимание полифонии, чем на саму бахтинскую концепцию).

Сам М. М. Бахтин утверждает, что «полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом». В мире Достоевского, моделирующем тотальную потерю метафизических гарантий, самую устойчивую и цельную позицию демонстрируют те герои, которые выполняют диалогическую программу: «твердо, дескать, стоит человечек», – определяет Алешу Иван (14, 209).

Для того чтобы правильно понять сущность диалогического события, необходимо различать *диалогическую ситуацию* и *диалогическую позицию*.

Диалогическая ситуация – состояние мира, в котором оказались *и монологисты, и диалогисты*. Но в рамках этой ис-

[3] *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. К этому тезису Б. О. Кормана присоединяется Н. Д. Тамарченко в работе: *Тамарченко Н. Д.* Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1996. № 1. С. 7.

[4] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы».

[5] *Фастинг С.* Иерархия «правд» как часть идейно-художественной структуры романа «Братья Карамазовы»: К вопросу о «полифоничности» романов Достоевского // Scando-Slavica. 1978. Vol. 24; *Тороп П. Х.* Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. № 17. С. 138–158 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 641).

[6] *Корман Б. О.* Итоги и перспективы...; *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы»; *Свительский В. А.* 1) Метод Достоевского и проблема авторской активности // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969; 2) Проблема единства художественного мира и авторское начало в романе Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. С. 77–192; *Хоц А. Н.* Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. №. 9. С. 22–38.

ходной – диалогической объективно – ситуации, когда человек оказывается перед Другим, возможно разное оформление позиции самого участника этого события. У Достоевского мы видим множество случаев неприятия героем и самой ситуации диалога, и Другого, его определяющей роли – при том, что объективно персонаж помещен именно в эту диалогическую ситуацию, вынужден существовать перед лицом Другого. И в этом случае как раз возможно двоение, «отказ от говорения последнего слова», «лазейки», пользуясь терминологией Бахтина. Мы видим это в целом ряде героев: от «человека из подполья» до Ивана Карамазова с его мыслью о невозможности любить ближнего, с одной стороны, и «нерешенным вопросом», с другой стороны.

В этом причины путаницы между диалогом и релятивизмом. Когда Бахтин говорит в отношении Достоевского о карнавальной «веселой относительности» или когда анализирует следы *диалогической ситуации* в слове человека *монологической позиции* (Голядкин, человек из подполья, Ставрогин и т. д.), поля относительности и диалога действительно пересекаются. Но это не исчерпывает феномена диалога, более того, не затрагивает его ядерную структуру.

Релятивизм и нигилизм не тождествен диалогу, напротив, в этом случае перед нами опыт разложения монолога в диалогической ситуации, опыт, определяющий сердцевину того, что происходит с мировой культурой последние два столетия. Можно привести иллюстрацию: «Вообще, – признается И. Бродский, –

> в двадцатом веке – это как бы правило для всех, включая поэтов, – ты должен быть предельно ясен. Поэтому ты должен всё время перепроверять себя. Отчасти это происходит от постоянного подозрения, что где-то есть сардонический ум, даже сардонический ритм, который высмеет тебя и твои восторги. Поэтому ты должен перехитрить этот сардонический ритм. Для этого есть два-три способа. Первый – это отколоть шутку первым, тогда ты выдернешь ковер из-под этого сардоника.[7]

Под этой автохарактеристикой Бродского мог бы подписаться Иван Карамазов. Здесь перед нами монологическая позиция (в случае Бродского – ориентированная на лирическое начало) в диалогической ситуации (обратите внимание на ощущение

[7] Интервью с Иосифом Бродским для «МН» / [Взял] Дмитрий Радышевский // Московские новости. 1995. 23–30 июля. С. 21.

чужого взгляда). Проявлены и все признаки невыполнения условий диалога: попытка опередить чужую оценку, желание осмеять свое серьезное, чтобы его не осмеял Другой, и т. д. Компрометация собственного серьезного – один из вариантов реализации принципов релятивистской стратегии: *не давать о себе гарантий* и *не устанавливать отношений с Другим*.

Диалогическая ситуация (ее можно также называть миром романного типа или – вслед за Морсоном и Эмерсон – прозаикой) – некое изначальное состояние мира, в которое вброшены *и монологисты, и диалогисты*.

Действительно, констатация этой ситуации – одно из художественных достижений Достоевского. Это основная причина интереса к Достоевскому в современной культуре, ощутившей себя вброшенной в диалогическое состояние мира (рецепты поведения в этой ситуации, т. е. открытия Достоевского в отношении диалогической *позиции*, пока почти не востребованы).

Вот пример обращения к диалогической ситуации «по Достоевскому». А. К. Жолковский нередко в своих работах совершает специфическую постмодернистскую паранаучную процедуру: размещение автора-монологиста внутри диалогической (романной) ситуации. Эту процедуру он осуществляет по отношению к авангардистской (хлебниковской) линии в русской поэзии и по отношению к Гоголю. В обоих случаях медиатором выступает Достоевский: авангардисты сравниваются с поэтами-графоманами у Достоевского, а операция с Гоголем обосновывается через посредство образа Фомы Опискина[8] (Жолковский вспоминает также, что Мандельштам сравнивал Вяч. Иванова со Степаном Верховенским – у того, мол, тоже «минерал говорил в поэме»[9]). Во всех трех случаях (включая пример из Мандельштама) автор включается «в роман» для релятивизации.

Диалогическая ситуация не исчерпывает диалога – требуется также диалогическая позиция.

Первая составляющая этой позиции очерчена Бахтиным – та часть, которая связана с *диалогическим отношением к Другому*. Именно это прежде всего интересует Бахтина в

[8] *Жолковский А. К.* Блуждающие сны... С. 54–86.
[9] Там же. С. 216.

«Проблемах творчества Достоевского», поскольку он изучает отношение автора к герою. Новая «целостная позиция автора» у Достоевского по Бахтину – «это новая *форма* художественного видения человека»[10] (выделено Бахтиным).

Модели, по которым строится позиция автора у Достоевского в аспекте диалогического отношения к Другому: провокативная (сократическая[11]) и «искупительная» (строящаяся по модели «подражания Христу»): «новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского – это *всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция* (выделено Бахтиным. – *А. К.*), которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя».[12] Последние составляющие легко совмещаются с христологией Достоевского в том виде, в котором она представлена, например, в «Великом Инквизиторе».

Сократическая, майевтическая модель – еще один аспект диалога, связанный с карнавальной относительностью. Смысл сократической провокации именно в разрушении монологической незыблемости представлений о мире, в раскрытии иных возможностей, новых измерений реальности и духовного опыта, в обнаружении возможности стать другим, переродиться.

Это мир перманентного возрождения, нерасчленимый поток непрерывного становления (т. е., по существу, мир карнавала, как его понимал Бахтин). Именно здесь в силу вступает «веселая относительность» как залог победы самовозрождающейся жизни над остановкой и омертвением. И именно эту ситуацию в «Философии поступка» (посвященной *позиции*) Бахтин называет «одержанием бытием».[13]

---

[10] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 264.

[11] Там же. С. 259, 247, 271.

[12] Там же. С. 270.

[13] *Бахтин М. М.* К философии поступка // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 48. Параллель к этому можно найти у Бердяева, который пишет о Б. Поплавском: «Происходит дезориентация личности в “огненный водопад мирового бывания”. У Б. Поплавского есть некоторое сходство с Андреем Белым, от которого всегда можно было ждать измен, у которого была яркая индивидуальность с проблесками гениальности, но не было личности» (Звезда. 1993. № 7. С. 125). Категория «измены» отсылает к упомянутому нами стремлению не давать о себе гарантий.

Напомню, что такого рода майевтическая модель в «Проблемах поэтики Достоевского» связана с описанием позиции автора или, иначе говоря, диалогической позиции по отношению к Другому. Действительно, признание за Другим права на «новое рождение» – неустранимое условие диалога. За этим стоит признание права на самоопределение, т. е. свобода (если угодно, религиозная свобода).

Но ссылка на *собственное* право на новое рождение (т. е. откладывание «последнего слова о себе», «лазейка», по Бахтину, или готовность к «измене», по Бердяеву) не может определять диалогическую позицию человека *в отношении к себе самому.*

Диалогически ориентированный герой Достоевского не замыкается на незавершимой изнутри себя относительности, а ищет ценностной обеспеченности, ищет собственной целостности. Как говорит Макар Долгорукий в черновых материалах к «Подростку»:

> Да ты образи себя прежде, да и каждое дело свое. Над тем потрудись; а то ты раскидался, собственного дела перед собой не видишь, чего хочешь, не знаешь, самого себя не замечаешь (или перестал замечать). <...> И в Содоме праведником можешь остаться, коли сам на себя умственным взором непрестанно глядеть будешь. Себя не покидай – это первое дело (16, 178).

Архитектоническая сущность диалогической позиции – в отличие от нормы диалогического отношения к Другому – в том, что человек проживает свою жизнь с точки зрения своего *смыслового целого.*

Диалогическая позиция предполагает устойчивость, гарантии человека о себе. Герой, устремленный к ценностной обустроенности, живущий в свете собственной заданной целостности, может быть объектом доверия без опасения «измены», как это называет Бердяев (это понятно даже исходя из обыденного здравого смысла: разумеется, исповедь перед человеком, который готов измениться и «заново родиться» в любую минуту, в результате чего его отношение ко мне может стать прямо противоположным, – такая исповедь проблематична; героям Достоевского иногда приходится идти на такое исповедание, но только в качестве первой диалогической инициативы или в качестве искупления за грех). Пример гарантий «на все времена» мы видим в диалоге Ивана и Алеши Карамазовых:

– Брат, – дрожащим голосом начал опять Алеша, – я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты!* Слышишь, на всю жизнь. И это Бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня... (15, 40)

Чтобы выполнять программу диалога, нужно занимать ответственную позицию, надо быть сыном своего отца, братом своего брата, учеником своего учителя, сыном своей страны – Алеша Карамазов относится (в отличие от Ивана) к своему отцу диалогически, поскольку он принимает на себя ответственность быть его сыном.[14]

Относительность здесь невозможна, так как человек включается в *отношения*[15] (проблема выстраивания «отношений» во избежание «относительности» волновала многих представителей герменевтики и философии диалога – ср. понятие «традиция» у Гадамера[16] или понятие «память нации» у Розенштока-Хюсси[17]).

Всё это имеет непосредственное отношение к вопросу о сущности диалогической позиции в произведениях Достоевского. Один из основных аргументов, которые выдвигаются против бахтинской концепции диалогического отношения автора к герою в произведениях Достоевского, – ссылка на то, что позиция автора в художественном мире названного писателя *вполне определенна* (а может быть, даже тенденциозна),[18] автор пристрастно оценивает своих героев. Но диалогическое отношение,

[14] Ср. отношения Версилова и Аркадия в «Подростке»: «Теперь я вижу твой взгляд на мне и знаю, что на меня смотрит мой *сын*» (13, 373 – *курсив Достоевского*), тогда как вначале Аркадий говорил о «“*будущем* отце моем”» (13, 17 – кавычки Достоевского, курсив мой. – *А. К.*).

[15] Ср. рассуждения Бахтина о «правде нашего взаимоотношения»: «Понять предмет – значит понять мое долженствование по отношению к нему (мою должную установку), понять его в отношении ко мне в единственном бытии-событии» (*Бахтин М. М.* К философии поступка. С. 23–24). Негативные последствия полицентризма, по Бахтину, возникают только в случае неучастия в отношении, в случае взгляда с точки зрения «какого-то третьего, неинкарнированного безучастного сознания» (Там же. С. 46).

[16] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988; *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

[17] *Розеншток-Хюсси О.* Артикулированные периоды и координированная память // Дискурс. 1997. № 3/4.

[18] См., напр.: *Ветловская В. Н.* Поэтика романа «Братья Карамазовы».

как мы показали на примере Алеши Карамазова, не требует отсутствия собственной позиции. Наоборот, только активное отношение (в том числе оценочное[19]) позволяет автору участно включаться в диалогическое событие. Без реальной ценностной заинтересованности (даже если она реализуется во враждебности) включиться внутрь события (вступить *в отношения*) невозможно. Монологизм и релятивизм, как правило, организуется именно отсутствием реальной заинтересованности. Монологист и релятивист – вне события, вне отношений. Это позиция, критически рассмотренная Зосимой:

Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват. А скидывая свою же лень и свое бессилие на людей, кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на Бога возропщешь (14, 290).

В диалогическом мире Достоевского нельзя исключить себя из отношений, нельзя быть простым «Очевидцем» (как подписывался в газетах Иван Карамазов).

Напряженное оценивающее авторское отношение к герою (в том числе, если речь идет об отрицательной оценке) – одна из важнейших причин, в силу действия которых герой Достоевского ощущается как диалогически «присутствующий», вызывающий на ответ (Бахтин в «Авторе и герое» тоже связывает «борьбу» против чьей-то возможной позиции с «уплотнением до самостояния» этой позиции[20]). Пусть это покажется парадоксом, позиция автора в романе «Бесы», несмотря на памфлетный тон этого произведения, не менее диалогична, чем в других полифонических романах Достоевского, потому что памфлетный тон не противоречит структуре диалогического события (здесь мы подходим к сложнейшей проблеме разных модусов диалогического отношения).

[19] Главное, чтобы оценка автора не заглушала собственного голоса героя.

[20] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. С. 114. В этом случае, правда, речь идет о борьбе против возможной авторской позиции. О подобном отношении к герою см.: Там же. С. 101 (в «Авторе и герое» Бахтин считает заинтересованное отношение неэстетическим).

Подчеркнем, что отношение в данном случае феноменологически понимается как модус существования (в направлении к Другому), а не как схематическая связь между субстанциями (что вновь поставило бы нас под дамоклов меч релятивизма).[21] Этот тезис требует отдельного разъяснения, которое может подвести нас к методологической рефлексии осмысления диалога в современной науке.

Один из самых распространенных вариантов методологической адаптации бахтинской теории диалога – ее отождествление со схематическим целым в духе структурализма (П. Тороп[22]), религиозной метафизики (Е. Трофимов[23]), позитивизма и т. д.

Сущность схематизма (согласно классическому определению Шеллинга, схема – это обозначение единичного через общее[24]) заключается в следующем. Предмет научного изучения к моменту рассмотрения всегда уже оказывается обобщен разумом, всегда уже подготовлен к тому, чтобы соответствовать понятию. Именно поэтому, как известно, члены бахтинского кружка критиковали формалистскую и структуралистскую концепцию словесного произведения, в которой факт поэтического языка всегда уже заранее опознан в системе лингвистической науки (как фонема, лексема и т. д.).[25] Классическим в этой области можно считать описание метафизических презумпций европейской науки, сделанное М. Хайдеггером. По его мнению, категория объекта, основополагающая в европейской науке, не может считаться исходной, так как способ бытия сущего уже искажен в «объекте» предварительным «математическим наброском» научного усмотрения.[26] Такова сущность схематического рассмотрения: все явления подводятся к рассу-

[21] См. подробный анализ этой проблемы: *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997.

[22] *Тороп П. Х.* Симультанность и диалогизм. С. 138–158.

[23] См., напр.: *Трофимов Е.* О логистичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 167–188.

[24] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. § 39. С. 106.

[25] См., напр.: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

[26] *Хайдеггер М.* Бытие и время.

дочному, понятийному знаменателю – и после этого мы имеем дело со схематическим взаиморасположением «размеченных» разумом, понятийно обеспеченных атомов реальности (именно поэтому функции «первичного автора» в этой традиции сводятся лишь к отбору и расположению художественного материала).

Предлагаемая в этом случае модель художественной реальности имеет поле применения в истории литературы (классицизм, определенная доля художественного наследия Просвещения, творчество таких писателей, как, например, Чернышевский), но она, безусловно, не соответствует ни сентименталистской, ни реалистической, ни романтической модели.

Схематическое единство художественного произведения обретается в разуме – оно не событийно (поэтому здесь вообще нельзя говорить о диалоге). И самое важное: схема непосредственно имеет дело с общим, а не единичным, разум обязывает отвлекаться от конкретной человеческой единичности. Но именно с этой традицией европейского мышления – в философии (Гегель), в общественном сознании (социалисты), в науке («бернары») – всю жизнь боролся Достоевский.[27]

Бахтин трактует диалог у Достоевского именно в этом ключе – с учетом событийного присутствия человека. По наблюдению Бахтина, эффект присутствия героя в произведениях Достоевского заставляет реально реагировать на его слово,

[27] Проблематика неотменимости и уникальности конкретной личности была достаточно актуальна во времена Достоевского. Ср. в письме В. Г. Белинского В. П. Боткину от 1 марта 1841 г.: «...если бы мне удалось влезть на верхнюю ступень лествицы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции Филиппа II и пр. и пр.; иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастия и даром, если не буду спокоен на счет каждого из моих братий по крови <...>. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии» (*Белинский В. Г.* Собр. соч. М., 1982. Т. 9. С. 443). Эти мысли возникли у Белинского на почве разочарования в гегелевской диалектике, в которой «субъект <...> не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него в отношении к субъекту Молохом, ибо, пощеголяв в нем (в субъекте), бросает его как старые штаны» (Там же).

отвечать герою, как живому собеседнику.[28] Бахтин при этом как бы нарушает табу теоретического мышления, наложенное еще Кантом. Критикуя онтологическое доказательство Бога, Кант утверждает: «...если я мыслю вещь, посредством каких угодно предикатов и какого угодно количества их <...>, то от прибавления, что эта вещь *существует*, к ней ничего не присоединится».[29] Именно эту «прибавку» реальности пытается уловить Бахтин, последовательно осуществляя «радикальную конкретизацию»[30] предмета научного рассмотрения и самого хронотопа исследования.

К собственно смысловому «диалогу», отвлекающемуся от конкретности человеческого существования («диалогу культур», диалогу текстов), Бахтин обращается в последние годы своей жизни, но при этом достаточно определенно оговаривает свое отношение к нему:

> Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер <...>. Но эти диалогические отношения входят в особую *смысловую* сферу, выходящую за рамки нашего чисто хронотопического рассмотрения.[31]

Живой межчеловеческий диалог должен быть увиден в модусе радикальной конкретизации (т. е. требует «хронотопического рассмотрения»). Современные критики и сторонники теории диалога нередко сводят ее только к этому диалогу текстов или культур, т. е. малому ее сектору, носящему скорее характер уступки, нарушающему основополагающие принципы теории Бахтина.

---

[28] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 207–208. Ср. также: «...автор <...> говорит не о герое, а с героем» (Там же. С. 207 – *выделено Бахтиным*). «Слово автора о герое организовано в романах Достоевского как *слово о присутствующем*, слышащем его (автора) и *могущем ему ответить*» (Там же – *выделено Бахтиным*).

[29] *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. Н. О. Лосского. СПб., 1993. С. 355. Бахтин в работе «К философии поступка» упоминает кантовский пример о реальных и мыслимых пфенигах...

[30] Выражение В. Л. Махлина, см.: *Махлин В. Л.* Бахтин и Запад (опыт обзорной ориентации) // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 108.

[31] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 404. Процитированный отрывок – из позднейших (1970-е) заключительных замечаний к «Формам времени и хронотопа».

Присутствие обеспечивает неотменимость, единственность, конкретную уникальность участника диалогического события. В случае если присутствие человека несущественно для смысла слова, мы имеем дело со схематизмом. С учетом сказанного отождествление полифонии и децентрации можно считать серьезной ошибкой, так как постструктурализм не имеет дела с человеческой реальностью (и даже прямо критикует ее[32]). Постструктурализм – это оборотная сторона схематизма; несмотря на формальную полицентричность, он продолжает традиции «теоретического антигуманизма», сформированного в рамках монологического мышления.

Суть диалогической позиции, конечно, вовсе не в самоуничижительном отказе от собственной позиции, как это сегодня нередко понимается, а в том, что выражаемая мной идея *моя*, в том, что эта идея высказана с *человеческой* позиции; целая глава «Проблем творчества Достоевского» посвящена у Бахтина противопоставлению личностной идеи и идеи «*ничьей*», т. е. высказанной из сферы безликого разума, с нечеловеческой позиции. Ср. у Достоевского в речах Разумихина:

> Ну, верите ли: полной безличности требуют и в этом самый смак находят! Как бы только самим собой не быть, как бы всего менее на себя походить! Это-то у них самым высочайшим прогрессом и считается. И хоть бы врали-то они по-своему, а то... <...> Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему – ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому; в первом случае ты человек, а во втором ты только что птица! Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были (6, 155).

Если идея оформлена как «ничья» – перед нами мир монолога. Т. е. монологист – это не столько тот, кто не признает других позиций помимо своей (хотя это может быть сопутствующим признаком), скорее это тот, позиция которого перестала быть существенно *своей*. Монологизм – это одержимость.

И вновь мы подходим к тезису, что релятивизм связан не с диалогом, а с монологом, так как и монолог, и мир относительности архитектонически организованы посредством нечеловеческой «ничьей» позиции, только в первом случае для этого имеется трансцендентальное обоснование («трансцендентальное алиби»), а во втором это обоснование утрачено; или, в

---

[32] См. прежде всего: *Derrida J.* De la grammatologie. Paris, 1967.

другой системе, в первом случае субъект субстанционален и вписан в единство разума, во втором – нет.[33] Релятивистская неустойчивость и подвижность – результат потери метафизического основания, т. е. результат разложения монолога.

[33] О связи монологизма и релятивизма см.: *Махлин В. Л.* 1) Бахтин и Запад... С. 110–111; 2) Наследие М. М. Бахтина в контексте западного постмодернизма // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 207–208. Спорной остается лишь трактовка функции «третьей точки зрения» у В. Л. Махлина (Там же. С. 208). Ср. также комментарий С. Г. Бочарова и С. С. Аверинцева к работе «К философии поступка»: «иллюзия абсолютной и довлеющей себе этики <...> оказывается неиссякающим источником нравственного нигилизма», см.: *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. С. 323.

Людмила Сараскина

КАТЕГОРИИ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ И СЕРДЕЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В последние десятилетия художественная философия Достоевского с ее устремленностью к *тайне человека* подвергается многосторонней ревизии (атаке), связанной с общими тенденциями пересмотра базовых ценностей искусства. Общий культурный контекст в корне отличается от середины XIX в. – времени, когда творил Достоевский. То, что сегодня именуется современностью, химерично и чревато катастрофами, утверждают философы и социологи; и еще М. Хайдеггер метафизически удивлялся, полагая, что человечество живет вплотную к точке полночи, но успокаивает себя вечным «нет, кажется, еще нет». Развязка, однако, рано или поздно наступит; она может затянуться, отложиться, но невозможно не заметить, как настоящее исполнено ее тревожными знаками.

«Трудно назвать другого писателя, который бы в такой мере был *антропологичен*, как Достоевский», – писал богослов, искусствовед и педагог С. Н. Дурылин 85 лет назад.

> У него – все *о* человеке, *около* человека и *по поводу* человека <...>. Судьбы человека на земле так трагичны, а повесть о человеке имеет такое космическое значение, что для космоса почти не остается места. Человек с его судьбами как бы пожирает все его внимание, всю творческую заботу писателя. О космосе Достоевский думает только всегда в связи с человеком: его взор – творческий и мыслительный – всегда упирается в человека <...>. Романы Достоевского так густо населены человеком, в них так много «человеческого, слишком человеческого».[1]

[1] *Дурылин С. Н.* Пейзаж в произведениях Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 2009. № 25. С. 477–480.

© Л. И. Сараскина, 2012

«Человеческое, слишком человеческое» (Ф. Ницше), присущее Достоевскому, как раз и является мишенью; фокус современных проблем как раз и сосредоточен в антропологии. Новое смутное время в России, как его определяют современные философы, это время распада и утраты цельности, принявшее абсурдно-карнавальное обличье, время торжества подмен и химер, безостановочного кружения, время краха гуманитарного знания. Речь идет о резких, кардинальных изменениях, которые не укладываются в понятия прежней, классической антропологии.

Современный русский философ С. С. Хоружий, глубоко чувствующий проблему нового смутного времени, пишет:

> Человек обнаруживает непреодолимую волю и тягу к экстремальному опыту любых видов, включая виды опасные, асоциальные, трансгрессивные, к радикальным экспериментам над собой. Обретают популярность проекты покончить вообще с Человеком, превратить его в какое-либо другое существо, Постчеловека. В такой ситуации антропологическая рефлексия разбужена и активизирована, идут интенсивные поиски новой антропологии <...>. Отнюдь не всегда было так. Серебряный век, с упоением погружавшийся в Достоевского, искал в нем метафизику, богословие, истово стремился найти у него пророчества, социальные и религиозные проекты... Теперь все это отошло. Сегодняшнего человека, с беспокойством обнаруживающего, что облик его непонятно и неподвластно ему меняется, в первую очередь занимает облик человека в романе, воплощенная в нем антропологическая модель.[2]

Что же отошло и что пришло на место прежней, классической антропологии? В течение XX в. не раз провозглашались самые различные «упадки», «концы» и «смерти»: «конец метафизики», «конец философии», «смерть автора», «смерть субъекта», «смерть человека» и т. д. Взгляд на современность как на один из переломных исторических моментов стал привычным, даже обыденным. В конце XX в. многие российские исследователи осознали тот факт, что человечество вступило в постхристианскую эру и переживает процесс, обратный тому, который переживало оно при вхождении христианства в историю.

В начале 1960-х гг. получила новое развитие ницшеанская идея о смерти Бога: современная культура больше не является

[2] *Хоружий С. С.* «Братья Карамазовы» в призме исихастской антропологии // Там же. С. 14.

проводником Евангелия, и человек уже не способен через культуру прийти к пониманию Высшего. Времена, когда христианство составляло ценностный стержень национальных культур, безвозвратно ушли. Понять себя или другого легче без Бога, чем с Богом. Бог, бытие которого уже не пытаются доказывать, стал бесполезным для человека, ищущего решения своих проблем. Понятие «Бог» находится вне эмпирики и потеряло всякий смысл для современного человека. Поэтому и реинтерпретация Евангелия должна быть без слова «Бог». Человек нуждается в богословии без Бога. В 1965 г. была издана книга «Секулярный смысл Евангелия», принадлежащая перу священника Епископальной церкви Пола Мэттью ван Бурена. Ван Бурен утверждал, что на базе новой теологии в 80-х гг. XX в. в США, наряду с активной популяризацией Жака Дерриды, на базе теологии смерти Бога оформилась деконструктивистская теология или теология «смерти теологии».

Следуя идеям Ж. Дерриды, теологи-деконструктивисты (К. Рашке, М. Тейлор) констатируют уход из человеческой жизни трансцендентного измерения, фиксируют кризис традиционного богословия, заявляя о смерти любой теологии, основанной на метафизике и понимании Бога как сверхъестественной реальности. Словно иллюстрируя положения новой теологии, В. Пелевин в романе «Ампир “В”», где действуют герои-вампиры, стремящиеся контролировать человечество, утверждает: «Когда человек начинает размышлять о Боге, он становится похожим на обезьяну в маршальском кителе, которая скачет по цирковой арене, сверкая голым задом».[3]

Тенденции начала XXI в., описываемые как *состояние-после*, как *пост-мир*, еще радикальнее. Смерть Бога означает не только «смерть субъекта». Должен «умереть» и сам человек, должна состояться «смерть памяти». Если перестает существовать нормативный и идеальный образец человека, исчезает идея его вечной и неизменной природы, то человек оказывается подвластным обратной эволюции. Сегодня философы говорят о наступлении эпохи уже даже не *постхристианской*, а *постчеловеческой,* которая наступила вследствие «смерти Бога».

[3] *Пелевин В.* Ампир «В» (2006) // http://fictionbook.ru/author/pelevin_viktor_olegovich/ampir_v/read_online.html?page=17

Постчеловек не осознает себя человеческим существом, связанным с другими людьми. Общество постчеловеков, живущих в постмире, глубоко атеистично и иррелигиозно и являет собой актуализацию тезиса «амбивалентности Добра и Зла».

Постчеловек не помнит своего прошлого. Он избавлен от необходимости рефлексии над историей. Постчеловек обращен в секты тоталитарного содержания, которые заставляют его отречься от своего *Я* и принять за истину некий универсальный код сознания, нечто вроде прошивки микросхемы.

В *ситуации-после* эстетика европейского гуманизма, основанная на антропоцентризме, прагматизме, рационализме и поклонении человеку, уступает место другим эстетикам и художественным практикам, из которых человек вытеснен или занимает там подчиненное положение. Декларируется утрата интереса к человеку, разочарование в нем и его возможностях, поражение человеческой цивилизации вообще – люди более не волнуют искусство, обратившееся к монстрам, демонам, вампирам и оборотням. «Он человек, и для него это само по себе трагедия», – этим чувством пронизаны тексты современной культуры. «Положительно прекрасный человек», которого искал Достоевский, и стремление отказаться от человеческой природы, понимаемой как трагедия, – вот путь, который проделала культура после Достоевского, сменившая такие максимы, как «человек – это звучит гордо» на отказ от человеческого мира. «Хорошо, что я не человек», – говорит оборотень из современного культового романа русского писателя-фантаста С. Лукьяненко «Ночной дозор», герои которого, «иные», гордятся, что не имеют с жалким племенем людей ничего общего.[4] «Священная книга оборотня» – так называется роман-манифестация В. Пелевина, где оборотни – это и есть реальные люди, вампиры – улучшенные человеки, а традиционные человеки – это не понявшие свою суть бесхвостые обезьяны.[5]

В романе А. Потемкина с символическим названием «Человек отменяется» озлобленная мысль героя хочет уничтожить человеческий род, волевым, самовластным рывком прекратить жизнь на земле.

[4] *Лукьяненко С.* Ночной дозор (1998) // http://www.erlib.com/

[5] *Пелевин В.* Священная книга оборотня (2004) // http://lib.rus.ec/b/42092

Я пытался, я хотел любить человека, но из этого ничего не получалось. Не встретил я его, не раскрылся он передо мной россыпью своих талантов. Теперь же я его больше не ищу. Он ни мне, ни материи не интересен. Он никому, кроме себя самого, не нужен. Человек! Ты отменяешься![6]

Агония рационализма, отказ от концепции человека как *меры всех вещей* приводят, таким образом, не к возрождению идеи Бога, а к идее смерти Бога (который, согласно Ницше, был убит людьми) и, как следствие, к отказу от человеческой природы. Протест против эстетики Просвещения, ее завороженности и очарованности человеком возвращает европейскую цивилизацию не к Богу, и даже не к сверхчеловеку: выбор делается в пользу не-человека.

Если в творческих замыслах Достоевского идеал положительно прекрасного человека составлял смысловое и эмоциональное ядро, а его христоподобные герои заключали в себе возможный на земле *максимум человеческого,* становясь этическим и эстетическим каноном эпохи, то новая эстетика, провозглашающая приоритеты постчеловеческого и внечеловеческого, героизирует бывшего («погибшего») человека, готового сдать в архив (или в утиль) все человеческое. В центре внимания масскульта – существо, сознательно перешедшее на «другую сторону», отдавшееся «тьме» и наделенное поэтому инфернальной силой. Художественную литературу заполняют уже даже не сверхчеловеки, а трансчеловеки и постчеловеки, а то и просто нелюди («иные», «моги», «оборотни» и т. п.). Знаменитое выражение Ф. Ницше «человеческое, слишком человеческое» неожиданно обрело сверхсмысл: «человеческое» и «слишком человеческое» как категории этики и эстетики исчерпали себя. Очевидно: подобная тенденция радикально противостоит идее Достоевского о *восстановлении погибшего человека* как центральной мысли всего искусства XIX в.

Мы движемся к постантропологической развязке. С конца XX в. классический социум стоит на пороге фундаментальной качественной метаморфозы, как говорили оптимисты, или крушения, как подозревали пессимисты. Момент истории, в которой мы живем, трактуется «социологами глубин» (так

[6] *Потемкин А.* Человек отменяется (2007) // http://www.gramotey.com/books/1269091758.htm

называют себя современные философы-метафизики) как *соскальзывание в ночь*.

Надо осознать нашу роль в развитии Природы, в развитии Высшего Разума и смириться с ней, говорит новая эстетика. Человечество выполнило историческую миссию, подошло к своему концу, дав начало более высокой, электронной цивилизации. И оно должно уйти с исторической сцены, не цепляясь за существование и не чиня всевозможных препятствий появлению нового, электронного общества. Нашим утешением может быть то обстоятельство, что мы, видимо, первые в нашей Галактике, а возможно, и во Вселенной породим электронную цивилизацию. Как только электронный мозг достигнет человеческого уровня, окажется, что человечество выполнило свою историческую миссию и не нужно более ни природе, ни Богу, ни простой целесообразности.

Достоевский провидчески угадал, что для приспособления к новому времени, о котором твердил в «Бесах» Петр Верховенский, необходима новая антропология: надо чтобы человек обратился в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь. В начале XX в. идеологи революции вывели постулат: процесс углубления революции потребует *органического* перерождения человека. Персонаж романа А. Потемкина «Человек отменяется» приходит к выводу: человек – мразь, гниль, ничтожество, не заслуживает ни уважения, ни любви, и «мир вокруг него не стоит и ломаного гроша». «Мысль о том, что нынешний человек отменяется, – это точка зрения не тех или иных героев моего романа, это прежде всего точка зрения автора», – утверждает А. Потемкин.

> Надо срочно приступить к изменению человека – так я думаю сегодня. Что делать? Возвращаться в прошлое невозможно с нынешним семимиллиардным населением. Единственное, что остается, – генетически модифицировать человека, и чем быстрее, тем лучше! В этом случае кардинально изменятся традиционные человеческие ценности. Есть интеллектуалы и биомасса. Разум не связан с общей биомассой, он развивается лишь в узких пределах избранности. Ресурсы заканчиваются, общество идет к полному собственному уничтожению. Уцелеет лишь интеллект, сконцентрированный в разуме. Люди с высоким интеллектом в конце концов продумают, как постепенно избавиться от мешающей развитию разума массы.[7]

[7] *Потемкин А.* Человек неотменимый. Споры о романе Александра Потемкина «Человек отменяется» // Завтра. 2008. Июнь (№ 24). С. 24.

Современный роман проговаривается о симптомах перемен; в нем отражаются общественные настроения, новый моральный, эстетический, социальный опыт. В нем проступают черты общества, которое заявляет о себе невнятным языком аллегорий.

Постгуманизм, о котором говорят сегодня как о явлении философии искусства, не просто отрицает гуманистические ценности и постулаты, сформированные на пороге нового времени. Постгуманизм – это констатация объективного иссякания человечности (в ее традиционном понимании) в технократическую эру. Живая человеческая личность со всеми ее бедами и победами не представляет более самостоятельной ценности. Гибнет и разлагается сама человеческая природа, утверждает постгуманизм, а копеечные цены на духовные продукты приводят к этнической деградации. Постантропологическая ситуация нуждается в более глубоких мутациях – на арену истории должны вступить уже в полном смысле слова постчеловеческие существа – клоны, киборги, виртуалы, инферналы, трансчеловеки и постчеловеки, существа с динамической способностью к адаптации. Современного читателя и зрителя словно приучают к мысли, что человеческий вид неполноценен и нуждается в доработке. «Все уже запущено, – размышляет «социолог глубин» А. Дугин. – Раз есть ограничение на выведение постчеловеческих видов, раз они технологически возможны, и раз существует формальный юридический запрет на развитие таких технологий, значит, эти технологии находятся в последней стадии подготовки. И *постчеловек стоит наготове*. Технологически это уже почти возможно, но морально пока еще нет».[8]

Идея «восстановления» души человеческой, задача «найти в человеке человека», стремление изобразить «все глубины души человеческой» терпят натиск и с другой стороны. Игровые эстетики стремятся представить категории *человечности* и *сердечности* в литературе как смехотворно устаревшие, как объект пародии. «Бога нет – все дозволено» – этот неизбежный выбор «всякого безбожия», по Достоевскому, воплотился в культурную практику и стал главным принципом постмодернизма, его девизом; при этом «все дозволено» и в обратной ситуации,

[8] *Дугин А. Г.* Современная идентичность России. Лекция (2009) // http://konservatizm.org/regions/rostov/200409135647.xhtml

когда «Бог есть», как индифферентно декларирует постмодернизм. Холодная игра декларируется как норма, а повышенный градус человечности – как подозрительное уклонение, почти уродство. Героями постмодернистской литературы стали антигерои Достоевского. Постмодернизму интересно лишь измененное сознание, как бы на стыке антропологии и психологии; причуды «опийного воображения», в которое впадают шаманы под влиянием наркотиков и галлюциногенов: грибов, мухоморов, травок. Освобожденное сознание – это и есть сознание, когда нет Бога, нет моральной ответственности, нет анализа и самоанализа. Литература постмодерна обнаруживает, что жизнь человека цветет буйным цветом на уровне потребления и убийственно опустошена на уровне смысла.

«Человеческое и слишком человеческое» вытесняются из обихода культуры и радикализмом другого сорта. Православный фундаментализм провозглашает критерием культуры *церковность*, точнее, уровень воцерковленности автора и героев. Принцип церковности работает двояко – либо «оправославливает» словесность, либо отлучает тех или иных ее представителей от христианской традиции. При этом *человеческое* трактуется как второстепенное, едва ли не ущербное. Радикальная «новоцерковная» эстетика ставит под сомнение, можно ли вообще зачислять продукт художественного вымысла в разряд «духовного», и полагает, что, например, «высокая литература» узурпировала понятие «духовность», самозванно захватив нишу религии, веры, церкви и неправомочно претендуя на роль учителей жизни. Отсюда вывод: тексты Достоевского, как и всей «высокой литературы» XIX и XX вв., – кощунственная пародия на связь человека и Бога, воплощенное зло и подмена истинной духовности, на которую у литературы никогда не было прав. И чем более литература претендует на духовность, тем большая опасность от нее – как от лживой мимикрии под духовность – исходит.

Так, роман М. Елизарова «Pasternak» (2003) назван русской критикой «православным философским боевиком». Поэт Борис Пастернак представлен здесь в образе демона, отравляющего сознание интеллигенции своими произведениями. Часть либеральной критики назвала книгу «трэшем», «тошнотворным романом»: когда коричневый цвет входит в моду, появляются его поклонники и в литературных кругах. Леворадикальные газеты, напротив, высоко оценили этот роман, полагая, что в нем в полном блеске явил себя необузданный русский реванш, как ответ на все унижения и оскорбления русской нации, русского характера, русской веры и русской мечты. Сквозь полный набор авангардных литературных приемов, сквозь филологичность текста и густую эрудицию молодого писателя, не уступающую ни Умберто Эко, ни Милораду Павичу, критика разглядела яростную защиту незыблемых вековых духовных ценностей русского народа. Как выразился сам М. Елизаров, Пастернак ему никогда не нравился, мол, человек талантливый, но какие-то отвратительные поэтические принципы плюс такие же человеческие качества; за поэтическим айсбергом стоит «поганая либеральная гнусь».

Герой романа, как и автор, убеждены в несостоятельности этого типа духовности. «Каждый писатель в некотором смысле религиозен, поскольку вдыхает жизнь в придуманные им образы, но это, выражаясь в дантовской терминологии, лишь “Божественная Пародия” на действительную связь между человеком и Богом, “похоть очей”, как говорил апостол Иоанн. Принято говорить, что светская литература также дает представление об этике, морали и способна подтолкнуть к размышлениям о высоких материях. Но человеку, приучившему себя однажды питаться “художественным”, опошленным бытием, “божественное” становится не по вкусу». Приведу еще один фрагмент романа: «Чтение растворяет личность, она живет чужими эмоциями, отдавая душу на растерзание бумажным, но от этого не менее пагубным страстям. Литература схожа со склепом, в котором страница за страницей, камень за камнем замуровывается дух. Не нужно думать, что художественная литература – зло. Она становится его носителем только в том случае, когда начинает претендовать на духовность, а вот на нее у литературы никогда не было прав. Духовность отсутствует как понятие в этом вымышленном мире. Художественные ландшафты разнятся только степенью демонического. Вред от грубого скоморошничанья “Луки Мудищева” невелик. Откуда там взяться дьяволу? Спрятаться негде. А заумный пафос какой-нибудь “Розы Мира” в сотни раз опаснее своей лживой спиритической мимикрией под духовность».

Радикальная новоцерковная эстетика провозглашает тезис о вредоносности литературы как демонского зла. Покуда су-

ществуют Бог и религия (несмотря на все усилия по их отмене и профанации, предпринятые в первую очередь именно писателями – от Вольтера или Толстого до того же Пастернака), литература не может претендовать на духовность без кавычек. Идеализация чтения как «особого» способа интеллектуальной и паче чаяния духовной жизни (вкупе с выражениями «человек книги», «человек читающий» и т. п.) есть не что иное, как ересь и сектантство, ведущие к вырождению той самой духовности (существования в ладу с Богом), закавыченное имя которой пишут на своих знаменах образованцы от литературы.

Православный писатель В. Крупин, принадлежащий к радикальному крылу, утверждает:

Если литература, как слово, вышедшее из церковной проповеди и молитв, – уходит далеко от церкви, то она становится блудной дочерью <...>. Литература каким-то образом выдумала понятие художественного образа. То есть литература отдельно – жизнь отдельно. В литературе есть образы Болконского, Наташи Ростовой, Павла Корчагина. А в жизни – соседка, которая насыпала соли на коммунальной плите и ушла <...>. Художественная литература могла бы быть огромной помощницей в воцерковлении людей, если бы приводила людей к чтению святоотеческой литературы, если бы после Пушкина читали святителя Игнатия Брянчанинова, Тихона Задонского, Иоанна Златоуста, Василия Великого.[9]

В. Крупин полагает, что литература, которая не воцерковляет читателя, бессмысленна:

Зачем нужна еще одна среди многих тысяч бесполезных книг? Зачем вообще нужна русская литература? Показать нам самих нас, как в зеркале? Хорошо. Обличить недостатки? Еще лучше. И что дальше? Светские книги нужны, чтобы привести нас к Евангелию. Другого назначения у них, особенно написанных на русском языке, быть не должно <...>. *Православным произведением может считаться такое, художественная идея которого включает в себя необходимость воцерковления для спасения.* Его герой либо воцерковлен, либо антицерковен, либо на этапе движения от одного состояния в другое, либо, наконец, равнодушен к Церкви. Но если нет этой соотнесенности с Церковью, говорить о православии неправомерно.[10]

[9] *Крупин В.* Литература и Православие. Беседа профессора Владимира Мельника с писателем Владимиром Крупиным (2005) // http://rusk.ru/st.php?idar=103725

[10] Там же.

Кажется, в ответ на такое писательское размышление Достоевский мог бы возразить: «Мы пуритане по крови; мы мало любим жизнь, и потому искусство кажется нам соблазном» (19, 138).

«Мы занимаемся литературой, не желая произносить безответственных слов о религии, христианстве и зная, что в русской литературе заключена такая сила подлинной религиозности, что, говоря только словами, мы скажем все, что нужно, и сделаем свое дело», – говорил Д. Мережковский в начале века, и в правоте этих слов сейчас трудно усомниться.[11]

Перед европейской и русской культурой стоит задача сбережения и защиты лучшего из своего наследия. Необходимо переосмысление своей идентичности перед вызовами современности. Необходимо понимание, что́ выживет, что́ останется от классической литературы, в частности от творений Достоевского, в «*ситуации-после*» – «после метафизики», «после деконструкции», после религиозного фундаментализма. На сколько еще времени хватит ее жизненных ресурсов?

Об этом дерзновенно писал английский мыслитель и блестящий апологет христианства Г. Честертон:

Ожидалось, что христианство наконец-то поблекнет в трезвом свете Века Разума; ожидалось, что оно окончательно исчезнет в катаклизмах революционной эпохи. Оно было «разоблачено» наукой – но тем не менее оно все еще с нами. Историки отыскивали его в прошлом – а оно вдруг замаячило в будущем. Они станут следить за ложными шагами христианства, ловить его на ошибках, – но им не суждено будет присутствовать при его конце. Бездумно, даже скорее бессознательно, своей молчаливой бдительностью они приблизят сроки исполнения изумительного пророчества: они забудут о том, что следят за угасанием того, что уже не раз как бы навеки угасало, и невольно поймут: более плодотворным занятием было бы следить за полетом комет или ждать остывания раскаленной звезды.[12]

В 1925 г., глядя на ситуацию в христианском мире, Честертон написал слова, не потерявшие своей актуальности и по сей день:

Мы знаем, как случилось чудо – молодые поверили в Бога, хотя Его забыли старые. Когда Ибсен говорил, что новое поколение стучит-

[11] *Зобнин Ю.* Мережковский. Жизнь и деяния. М., 2009. С. 396.

[12] *Честертон Г.* Вечный человек // http://krotov.info/library/24_ch/ches/terton_061.htm#2

ся в двери, он и думать не мог, что оно стучится в церковные врата... Да, много раз – при Арии, при альбигойцах, при гуманистах, при Вольтере, при Дарвине – вера, несомненно, катилась ко всем чертям. И всякий раз погибали черти.[13]

Человеконаправленным назвал Достоевского современный русский писатель-классик В. Распутин:

Достоевский стоит не в ряду самых великих имен мировой литературы, впереди или позади кого-то, а над ними, выше их. Это писатель другого горизонта, где ему нет равных. Были и есть таланты блестящие, яркие, сильные, смелые, мудрые и добрые, но не было и нет (и не будет, на мой взгляд) явления в литературе более глубокого, более центрового, необходимого, более человеконаправленного и вечного, чем Достоевский. Человеческая мысль дошла в нем, кажется, до предела и заглянула в мир запредельный... Похоже, что кто-то остановил руку великого писателя и не дал ему закончить последний роман, встревожившись его огромной провидческой силой. Это было больше того, что позволено человеку; благодаря Достоевскому человек в миру и без того узнал о себе слишком многое, к чему он, судя по всему, не был готов.[14]

Запредельная человеконаправленность – залог непреходящей актуальности Достоевского, его способности «пробить сердце» читающего и слушающего. Мир его романов – *антропокосмос* – начинается человеком и им исчерпывается. Изображение жизни у Достоевского осуществляется в формах самой жизни, вне «изнаночной» поэтики и оккультной символики, вопреки религиозному ригоризму и постмодернистскому безразличию. Эстетика слишком *человеческого* и обращенного от сердца к сердцу – квинтэссенция его философии, сердцевина смыслов, центр художественного бытия. Линия «слишком человеческого» прочерчена Достоевским от первого романа до последнего.

«Бедные люди»: «Ходят люди, да некогда им. Сердца у них каменные; слова их жестокие. “Прочь! убирайся! шалишь!” Вот что слышит он [ребенок] от всех, и ожесточается сердце ребенка, и дрожит напрасно на холоде бедненький, запуганный мальчик, словно птенчик, из разбитого гнездышка выпавший. Зябнут у него руки и ноги; дух занимается» (1, 87). Каменные

[13] Там же.

[14] *Распутин В.* Ответ на анкету о Достоевском // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. № 5. С. 66–67.

сердца, окружающие Макара Девушкина, – это рок бедняков, их трагедия, это антропологический приговор бездушной, вечно торопящейся российской столице.

«Преступление и наказание»: «И в это мгновение такая ненависть поднялась вдруг из его усталого сердца, что, может быть, он бы мог убить кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия. По крайней мере, он почувствовал, что если не теперь, то впоследствии он в состоянии это сделать. “Посмотрим, посмотрим”, – повторял он про себя» (6, 342). *Усталое* сердце, *помраченное* сердце, теоретически *раздраженное* сердце – эмоциональный ключ к пониманию образа Раскольникова, мотивов его преступления.

«Помутившиеся сердцем» и «бессердечные» противостоят у Достоевского людям с «чистым сердцем», с сердцем «мудрым» и «целомудренным». При столкновении сердца прыгают, замирают, стучат, бьются до боли, дают сбои, разбиваются.

Лизавета Прокофьевна Епанчина («Идиот»), которая в мире Достоевского воспринимается как эталон сердечности, говорит своей младшей дочери: «Не усмехайся, Аглая, я себе не противоречу: дура с сердцем и без ума такая же несчастная дура, как и дура с умом без сердца. Старая истина. Я вот дура с сердцем без ума, а ты дура с умом без сердца; обе мы и несчастны, обе и страдаем» (8, 69).

Задумав создать в «Бесах» «обворожительного демона», Достоевский делился с издателем, М. Н. Катковым, своими надеждами: «Мне очень, очень будет грустно, если оно у меня не удастся. Еще грустнее будет, если услышу приговор, что лицо ходульное. *Я из сердца взял его*» (29_1, 142, курсив мой). Писатель не скрывал, что его обворожительный демон – мрачный злодей.

«Пусть заплачет и он, иерей Божий, – говорится в поучениях старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», – и увидит, что сотрясутся в ответ ему сердца его слушающих. Нужно лишь малое семя, крохотное: брось он его в душу простолюдина, и не умрет оно, будет жить в душе его во всю жизнь, таиться в нем среди мрака, среди смрада грехов его, как светлая точка, как великое напоминание» (14, 266). Приведу еще один фрагмент из этого романа: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (14, 100). Здесь – ключ к горячему сердцу Дмитрия Карамазова. «Сердечные ключи» читатель

обнаруживает и в «Идиоте». «...рай – вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (8, 282), – говорит Мышкину великосветский гость Епанчиных князь Щ. Еще более выразителен пример из «Кроткой»: «...я хотел широкости, я хотел привить широкость прямо к сердцу, привить к сердечному взгляду, не так ли?» (24, 13).

Человек Достоевского – это человек потрясенного сердца, человек животворящего духа. Антропокосмос Достоевского несет не информацию, и даже не свидетельство, а потрясение от встречи (с мыслью, чувством, идеей), передаваемое прямо, непосредственно, т. е. без посредников.

Страстным и сердечным высказыванием Достоевский стремился хоть на единый исторический миг задержать в холодеющем мире волнение потрясенного сердца. Как отличается нервный, задыхающийся голос петербургского литератора от великолепия, неторопливости, грамотного спокойствия официальной церковной проповеди! «Достоевский точно ударами в сердце напоминает о Христе», – утверждал богослов и духовный писатель С. И. Фудель в своей книге о Достоевском.[15]

«Не *верьте* ему, когда он хвалится, что знает *монашество*; он знает хорошо только *свою проповедь любви* – и больше ничего!»[16] – уличал Достоевского К. Н. Леонтьев, полагая, что компрометирует писателя в глазах его восторженного поклонника и интерпретатора.

На самом деле *больше ничего* и не нужно.

Только это и может остановит *соскальзывание в ночь*.

[15] *Фудель С. И.* Наследство Достоевского. М., 1998. С. 249.

[16] *Леонтьев К. Н.* Письма к Василию Розанову. Лондон, 1981. С. 46.

Борис Тарасов

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ КАК ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «ТАЙНЫ ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Методы изучения памяти столь же разнообразны, сколь бесконечно и многокрасочно ее поле, распахиваемое нейрофизиологией, психологией, биологией, этологией, педагогикой, литературой, искусством, социологией, палеонтологией, фармакологией, фотографией, информатикой. В этом бесконечном поле свое важное место занимает та его часть, которая связана не только, если воспользоваться известной классификацией Жане, с моторной или образной, логической или аффективной памятью, а с метафизическими пластами сознания, с выбором главных жизненных ценностей, с выработкой основных установок сознания и мотивов поведения, и которая в первую очередь и привлекала пристальное внимание Достоевского.

По выражению Бердяева, «личность человеческая более таинственна, чем мир», и ее тайна «никому не известна до конца». Тем не менее в самом понятии личности можно выделить разные грани и уровни, заключающие не только ее особую неповторимую сущность или вменяемость по отношению к социальной значимости собственной деятельности, но и способность к преображению анималистического эгоцентризма и невербальному самосовершенствованию. По Канту, человек становится личностью благодаря самосознанию, которое отличает его от животных и открывает для воздействия нравственного закона. И для Достоевского, переводящего абстрактный нравственный закон в конкретную плоскость христианского Первообраза, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех является признаком высочайшего развития и могущества личности, ее высочайшего самообладания и свободы.

© Б. Н. Тарасов, 2012

В конечном счете писатель приходит в русле наследуемой им традиции к заключению, что именно от наличия или отсутствия истинно свободных людей зависят принципиально разные варианты жизнеустроения на земле. Художественную и философскую методологию Достоевского можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренным представлением о своей природе, ее подлинной сущности, об истоках, целях и смысле бытия. Кто есть человек – продукт стихийной игры слепых сил природы, «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых», или образ и подобие Божие?

По убеждению писателя, в лоне передаваемых из поколения в поколение непрерывных традиций, сохраняющих безусловные ценности и оживляющих, актуализирующих память о Первообразе и высшем предназначении, человек обретает ту полноту сознания, успокоенность сердца и направленность воли, то психическое здоровье, которое позволяет ему выйти из-под ига ненасытных устремлений и мучительных колебаний природного эгоцентризма, соразмерно-пропорционально относиться к земным делам, не абсолютизировать ближайшие жизненные цели и не превращать их в источник явного или неявного соперничества и борьбы с другими людьми, а использовать для согласия и любви. Только абсолютный идеал, его духовная красота, нравственная глубина и смыслополагающая сила заставляют человека не довольствоваться собственной греховной природой и стремиться к ее преображению, переводить мотивацию деятельности в созидательно-человеческую плоскость.

Таким образом, прошлое, традиция, историческая память сохраняют в сознании идеалы, ценности, вершины, взирая на которые человек не проваливается в рассудочно-эмпирическую пустоту настоящего, лишенного древнего содержания, не утрачивает способность этически относиться к действительности и подниматься к доступным ему ее высотам. Потому так настаивал Достоевский на необходимости не забывать образ Христов, что внутреннее присутствие далекого безусловного в религиозных канонах или народных обычаях, в философских

школах или семейных преданиях помогает человеку не утратить окончательно живое ощущение одухотворяющей трансцендентной связи с «мирами иными» и поддерживает силы «высшей половины» его существа.

Выступая как своеобразный посредник между современностью и вечностью, как носитель непреходящих ценностей, выводящих человеческое существование из узкой прикованности к настоящему в большой план мира, историческая память, в мысли Достоевского, становится и своеобразным познавательным инструментом, расширяющим и углубляющим понимание текущей действительности. По его опыту, верное восприятие настоящего достигается только с полнотою исторических воспоминаний, когда открывается подлинная генеалогия явлений, их корневая взаимообусловленность и истинная качественная определенность. Постижение же при обзоре разных эпох неизбывных мотивов и постоянных величин человеческого поведения, не зависящих от смены социально-политических условий, позволяет методологу высшего реализма видеть изнаночную сторону всякого социального прожектерства и революционных преобразований жизни.

Достоевский был одним из самых резких и принципиальных критиков утопического просветительского сознания, в лоне которого развивались социалистические проекты и невнятные гуманистические теории и в котором идеи справедливости, свободы, равенства и братства, взаимного уважения и любви причудливо сочетались с принижением образа человека как «подобия Божия», с моральным редукционизмом и историческим нигилизмом, что автоматически сопровождалось возвышением «естественного человека», сужением духовного горизонта до узкоматериалистических пределов бытия, акцентированием его рационалистических, гедонистических, прагматических сторон в настоящем времени.

Своеобразная вражда с прошлым и даже борьба с ним оказались внутренне необходимыми условиями для изменения системы ценностных координат и парадигм картины мира, после чего только стало возможным внедрение новых установок сознания, особое акцентирование позитивистски наблюдаемых и математически исчисляемых пластов бытия, выделение и укрепление связанных с этими пластами духовно-психологических сил. В «Братьях Карамазовых» юный социалист-

нигилист Коля Красоткин, признающий только естественные науки, квалифицирует всемирную историю как изучение ряда человеческих глупостей. Инстинктивную нелюбовь к истории всякого рода общественных новаторов, реформаторов, гуманистов, позитивистов и эвдемонистов один из персонажей «Преступления и наказания» объясняет тем, что ее противоречивое богатство, соотносящееся с непредсказуемо неоднозначными волеизъявлениями свободной и греховной натуры человека, не влезает в априорные схемы, рожденные в их «математической голове»: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион! Отрезать весь миллион и всё на один вопрос о комфорте свести!» (6, 197).

Достоевский фиксирует драматические отношения между сознанием и жизнью, разумом и историей, когда мыслящий рассудок, соответствующий лишь, как выражается герой «Записок из подполья», двадцатой части всех совокупных сил человека, становится верховным судьей мира, единственным мерилом всего существующего и превращается тем самым в своеобразного революционера, разрывает связь времен, как бы делает бывшее небывшим, уничтожает прошлое, отторгает неподвластные его компетенции «миллионные» реальности и очищает место для проекции угадываемых им «случаев» на все сто процентов бытия. В русле размышлений Достоевского находится данное Ю. Ф. Самариным и достаточно оригинальное определение революции как рационализма в действии, как формально правильного силлогизма, как абсолютной догмы, приговаривающей к смерти все, что с ней не сходится (сначала с помощью книг и журналов, а затем — штыков, топоров и вил).

Рационалистический революционаризм принимал на русской почве крайне радикальные и экстремистские формы, ибо трагически столкнулся со своим самым принципиальным противником – глубоко укорененным в русской истории и народной памяти православным сознанием. Действительно, общие начала, априорные догмы, формально правильные силлогизмы, составленные из посылок Ламетри, Кондильяка и Гольбаха, Бюхнера, Фогта и Молешотта, Кабэ, Оуэна и Фурье, Писарева, Чернышевского и Белинского, Бакунина, Нечаева и Маркса, осуждали на смерть прежде всего то, что принципиально не укладывалось в схемы атеизма и социализма, позитивизма и материализма, в представления о человеке как об усиленно со-

знающей мыши и усовершенствованной обезьяне и тем самым более всего мешало их самоутверждению и торжеству, экстенсивному развертыванию в социальной жизни.

Таким образом, в числе существенных помех оказалась и та часть русского народа, которая сохраняла историческое самосознание и память о прошлом, когда, помимо, как выражались персонажи Достоевского, «глупостей», политических неурядиц и экономической нищеты, сберегались идеалы добра, красоты и истины, высшие представления о человеческой личности, что и спасало нацию в годину суровых испытаний и страданий. Поэтому необходимо было взять скатерть с четырех сторон и стряхнуть ее, превратить русскую историю в tabula rasa, обрезать все корни и традиции, связывающие ее с современностью, чтобы на пустом месте, без корней и традиций, стала возможной своеобразная перестройка сознания, прививка проросших на иной исторической почве новых идей. Воспроизводя логику радикальных социальных реформаторов, Достоевский писал, что образование народа «мы оснуем и начнем, с чего сами начали, то есть на отрицании им всего его прошлого и на проклятии, которому он сам должен предать свое прошлое <...> Он застыдится своего прежнего и проклянет его. Кто проклянет свое прежнее, тот уже наш, – вот наша формула! Мы ее всецело приложим, когда примемся возносить народ до себя. Если же народ окажется неспособным к образованию, то – “устранить народ”» (26, 135).

К несчастью, пророчества Достоевского в XX в. сбылись с буквальной точностью. Устранялись как раз те характерные сословия русского народа, которые не хотели и не могли подвергаться исторической амнезии и образовываться по-новому. В революционный период методично изгонялись, репрессировались и уничтожались именно те слои духовенства, крестьянства, интеллигенции, дворянства, люди долга и чести, в личностной основе которых лежало христианское мировоззрение, абсолютные ценности и тысячелетние традиции.

То, что не вмещалось в границы утрированной идеологии, подвергалось резкой критике, выводилось за пределы общественного сознания и практически отсутствовало в сознании нескольких поколений. Можно сказать, что судьба религиозных книг и идей словно естественно разделила судьбу тех характерных слоев русского народа, о которых шла речь выше.

Отмеченная несовместимость и вытекающие из нее противоречия иллюстрируют мысль Достоевского о действительных причинно-следственных связях исторического слома в России. Именно забвение и разрушение органического уклада религиозной, культурной, социальной, экономической жизни создавали в России питательную среду для искусственного заимствования чужеродных идей и их последующей нигилистической трансформации. Говоря об одном из важных проявлений подобной метаморфозы, о террористической деятельности Нечаева, Достоевский подчеркивал ее историко-генетическую связь с западничеством, оторванным от основополагающих народных традиций.

Террористы в «Бесах», молодые революционеры из «Подростка», демонические персонажи типа Версилова, Ставрогина, Раскольникова, Свидригайлова – все они отрицают абсолютные идеалы и традиционные ценности, оказываются вырванными из преемственной почвы, противопоставляются другим и изолируются от них. Люди без корней и исторической памяти, они лишаются того самого воздуха, который, если воспользоваться образом Канта, служит опорой крыльям голубки и спасает ее от падения в пустоту, и не могут положительно вписаться в действительность. Генеалогически Достоевский возводит их в Пушкинской речи к образам Алеко и Онегина, «русским скитальцам», оторвавшимся от многовековой мудрости, незыблемых твердынь и святынь, а потому уносимым, подобно былинкам, всяким новым идейным поветрием (будь то «мировая гармония» или система Фурье) к поспешному изменению и переустройству мира, оборачивающемуся кровью и запертой дверью. Ибо реальная ценностно-психологическая доминанта, управляющая их поведением и избирательностью памяти, вращается вокруг безоглядного самоутверждения, воли к власти, поиска все более острых наслаждений. В свою очередь, такая доминанта предполагает своеобразное блокирование «бесполезных», исторических и этико-эстетических аспектов памяти, связанных с высшесмысловыми бытийными вопросами, которые ослабляли бы ее силу и служили помехой для ее полновесной реализации. На более конкретном уровне примечательно, например, что Карамазов-отец, отторгнутый от всякого долженствования по отношению к жизни, не помнит даже, где похоронена его жена, что обусловлено ведущей гедонистической установкой его сознания, для эффективной реализации которой требуется умаление и забвение мешающих ей, особенно противоположных по направлению и содержанию, воспоминаний (а в забываемое попадает то, что и составляет своеобразие человеческого как человеческого).

У Достоевского встречается и другой тип беспамятливого нигилиста, суженный исторический горизонт которого исключает не только все святое и прекрасное, этически и эстетически значимое, но и какие бы то ни было проблемы, выходящие за пределы самых непосредственных материальных интересов и плоского рассудка, целесообразной реакции на внешние раздражители и адаптации к складывающимся обстоятельствам. Постоянная прикованность к ближайшим целям ограничивает коридор сознания и памяти только тем, что служит удовлетворению и утончению материальных условий существования, которые незаметно подчиняют себе все проявления бытия и превращаются в некую псевдогуманистическую цель человеческого развития. Непрерывное сведение высокого потенциала и содержания духовной деятельности к утилитарному знанию и техническому умению приводит к постепенному равнодушию или даже скрытой враждебности к подлинной культуре, поскольку они не служат совершенствованию производства и комфорта. Происходящее при этом забвение устоев и традиций способствует растворению и подмене сохранявшихся в них нравственных понятий, противостоящих энергии распада. У дельцов-прагматиков Ракитина, Лужина или Гани Иволгина понятия пользы, выгоды, здравого смысла как бы подчиняют себе и уничтожают благородные свойства человеческой личности.

Если воспользоваться терминологией Бергсона, у людей такого типа «память тела» невидимо подавляет «память духа», поскольку функциональная целесообразность и практицистская доминанта сводят многообразие жизненных связей только к всегда активизированному отношению полезности или использования, которое застилает весь горизонт психического мира, создавая впечатление своей единственности и заставляя забыть о других отношениях, отождествить одно отношение в настоящем времени со всей жизнью в целом. Всякое наличное положение дел заполняет собою всю возможную пространственно-временную ретроспективу и перспективу. Нужды

теперешнего действия кладут на прошлое свое veto, ставят неодолимую преграду, подспудно отключают, отодвигают за порог сознания «бесполезные», религиозные, духовные, эстетические, поэтические воспоминания, действенность которых опять-таки подрывала бы и в известной мере обессмысливала «животную» импульсивность, автоматизм полезных привычек, претензии своекорыстия и выводила бы из замкнутости в рассудочно-торгашеских низинах жизни и сниженных представлений о человеке, расширяла бы душевно-духовный обзор восприятия многообразных измерений бытия, открывала бы необходимое историческое пространство для более целостного и панорамного его видения.

В пневматологии Достоевского сниженное представление о человеке, укороченный психологический горизонт, обескровленная историческая память, превращающие существование без действенных духовных воспоминаний в плоский круговорот, в котором нет опоры, кроме присутствующей в данный момент и чуждой глубокому смыслу непосредственной жизненности, в утилитарно-гедонистическую жвачку, обезличивают личность, а народы преобразуют в массы, живущие сегодняшним днем, управляемые и взаимозаменяемые.

Достоевский был убежден в том, что излишнее уважение к текущей минуте, всепоглощающий интерес к событиям внешней, деловой поверхности жизни, усечение истории до цитаты в пользу современного воззрения своеобразно расчеловечивают человека, сами эти учреждения и установления. Напротив, причастность к нравственно авторитетной традиции охватывает все то, что не является биологически наследуемым, составляет историческую субстанцию человеческого бытия, одухотворяет и объединяет людей.

Для Достоевского народы в такой же мере существа нравственные, что и отдельная личность. Их воспитывают века, оставляющие в душах людей могучие впечатления и всесильные воспоминания, которые передаются из поколения в поколение, формируя единство национального самосознания, его высшие стороны и созидательное энергетическое поле. По его мнению, именно от проясненности в сознании самого высокого и самого глубокого жизненного опыта всех поколений, а не только от научных знаний и процветающей экономики зависит подлинно плодотворный результат любого дела.

С точки зрения Достоевского, политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего нравственного идеала, а не для «спасения животишек» и господства такого жизнеощущения, которое можно охарактеризовать словами «после меня хоть потоп». В историческом плане, продолжает он свою мысль, общественные учреждения и гражданские установления проистекали из религиозных традиций, отрыв от которых и забвение которых иссушает сами эти учреждения и установления.

> При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, *ибо она же и создавала ее*. Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждения, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью. <...> И, заметьте, как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться (26, 165–166).

Именно крепость духовного идеала, считал Достоевский, позволила русскому народу перенести страдания татаро-монгольского ига, Смутного времени или крепостного права. Укорененность в культурно-исторической и бытовой почве, сформированной христианскими традициями и ценностями, объединяет при всей разнице характеров, воспитания, образования и те человеческие типы, которые он противопоставляет «русскому скитальцу» и душевная просвещенность которых позволяет им освободиться из эгоцентрического плена, определить, на какие, темные или светлые, стороны души опираются разные явления жизни, прерывать цепочку зла на своем участке бытия и сохранять «правильное движение вещей». Это летописец в «Борисе Годунове», беспристрастность и безошибочность суждений которого обеспечивают критерии совести, или так называемые простые герои «Капитанской дочки», берегущие честь смолоду и покорные своему долгу. Особое внимание он уделяет любимой пушкинской героине, Татьяне Лариной, видевшей в любви не только гедонистическую сторону, но и гармонию духа, не достижимую за счет несчастья другого человека. Несмотря на отчаяние и драму, продолжает Достоевский, в ее душе имеется твердая и незыблемая опора:

Это ее воспоминания детства, воспоминания родины, деревенской глуши, в которой началась ее смиренная, чистая жизнь, – это «крест и тень ветвей над могилой ее бедной няни». О, эти воспоминания и прежние образы ей теперь всего драгоценнее <...> они-то и спасают ее душу от окончательного отчаяния <...> тут целое основание, тут нечто незыблемое и неразрушимое. Тут соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею (26, 143).

Переводя логику своих размышлений в более конкретный план и на частный уровень, Достоевский нередко заводит речь о непосредственной роли тех или иных воспоминаний в духовном росте, строительстве и спасении личности. В эпилоге «Братьев Карамазовых» Алексей Карамазов произносит надгробное слово и призывает мальчиков никогда не забывать, как хоронили бедного Илюшу Снегирева, и всегда помнить те чувства добра, единения и любви, что посетили их в эти мгновения:

Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение (15, 195).

В речи Алеши выделены этико-эстетические аспекты памяти, по невидимым каналам и неписаным законам влияющие на формирование сознания личности, направление ее воли, способность различать добро и зло и оказывать предпочтение высшим духовным ценностям, помогающие ей сделать соответствующий выбор в кризисных ситуациях. В сознании самого Алеши святые и прекрасные воспоминания (косые лучи заходящего солнца, материнский облик, подгорный монастырь, зажженная лампада перед иконой) выступали как «светлые точки из мрака» и помогали в решении главных вопросов жизни. И старец Зосима на переломе своей судьбы, на подступах к духовному подвигу вспоминает все те же косые лучи заходящего солнца и умирающего брата Маркела, что впервые породило в его сознании принципиально новую и решающую для него мысль о собственной виновности перед людьми. И в судьбе другого персонажа «Братьев Карамазовых», Дмитрия, светлые воспоминания играли немалую роль, смягчая бурную гедонистическую агрессивность, пробуждая и укрепляя высокие «шиллеровские» чувства и христианское умонастроение. Подчеркнутое значение в этом отношении имеет эпизод с «фунтом орехов», который подарил забитому мальчику доктор Герценштубе и о котором тот никогда не забывал.

Для самого Достоевского свидетельством огромного духовно-психологического значения «светлых точек» воспоминаний в кризисные моменты жизни служила неожиданно припомнившаяся на нарах сибирского острога материнская улыбка, женственная нежность грубого мужика Марея, ободрившая испугавшегося волка мальчика, а в тяжелую минуту тюремной озлобленности чудом исторгшая всякую злобу и ненависть из сердца заключенного, заставившая его по-новому взглянуть на преступника.

Характерно, что этико-эстетические аспекты памяти оживлены и действенны у тех героев Достоевского, которые озабочены высшим смыслом своего и вообще человеческого существования, чьи интересы не растворены в узких пределах текущего момента, с его целесообразным функционализмом, гедонистическими или прагматическими потребностями и чье сознание силится понять себя в большом времени, в историософском масштабе, в диалоге равноправных личностей и разных эпох, в связи прошлого, настоящего и будущего, что и создает условия для самобытия человека в настоящем и его осмысленного участия в вечном бытии.

Борис Тихомиров

ДОСТОЕВСКИЙ И МАЛЫЙ АПОКАЛИПСИС ЕВАНГЕЛИСТА МАТФЕЯ

(К теме «“Прозрение” и “мечта” в религиозном мировоззрении Достоевского»)

Не однажды отмечалась резкая черта художественного – и не только – мышления Достоевского, заключающаяся в том, что в своем позднем творчестве начиная с середины 1860-х гг. изображение и осмысление остросовременной «текущей действительности» писатель осуществляет в соотнесении с «концами и началами» (как он сам это называл), рассматривая социальные, психологические, этические, религиозные коллизии сегодняшнего дня sub specie aeternitatis, в контексте и перспективе всемирной священной истории. Именно в этом ключ к пониманию природы «фантастического реализма» романиста, писавшего: «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а **концы и начала** – это всё еще пока для человека фантастическое» (23, 145).[1]

Оставлю сейчас в стороне вопрос о *началах*, сосредоточусь на *концах*. В мировоззрении и творчестве писателя это, конечно же, в первую очередь проблематика «кончины века», Второго пришествия Спасителя и Судного дня. Другими словами, речь далее пойдет об *эсхатологии Достоевского*.

Сразу подчеркну ключевой характер этой проблематики для раскрытия *религиозного мировоззрения* писателя в целом. Русский мыслитель Г. П. Федотов отмечал, что эсхатология является ключом к любой системе религиозных представлений.[2]

[1] Здесь и далее полужирное выделение в цитатах принадлежит автору статьи, курсивное – цитируемым текстам.

[2] См.: *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1992. С. 105.

© Б. Н. Тихомиров, 2012

И это замечание обнаруживает всю серьезность поднимаемого вопроса, ибо эсхатология – это не какой-то частный момент, не какой-то отдельный аспект, а именно *ключ* к системе религиозных представлений в целом.

Немногочисленные наблюдения в исследованиях последних лет над эсхатологическими представлениями писателя делались преимущественно в рамках темы «Достоевский и Апокалипсис». Но под Апокалипсисом здесь, как правило, подразумевалась последняя книга Библии – Откровение св. Иоанна Богослова. И практически обойденным вниманием – во всяком случае *как целое* – оказался так называемый синоптический Апокалипсис, также именуемый в богословской литературе Малым Апокалипсисом, наиболее полную версию которого мы находим в главе 24 евангелиста Матфея (и сокращенно в параллельных текстах у Марка и Луки – соответственно главы 13 и 21).

Однако в произведениях, записных тетрадях, иных текстах Достоевского выявлено *несколько десятков* цитат, реминисценций, аллюзий, связанных с этим евангельским текстом.[3] Целостному аналитическому рассмотрению, повторю, весь этот материал никогда не подвергался.

Тематически Малый Апокалипсис близко соответствует Откровению св. Иоанна. В целом это *единый* библейский эсхатологический «сценарий». И тем не менее Малый Апокалипсис в изложении синоптиков обладает целым набором существенных особенностей, которые определяют его особое место среди источников новозаветной эсхатологии. Поэтому важно уяснить, как в творческой работе Достоевского отразилась *специфика* этого эсхатологического текста, его оригинальные черты и смысловые акценты.

Сразу подчеркну, что в контексте данной проблемы текст евангелиста Матфея привлекает меня прежде всего тем, что свидетельство Малого Апокалипсиса – относительно говоря – поставлено *более определенно и твердо*, нежели *зыбкое в своих символических смыслах* истолкование пророческих видений автора Откровения, чем обусловлена неоднозначность их

[3] См.: *Тихомиров Б. Н.* Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского: Материалы к комментарию // Евангелие Достоевского: В 2 т. М., 2010. Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию. С. 168–182, 227–229, 286–287.

интерпретаций, возможность использования целого ряда различных экзегетических «ключей». Прежде всего значимо, что у евангелиста Матфея перед нами *прямое повествовательное слово* самого Спасителя. Во-вторых, что это слово непосредственно обращено к ближайшим Ученикам Христа, избранным Апостолам. И хотя *через них* это эсхатологическое свидетельство должно стать достоянием человечества (в параллельном месте у евангелиста Марка читаем: «А что говорю вам, говорю всем…» – Мк. 13:37), но учесть «статус» *прямых адресатов* речи Спасителя также немаловажно.[4] Дело в том, что это пророчество не только намечает перспективу грядущих событий, но и имеет свой *прагматический аспект*. Христос, *предупреждая* Учеников о предстоящих испытаниях («Вот, Я наперед сказал вам» – Мф. 24:25), одновременно дает им, а через них и всем христианам *конкретные рекомендации* о том, как вести себя, как поступать перед лицом того, чему надлежит свершиться. Причем эти «руководства к действию» получают свой главный смысл применительно не к тому или иному отдельному событию «эсхатологического сценария», но ко всей эсхатологической перспективе, с кульминацией в финале. Главное, что *в целом* Своей речью сообщает Спаситель, заключается в словах: «…претерпевший же до конца спасется» (Мф. 24:13). А в параллельном месте у Луки читаем: «Когда же начнет это сбываться, тогда восклонитесь и поднимите головы ваши, **потому что приближается избавление ваше**» (Лк. 21:28). Т. е. Малый Апокалипсис, *как и должно быть*, это – в конечном счете – *благая весть для верных*; в указанном же прагматическом аспекте – это указание *пути и средств к спасению*, где главное – это «претерпеть до конца», сохранить верность. А чтобы надежнее, без искуса отчаяния пройти испытания, необходимо *знать* и *верить*, что социальные потрясение и космические катастрофы, умножение беззакония и иссякновение любви, преследования и гибель

[4] Ибо существует точка зрения, согласно которой специфика эсхатологических пророчеств у евангелиста Матфея заключается в том, что они представляют собою «**педагогические** <…> **устрашения**», необходимые «для *несовершеннолетнего* состояния рода людского, для тех, кто не пришел еще в “меру возраста Христова”, в “разум истины”» (*Семенова С. Г.* Глаголы вечной жизни: Евангельская история и метафизика в последовательности Четвероевангелия. М., 2000. С. 373).

верных совершаются в согласии с сотериологическим *божественным промыслом*, а не являются отступлением от него. В том числе и «великая скорбь, какой не было от начала мира» (Мф. 24:21), – это не отдаление или замедление времени Второго пришествия, но – непосредственное его *предварение*.

Отмечу также, что в словах Спасителя, завершающих изложение эсхатологического «сценария», подчеркнут абсолютный, неотменимый характер Его предсказаний: «…всё сие будет; небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут» (Мф. 24:34–35). Это сказано как бы уже с смысловой позиции за-истории, когда в судьбах *этого* мира, *этого* космоса будет поставлена финальная точка.

Замечу, что сторонники идеи относительности, «условности апокалиптических пророчеств», с которыми мне далее придется полемизировать, стремясь дезавуировать абсолютный характер этого эсхатологического свидетельства, трактуют его лишь как «*предостережение* миру, упорствующему на ложном пути», но отнюдь «не как неотменимый роковой приговор»: «Если же род людской придет “в разум истины” и начнет творить волю Отца, – утверждает, например, А. Г. Гачева, – то эти пророчества будут сняты и спасены будут все».[5] Для сторонников этой концепции Малый Апокалипсис – это лишь «педагогическое эсхатологическое **устрашение**»,[6] не более. Христос же формулирует внутреннюю установку Своей речи «ровно наоборот»: разворачивая картину социальных и космических катаклизмов, Он указывает: «**Смотрите, не ужасайтесь; ибо надлежит всему тому быть…**» (Мф. 24:6).[7]

[5] Эсхатологическая концепция Достоевского: Круглый стол // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: Избранные доклады и тезисы. М., 2008. С. 176.

[6] *Семенова С. Г.* Глаголы вечной жизни… С. 373.

[7] С позиции же сторонников идеи «условности апокалиптических пророчеств», наоборот, установка такова: ужаснитесь и предпримите все усилия, чтобы не совершилось того, «чему надлежит быть». В этой связи нельзя не вспомнить слова апостола Павла, который подчеркивает *неотменимость* пророчества о времени «великой скорби», знаменуемом приходом и временным торжеством антихриста и отступничества многих, а чаяния и проповедь того, что день Господень может наступить, *минуя* эти драматические события, квалифицирует как *соблазн* и *обольщение*: «Молим вас, братия <…> не спешить колебаться умом и смущаться ни от духа, ни от слова, ни от послания, как бы нами посланного, будто уже наступает день Христов. Да

Расставить все эти акценты здесь важно потому, что в последнее время получает распространение точка зрения, согласно которой именно автор «Пушкинской речи» и «Братьев Карамазовых» явился «одним из родоначальников той линии русской религиозной философии, в лоне которой была выработана концепция истории как “работы спасения”»,[8] что в его сочинениях обнаруживается цикл идей, родственных концепции «активно-творческой эсхатологии», предполагающей «соработничество человека и Бога» в деле спасения. Но главное – что Достоевский, разделяя идею «условности апокалиптических пророчеств», *осознанно и принципиально* разрабатывал «эсхатологический сценарий», *альтернативный* тому, который явлен в Откровении св. Иоанна и других местах Нового Завета, утверждая и намечая возможность иной перспективы для человечества в истории – не «катастрофической», но «преображающей, спасительной для всех».

Я готов согласиться, что в текстах Достоевского можно найти *элементы*, *созвучные* концепции «истории как работы спасения», *ведущие* – при их дальнейшей разработке – к идее «активно-творческой эсхатологии», которые, будучи выстроенными определенным образом в исследовательском дискурсе, действительно могут составить некую *сторону* в системе религиозного мировоззрения писателя, даже определяя собой *черты* своеобразия этой системы. Однако – и это главный пункт разногласий! – они не только не охватывают всей полноты эсхатологических воззрений писателя, но и обусловливают радикальные противоречия с другими сторонами его религиозной системы, которые также занимают в ней неслучайное, принципиальное место.

С. Г. Бочаров выдвинул очень важное положение о «перебоях утопического и контрутопического начал» в мировоззрении Достоевского.[9] Он не касается конкретно эсхатологии, говорит

не обольстит вас никто никак: *...ибо день тот не придет*, доколе не придет прежде отступление (т. е. отступничество. – *Б. Т.*) и не откроется человек греха, сын погибели, противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом или святынею, так что в храме Божием сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 Фес. 2:1–4).

[8] Эсхатологическая концепция Достоевского... С. 171.

[9] *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 362.

вообще о позднем Достоевском, но мне представляется, что именно в области эсхатологии эти «перебои» между утопизмом и контрутопизмом Достоевского прослушиваются наиболее очевидно. Заключение Г. Флоровского, который писал, что «у Достоевского прозрение расходилось с мечтою»,[10] также прежде всего относится к эсхатологии писателя. И уже прямо на «противоречивое <со>существование у Достоевского церковного апокалипсизма с наивным утопизмом» указывал С. И. Фудель.[11] В этих терминах названные элементы, созвучные концепции «активно-творческой эсхатологии», естественно подпадают под характеристику «утопических начал» и «мечты». «Прозрения» же Достоевского, по Флоровскому, напротив, выражаются в том числе и в переживании современности как начала апокалиптической эпохи. «Предсказывает в пламенных словах разрушение мира и цивилизации. “Уже прелюдию видели. *Вам* (т. е. молодежи) надо готовиться, ибо вы будете участниками, время близко при дверях, и именно, когда кажется так крепко...”» (16, 33–34) – процитирую для примера набросок из черновиков к «Подростку».[12]

Главное же – что, по моему глубокому убеждению, Достоевский – заинтересованный многолетний читатель Библии, в том числе Откровения, испещренного в «каторжном» экземпляре писателя множеством помет, – не мог не отдавать себе отчета в том, что в целом ряде отношений его «мечты» – прежде всего цикл идей, связанных с чаянием «осуществления всечеловеческого братства», устроения «Царства Божия *на земле*», – вступают (в отличие от апокалиптических «прозрений») в противоречие с буквой Священного Писания. Однако – и в этом парадокс Достоевского! – данное обстоятельство не отменяло для него мечту; может быть, наоборот – делало ее для его сердца еще более притягательной. И постоянно поверяя свои религиозные представления и чаяния богодухновенным сакральным словом, – писатель настойчиво отыскивал *возможности сопряжения* своих заветных убеждений с библейским Открове-

[10] О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 388.

[11] *Фудель С. И.* Наследство Достоевского. М., 1998. С. 271.

[12] Это суждение героя, но можно привести не одно подобное высказывание самого Достоевского.

нием, нередко испытывая при этом серьезное *сопротивление* сло́ва Вечной книги. Сказанным обусловлен содержательный *диалог* великого религиозного писателя и мыслителя с текстом Священного Писания, в результате которого Достоевский острее и объемнее воспринимал сакральный текст, глубже проникал в смысл библейского Откровения и одновременно корректировал, уточнял, углублял свои собственные религиозные представления.

В силу охарактеризованной выше большей определенности и однозначности эсхатологических свидетельств, содержащихся в тексте Малого Апокалипсиса, «диалог» Достоевского с текстом 24-й главы евангелиста Матфея должен был получить особую остроту, следы чего мы действительно и обнаруживаем, анализируя духовное наследие писателя.

Одно из важных эсхатологических высказываний Достоевского, прямо восходящих к тексту Малого Апокалипсиса, находится в записной тетради 1876–1877 гг.:

> Не проходило 25 лет в сложности и не проходило поколения, у какого бы то ни было народа Европы, без войны, и это с тех пор, как запомнит история, так что прогресс и гуманность одно, а какие-то законы – другое. Тем не менее идеал справедлив. Да и сказано самим идеалом, что **меч не прейдет и что мир переродится** *вдруг* **чудом**. Но зато сказано, что вторичное явление идеала будет встречено избранными, лучшими людьми, составу которых будут способствовать и все прежние лучшие люди (24, 276).

Вынесу сейчас за скобки, что Христос в этом фрагменте именуется «идеалом». Сосредоточусь на словах о том, что «меч не прейдет (до скончания мира. – *Б. Т.*)[13] и что мир переродится вдруг чудом». Тут содержится несколько идей. И первая из них – это общебиблейская идея о всемерном сохранении, даже нарастании сил зла к финалу мировой истории. Вторая идея, внутренне связанная с первой, – это идея «онтологического скачка» (как это назвал С. С. Аверинцев), который является не следствием имманентного развития цивилизации, но, напротив, обусловлен импульсом извне, совершается «вдруг» и «чудом» – в результате Второго пришествия Спасителя. И

[13] Ср. в апрельском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г.: «Христианство само признает факт войны и пророчествует, что меч не прейдет до кончины миры: это очень замечательно и поражает» (22, 124).

третья идея (содержащаяся в словах, завершающих цитату) – утверждение *соучастия* в акте Парусии «избранных, лучших людей» – как современников Второго пришествия, так и всех преждебывших поколений.

Для читателя, знакомого с христианской литературой, первые две идеи звучат достаточно привычно. Но как только мы заводим разговор о их рецепции в приведенном высказывании Достоевского, возникает проблема.

Во-первых, сразу же вспоминается, что именно в недооценке этого библейского представления жестко упрекал писателя К. Н. Леонтьев, инкриминируя Достоевскому присутствие в его мировоззрении так называемого «розового христианства» и, кстати, черпая контраргументы *преимущественно* из синоптического Апокалипсиса.

С другой стороны, повторю, в ряде исследований прилагаются серьезные усилия, имеющие целью показать чуждость Достоевскому подобных представлений, представить его сторонником иной, альтернативной – «активно-творческой эсхатологии», суть которой в «сотрудничестве человеческих сил и энергий с Божественными» в деле преображения мира, которое – главное! – в этом «сценарии» приобретает вид не «скачка», но органического, последовательного *процесса*:

> Преображение мира и человека представало здесь (в той ветви русской религиозной мысли, у истоков которой стоял Достоевский. – *Б. Т.*) не как мгновенный, катастрофический, трансцендентный акт, прерывающий тупиковый, греховный путь цивилизации <...> а как глубоко имманентный, длительный, эволюционный процесс перерождения, обожения человеческого и природного естества.[14]

И наконец, в иных высказываниях и самого Достоевского, и некоторых его персонажей мы действительно обнаруживаем проявления (но лишь отдельные, нигде не представленные в систематическом изложении) этого, второго цикла идей – того, что тот же К. Н. Леонтьев раздраженно охарактеризовал как

[14] *Гачева А. Г.* Царствие Божие на земле в понимании Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 316; также см.: *Котельников В. А.* Средневековье Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. № 16. С. 26.

«надежды на земное торжество христианства»,[15] «торжество *поголовного братства на земном шаре*».[16]

Но как все это согласовать с приведенным парафразом из текста Малого Апокалипсиса, высказанным также вполне утвердительно? Сразу отмечу одно немаловажное обстоятельство. Подавляющее большинство «мечтаний» Достоевского о времени, «когда человечество, восполнясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю» (25, 100), высказаны, как правило, *во внебиблейском контексте*, когда мысль писателя разворачивается *в отдалении* от текста Священного Писания. Противоположные же суждения чаще всего строятся с использованием библейской цитаты, аллюзии, парафраза.

Мне известно, пожалуй, только одно исключение, когда «мечта» писателя, напротив, ищет и *находит* аргументацию в свою поддержку в библейском тексте. Это – несколько случаев упоминания Достоевским Миллениума. И понятно почему. Милленаризм Достоевского, его последовательно хилиастическая позиция обусловлены именно тем, что текст 20-й главы Откровения св. Иоанна, содержащий пророчество о Тысячелетнем царстве Христа *на земле*, счастливо позволял ему сопрягать свою «мечту» с текстуальным новозаветным свидетельством.

Кстати, при введении «поправки» на Миллениум и рассматриваемое суждение из тетради 1876–1877 гг. оказывается не таким уж радикальным отрицанием «мечты» Достоевского. Напомню черновой набросок ответа на критику А. Д. Градовским финала «Пушкинской речи»:

> Вы верно не дочитали Апокалипсис, г-н Градовский. Там именно сказано, что **во вре<мя> самых сильных несогласий** не Антихрист, придет Христос[17] и устроит царство Свое на земле (слышите, на земле) на 1000 лет. Тут же прибавлено: блажен, кто участвует в воскресении первом, то есть в этом царстве (26, 323).

[15] Письмо И. Фуделю от 19–31 января 1891 г. (*Леонтьев К. Н.* Избранные письма: 1854–1891. СПб., 1993. С. 554).

[16] О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли... С. 16.

[17] Или в новейшем прочтении В. Н. Захарова: «...во врем<я> самых сильных не согласий и Антихрист<а> придет Христос...» (см.: Евангелие Достоевского. Т. 2. С. 377).

Здесь также Второму пришествию Спасителя предшествует вовсе не торжество «христианской общественности», а, напротив, время «самых сильных несогласий и Антихриста». И Тысячелетнее царство Христово устанавливается также не вследствие исторического «созревания» христианской цивилизации, но вновь – «вдруг» и «чудом», как результат Второго пришествия. Так что эсхатологическая модель Малого Апокалипсиса оказывается действенной и здесь.[18]

Удерживая в подтексте записи 1876–1877 гг. потенциальную перспективу на Миллениум, мы лучше поймем и необходимость для Достоевского упоминания в этом наброске, что «вторичное явление идеала будет встречено избранными, лучшими людьми, составу которых будут способствовать и все прежние лучшие люди».[19] Причем здесь важно, что эта третья идея вводится писателем вслед за первыми двумя не сочинительной, но *противительной связью*: «**Но зато** сказано, что вторичное явление идеала будет встречено...» Т. е. в общем балансе идей это суждение звучит не как продолжение и развитие, а как *некий противовес* или *существенная корректировка* первых двух идей. В чем же суть этой корректировки?

[18] Другое дело, что в дальнейшем развитии этого фрагмента именно Тысячелетнее царство Спасителя оказывается у Достоевского тем «хронотопом», где будет реализована «русская идея»: «Ну вот в это время, может быть, мы и изречем то слово окончательной гармонии, о котором я говорю в моей Речи» (26, 323). И здесь, бесспорно, его «мечта» уже напрочь порывает с реальностью текста Откровения, как бы его ни интерпретировать, почему, очевидно почувствовав это, писатель и не включил приведенный пассаж в печатный текст «Дневника писателя» 1880 г.

[19] Ср.: «Тогда явится знамение Сына человеческого на небеси; и тогда восплачутся все племена земные и узрят Сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою. И пошлет Ангелов Своих с громким трубным гласом; и соберут избранных Его от четырех ветров, от края до края небес» (Мф. 24:30–31, цит. по «каторжному» Евангелию Достоевского: Евангелие Достоевского. М., 2010. [Т. 1]: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года). Отметим, однако, что столь важного для Достоевского движения «избранных» *навстречу* Спасителю, явившемуся в силе и славе, здесь нет. Этот момент мог быть подсказан апостолом Павлом: «...Сам Господь, по предвозвещении гласом Архангела и трубою Божиею, снидет с неба, и мертвые во Христе воскреснут прежде; потом мы оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках по воздуху **навстречу Господу**, и таким образом всегда с Господом будем» (1 Фес. 4:16–17).

Для начала замечу, что идея Царства, а тем более идеального, гармоничного Царства, предполагает не только Того, кто Царствует, но и тех, над кем – или в соответствии с текстом Откровения – *с кем* царствует Царствующий:

И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие <...>. Они ожили и **царствовали со Христом** тысячу лет. <...> Это – первое воскресение. Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом: над ними смерть вторая не имеет власти, но они будут священниками Бога и Христа и **будут царствовать с Ним** тысячу лет (Откр. 20: 4–6).

Здесь важным подспорьем может стать наблюдение над другим местом Откровения:

И когда Он снял пятую печать, я увидел под олтарем души убитых за слово Божие, и за свидетельство, которое они имели. И возопили громким гласом, говоря: доколе, Владыка святый и истинный, не судишь и не мстишь обитающим на земле за кровь нашу? И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтоб они успокоились еще на малое время; пока и сотрудники их и братия их, которые будут убиты, как и они, дополнят *число* (Откр. 6: 9–11).

Достоевский не однажды употреблял это библейское выражение: «дополнить» или «восполнить число». Тут есть некая важная идея. В процитированном фрагменте говорится о тех же «душах убитых за слово Божие, и за свидетельство, которое они имели», что и в хилиастическом пассаже из 20-й главы. Но как бы применительно ко времени, *предшествующему* Первому воскресению и установлению Тысячелетнего царства. Вопрос умерших мучеников: «Доколе?» – является по сути тем же вопросом о времени Второго пришествия и кончины века, который Христу на Елеонской горе задают Ученики. Но, в отличие от Малого Апокалипсиса, где Христос отвечает Ученикам: «О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф. 24:36), в указанном месте Откровения ответ звучит более определенно и в этой определенности проливает свет и на ответ Спасителя в тексте евангелиста Матфея: «...и сказано им, чтоб они успокоились еще на малое время; **пока и сотрудники их и братия их, которые будут убиты, как и они, дополнят число**». Т. е. Второе пришествие, установление Тысячелетнего царства только для «стороннего», человеческого восприятия совершаются немотивированно, «вдруг», но

в замысле Божием есть некая наперед заданная мистическая «мера» *мученичества*, лишь с исполнением которой может завершиться историческая судьба человечества.

Сторонники концепции «истории как работы спасения» часто ссылаются на глубокое суждение С. Н. Булгакова:

Историю нужно прожить и изжить, а не то что кое-как окончить, пройдя через нее, как через мрачный и пустой коридор в Царствие Небесное <...>. В истории не только раскрывается раздирательная трагедия противоборства добра и зла, **но и нечто совершается, без чего и ранее чего не может она закончиться**, и, следовательно, не совершится и пришествие Христово, и оно также **требует для себя полноты времени**...[20]

Однако понимать содержание того, что же «совершается» в истории, «без чего и ранее чего она не может закончиться», можно по-разному.

В приведенных выше наблюдениях над Откровением св. Иоанна я пытался показать, что в соответствии с прямым свидетельством библейского текста это – некая полнота мученичества исповедников слова Божия, и в этом аспекте человек также оказывается «соработником» в деле Спасения, уподобляясь Спасителю в Его жертвенном подвиге.

Это, конечно же, лишь один из возможных ответов, у которого, правда, есть то преимущество, что он аргументирован новозаветным текстом. Но, бесспорно, возможны и иные ответы. И тут необходимо различать *принципиальный ответ* и конкретное его содержание. А принципиальный ответ, как следует из всего сказанного, заключается в том, что Второе пришествие и кончина века, а также возможность установления Тысячелетнего царствия Божия на земле оказываются обусловлены не только «божественным произволом», но и полнотой свершения неких *внутренних* религиозно-нравственных усилий человечества. В этой связи подчеркну одно не случайное слово все в том же наброске 1876–1877 гг.: «...вторичное явление идеала будет **встречено** избранными, лучшими людьми». Т. е. Парусия мыслится здесь именно как *встреча* Спасителя и «лучших людей». В других текстах, возвращаясь к этой идее, Достоевский идет еще дальше, представляя Второе пришествие едва ли не

[20] *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. Paris, 1964. С. 375–376.

как *ответное действие*, обусловленное тем, что и как совершается в человечестве.

В тетради 1875–1876 гг. он записывает:

Непременная потребность новой нравственности (ибо единым хлебом не будет жив человек). <...> Закон необходимости науки или закон любви? Но закон науки не устоит, не стоит того хлеб. А приняв закон любви, **придете ко Христу же**. **Вот это-то и будет, может быть, второе пришествие Христово**. Но пока что перенесет человечество? (24, 165)

Удивительный текст! Здесь *буквально* движение человечества к Христу, принятие и исполнение Его заповеди любви *оборачивается* Вторым пришествием Спасителя!

С явным оттенком «утопизма», но в принципе этот же ход мысли озвучивает и старец Зосима:

Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого. Таково уже будет веяние времени, и удивятся тому, что так долго сидели во тьме, а света не видели. **Тогда и явится** знамение Сына Человеческого на небеси... (14, 276)

Утопический момент здесь, конечно же, в идее одномоментной метанойи («поймут все разом»), также являющейся приятием Христова закона любви, но следствие произошедшего в умах и сердцах человеческих то же – «**тогда и явится** знамение Сына Человеческого на небеси...».

Это всё, конечно же, не случайные оговорки, но последовательно проводимая идея: и Второе пришествие Спасителя, и устрояемый вслед за этим Миллениум не являются в мир как deus ex machina, но осуществляются в результате совместных Богочеловеческих усилий, как *встреча Бога и человека*. Разные контексты позволяют по-разному истолковывать меру и формы, в понимании Достоевского, человеческого участия в деле спасения.[21] Однако мне представляется, что свидетельство Малого Апокалипсиса, многократно варьирующегося в текстах писателя, позволяет обозначить здесь некую *принципиальную границу*. По евангелисту Матфею, время Второго пришествия приходится на кульминационные события эпохи «великой скорби»: «И если бы не сократились те дни, то не спаслась бы никакая плоть...» (Мф. 24: 22). И Достоевский, в точном соответствии с этим пророчеством, пишет о «времени самых сильных несогласий и Антихриста», о том, что «меч не прейдет» до кончины мира. С этой точки зрения утверждение земного торжества в финале истории «христианской общественности», «христианской политики», «христианской культуры» действительно приобретает вид «утопии» и «мечты».

[21] К этому циклу идей надо отнести и знаменитую формулу Князя (будущего Ставрогина) из черновиков «Бесов» в его ответе на вопрос Шатова: «Что же делать?» – «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать» (11, 177) – как указание на необходимость готовиться и указание на характер подготовки к вхождению в Тысячелетнее царство Христа.

Кстати, «утопическим пониманием», «мечтанием» устойчиво именовал эти циклы идей в своей публицистике и сам Достоевский. Что это, полемическое использование «чужого слова», ирония, адресованная позитивистски настроенному читателю? Не только. Тут есть и личный акцент. Этими определениями писатель как бы пытается «самортизировать» вполне осознаваемое им противоречие своих заветных представлений – причем не одной лишь букве Священного Писания, но также и остро прозреваемым в современной жизни симптомам наступления апокалиптических времен, начала осуществления апокалиптических пророчеств.

«Самортизировать», но тем не менее высказать их! И тут Достоевский сближается с позицией своего любимого героя – старца Зосимы – в поучении последнего «О вере до конца», где чуть ли не единственный раз в романе тот допускает развитие человеческой истории по апокалиптическому сценарию:

Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что **все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался**: принеси и тогда жертву и восхвали Бога ты, единый оставшийся. А если вас таких двое сойдутся, то вот уж и весь мир, мир живой любви, обнимите друг друга в умилении и восхвалите Господа: ибо **хотя и в вас двоих, но восполнилась правда Его** (14, 291).

Пассаж этот представляется замечательным, ибо «восполнившаяся» правда Господня утверждается в этом варианте как результат драматического взаимодействия (противодействия) *внешних* катастрофических обстоятельств, точно соответствующих предсказанной Христом в конце времен эпохе «великой скорби», и *внутренних* религиозно-нравственных усилий че-

ловека (людей). В данном случае намеченная Зосимой футурологическая картина точно укладывается в сформулированную Спасителем максиму, резюмирующую суть Его речи на Елеонской горе: «...претерпевший же до конца спасется» (Мф. 24:13).

Впрочем, в отличие от эсхатологической речи Христа, Зосима в своем высказывании формулирует лишь *допущение*, которое в контексте других его поучений на те же темы можно даже счесть простой фигурой речи, призванной лишь заострить утверждаемый им тезис о необходимости «веры **до конца**». В других же своих поучениях, затрагивающих футурологический аспект, он, напротив, склонен отдавать предпочтение иной, противоположной тенденции, которую скорее должно отнести к разряду «утопических мечтаний». И тут-то с наглядностью обнаруживается их серьезное противоречие с библейским «эсхатологическим сценарием».

В «Братьях Карамазовых» есть редчайший в аспекте ведущегося разговора эпизод, где единственный раз у Достоевского как будто контрапунктически сведены в едином контексте две футурологические перспективы – светлая, победная, жизнеутверждающая и мрачная, «катастрофическая», содержащая аллюзии на пророчество Христа о грядущей эпохе «великой скорби». «И неужели сие мечта, чтобы под конец человек находил свои радости лишь в подвигах просвещения и милосердия...?» – вопрошает Зосима и отвечает: «Твердо верую, что нет и что время близко. <...> Я же мыслю, что мы со Христом это великое дело решим. <...> Так и у нас будет, и воссияет миру народ наш, и скажут все люди: “Камень, который отвергли зиждущие, стал главою угла”» (14, 288). Вслед за этим он обращается к «насмешникам», иронически оценивающим этот проект как *мечту* и *утопию*:

> ...если у нас мечта, то когда же вы-то воздвигнете здание свое и устроитесь справедливо лишь умом своим, без Христа? <...> Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью <...>. И если бы не обетование Христово, то так и истребили бы друг друга даже до последних двух человек на земле <...>. И сбылось бы, если бы не обетование Христово, что ради кротких и смиренных сократится дело сие (Там же).

Последние слова – парафраз Мф. 24:22. «Со Христом» – в первом случае и «отвергнув Христа» – во втором, подчеркивает Зосима, как бы намечая «точку бифуркации», где течение истории может повернуть либо на Божьи, либо на безбожные пути. И при недостаточно внимательном подходе может показаться, что перед нами выразительная демонстрация идеи двух альтернативных «историософских сценариев», а также относительности, факультативности перспективы «кончины века», указанной Христом в Его эсхатологической речи. Т. е. как раз то, о чем говорят сторонники идеи «условности апокалиптических пророчеств». Однако при ближайшем рассмотрении открывается другая картина и «демаркационная линия» пролегает иначе. Не два «историософских сценария» – катастрофический и благой, представленных в поучении Зосимы, должны быть противопоставляемы друг другу (так это выглядит только в аспекте героя, автора поучения), но *оба они* равно контрастно противостоят подлинной эсхатологии Нового Завета.

Так разве второй, катастрофический вариант, содержащий открытые отсылки к «обетованию Христову» о «сокращении» дней «великой скорби», не является свободным парафразом Малого Апокалипсиса? Нисколько. Потому что после слов о том, что «ради кротких и смиренных сократится дело сие», Зосима *ставит точку.* Кульминации Малого Апокалипсиса, заключающегося Вторым пришествии Спасителя, здесь не только нет, но и *в принципе не может быть.*

Не может быть, во-первых, потому, что в этом случае совершенно парадоксально для поучения Зосимы явление Мессии увенчивало бы альтернативный, катастрофический сценарий. А во-вторых, потому, что в этом случае оно от противного контрастно бы оттенило, что в первом – благом и светлом варианте Второе пришествие Спасителя также *отсутствует*, больше того – не предполагается, излишне. И не только по причине *и без того* уже достигнутой гармонии.

Вернемся вновь к завершающим строкам второго варианта: «И сбылось бы, если бы не обетование Христово, что ради кротких и смиренных сократится дело сие». Здесь также можно усмотреть еще одно, на этот раз весьма тонкое, но тем не менее весьма существенное отступление от текста Малого Апокалипсиса, где читаем: «И если бы не сократились те дни, то не спаслась бы никакая плоть: но ради избранных сократятся те дни» (Мф. 24:22). «Ради избранных» – в речи Христа, «ради смиренных и кротких» – у Зосимы. Нюанс кому-то покажется малозначительным.

Эти «избранные» доставляют комментаторам Нового Завета много забот. И Достоевский как напрямую от себя, так и от лица своих героев также предлагал несколько ответов на вопрос, кто же здесь имеется в виду (вплоть до *детей*, о которых он писал в «Дневнике писателя» за 1877 г.: «Вспомните тоже, что лишь для детей и для их золотых головок Спаситель наш обещал нам “сократить времена и сроки”» – 25, 193). Однако контекст 24-й главы евангелиста Матфея, как кажется, вполне однозначно отвечает на этот вопрос. Именно этих «избранных» вслед за Вторым пришествием Мессии собирают «с трубою громогласною» посланные Спасителем Ангелы. В хилиастической традиции, к которой принадлежал и которую развивал Достоевский, именно им уготовано царствовать со Христом в Его Тысячелетнем царстве. И надо полагать, это о них сказано в речи на Елеонской горе: «...претерпевший же до конца спасется» (Мф. 24:13).

Итак, вновь: «избранные» – «претерпевшие до конца» – в Малом Апокалипсисе; «кроткие и смиренные» – у Зосимы. Теперь рельефнее вырисовывается, что речь идет о разных вещах. В логике эсхатологической речи Христа Царствие Божие даруется не просто добродетельным «кротким и смиренным», но именно «претерпевшим до конца», т. е. тем, кто прошел испытание перед лицом *самых крайних, предельных форм торжествующего зла* и сохранил веру в благого Бога, любовь к ближнему, твердость в исповедании слова Божия, вышел победителем в этой брани со злом, тем самым доказав иллюзорность его всемогущества.

И именно эти «верные», «претерпевшие до конца» – «соль соли земли», ее высший цвет, для которых и уготовано Царство Божие, *становящиеся таковыми* в «горниле» «великой скорби», как раз и *потеряны* Зосимой как в одной, так и во второй намеченной им футурологической модели, из которых первая просто *бессильна* перейти в эсхатологию, а второй для этого не хватает понимания подлинного смысла Христовых эсхатологических пророчеств с их диалектикой зла, которое оказывается также и мерой верности «избранных» Христовых и их свободы на путях к Богу.

Таким образом, одна футурологическая перспектива в поучении Зосимы искусственно обрывается *ничем* (там, где вслед за Вторым пришествием осуществляется *встреча* Мессии и «верных»); вторая же, повторю, – чревата эсхатологическим *бессилием*, ибо венчающий ее «подвиг просвещения и милосердия», не предполагающий ни той степени жертвенности, ни той степени свободы, которые в Малом Апокалипсисе предуготованы для «претерпевших до конца», – демонстрирует некую срединную меру христианского благополучия, которая, возможно, и обладает относительным значением и ценностью по сравнению с предшествующим порядком вещей, но явно не имеет «метафизических стимулов» ни для «онтологического скачка», ни для перехода в Миллениум, трактуемый как «своего рода этап на пути обожения, преображения бытия и человека, мост между сущим и должным».[22]

Это особенно бросается в глаза по контрасту с подлинной эсхатологией Нового Завета. И даже восторженно-экстатические ожидания Шатова в «Бесах», его трагедийная апокалиптика, согласно которой (цитирую по журнальной редакции) «новое пришествие совершится в России <...> в ней убьют Илию и Эноха...» (12, 139; ср. 10, 200), мне *эстетически* представляются предпочтительнее, нежели вполне бледные, хотя и симпатичные картины, рисуемые в футурологии Зосимы.

Старец Зосима, конечно же, не Достоевский (и мне уже приходилось говорить и писать о дистанции, которую автор «Братьев Карамазовых» устанавливает в романе между собою и этим персонажем).[23] Сам писатель был чуток и восприимчив к глубине и значимости библейских эсхатологических свидетельств, в том числе и свидетельств Малого Апокалипсиса. Старец Зосима в романе последовательно «осветляет» футурологическую перспективу; автор же, напротив, прежде всего через образ Ивана берет эсхатологическую проблематику во всей ее трагедийной напряженности. Зосима, бесспорно, дорогой и близкий Достоевскому герой, но он тяготеет к тому полюсу религиозного миросозерцания писателя, который в настоящей статье характеризуется в категориях «мечты» и «утопизма», во всяком случае в той части, где в романе ставятся вопросы конечных судеб мира. Через художественный образ Зосимы писатель в гораздо большей степени, чем он это делает в прямом публи-

[22] *Гачева А. Г.* Царствие Божие на земле... С. 316.

[23] См.: *Тихомиров Б. Н.* Об одном особом случае цитации библейских текстов героями Достоевского (Из наблюдений над поэтикой романов «великого пятикнижия») // Достоевский и мировая культура. СПб., 2007. № 23. С. 53–68.

цистическом слове, воплощает в романе строй своих заветных, в том числе и футурологических мечтаний. Но в полифонической структуре романа, где также находят максимальное выражение и трагедийные аспекты мировоззрения Достоевского, в частности присущее писателю восприятие *трагического в истории*, его мечтания о грядущей общечеловеческой гармонии, возможности устроения «рая на земле» подвергаются достаточно серьезному испытанию и не всегда сохраняют – если не на поверхности текста, то в его глубине – свою основательность и даже привлекательность. Далеко не последнюю роль в подобном испытании играют в романе, как я пытался показать, контрапунктические скрещения мечтательного цикла футурологических идей с идейными мотивами, связанными с библейской эсхатологией, в том числе и восходящими к тексту Малого Апокалипсиса евангелиста Матфея.

Наталья Живолупова

СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО: СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТОВ, ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

(от «многословия» антигероя к «тишине мира» в последнем романе)

Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.

Lewis Carroll

Можно сказать, что не столько выражение приспосабливается к нашему внутреннему миру, сколько наш внутренний мир приспосабливается к возможностям нашего выражения и его возможным путям и направлениям.

М. М. Бахтин (В. Н. Волошинов)

Наш мир никогда не бывает лучше нашей речи.

В. В. Бибихин

...будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе.

Ф. М. Достоевский

Концепт слова, оживленный в 20-е гг. XX в. в русском культурном сознании Бахтиным, имплицировал идею Боговоплощения, как и идею телесности Слова («И Слово плоть бысть»): «*И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца*» (Ин. 1:14). Фактически известный афоризм Бахтина в «Проблемах творчества Достоевского», которым он характеризует «произведения Достоевского» как «*слово о слове, обращенное к слову*», – постулирует художественное произведение как диалог с миром и Господом.[1]

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. М, 1994. Для читателей первого издания «Проблем творчества» в 1929 г. это еще могло

© Н. В. Живолупова, 2012

Современный философ XX–XXI вв. Владимир Бибихин соотносил Слово и событие,[2] интерпретируя слово как событие в русле концепции Бахтина (в работе последнего «К философии поступка») и в скрытом полемическом диалоге с ним. Тема творчества в аспекте логосности прослеживается им в соотнесении с размышлениями русских поэтов о метапоэтике, тексты Лермонтова и Фета (обычные в русском философском дискурсе) включаются в поток анализа темы. Так, размышляя в лекциях 1989–1990 гг. о «внутренней форме слова» в аспекте Логоса, полемизируя и соглашаясь с отцом Павлом Флоренским, Бибихин вопрошает:

> Если миф, которым исторически является слово, и мысль, которую мы – свою – вкладываем в слово, воссоединяются в Разуме Соборном, в божественном вселенском Логосе, то что случилось с внутренней формой, с семемой. Неужели она – вселенский Логос, Разум соборный?[3]

Мысль Флоренского, высказанная, по мнению Бибихина, «красиво», отвечает на его вопрос:

> Всё звучит (в мире, во вселенной) и всё просит об ответном звуке. Но ответный звук набухает в груди, вздымается грудь от прилива встречного тока, но не может воплотиться он в слово, и «неизреченные глаголы» бьются крылами о стены тюрьмы своей <...>. Не словами, а звуковыми пятнами, еще не расчленившимися, ответствую бытию.

быть очевидно, так как указанное расслоение семантики лексемы «слово» характерно для XIX в. и было констатировано авторитетным словарем современника Достоевского Владимира Даля (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 221–222). В числе главных значений «слова» Даль дает следующие: «Слово – исключительная способность человека выражать гласно мысли и чувства свои; дар говорить, сообщаться разумно сочетаемыми звуками; словесная речь <...>. *Слово есть воссоздание внутри себя мира,* К. Аксаков <...>. ‖ *Слово,* в Евангелии и пр. *В начале бе Слово* и пр. толкуется: Сын Божий; Истина; премудрость и сила. *И Слово плоть бысть,* истина воплотилась; она же и свет» (Там же. С. 222). Концепты «слова» и как средства выражения мысли, конструирования внутреннего мира, и Христа-Логоса, Истины и Света уже названы здесь В. И. Далем.

[2] *Бибихин В. В.* Слово и событие // *Бибихин В. В.* Слово и событие. М., 2001. С. 93–117. См. также: *Бибихин В. В.* Язык философии. М., 2002.

[3] *Бибихин В. В.* Внутренняя форма слова. СПб., 2008. С. 75.

> Стыдно и больно, что так непонятно
> Светятся эти туманные пятна,
> Словно неясно дошедшая весть...[4]

В метафоре Фета – «туманные пятна» – иррациональность, в этом смысле, не-логосность или не-очевидность логосности «ответа» миру и бытию, интерпретируется Флоренским и Бибихиным различно. Для первого,

> ответствуя бытию <...> иногда поэт или философ прикрывает эти пятна какими-нибудь словами, наскоро подобранными, приблизительно соответствующими их звуку, примерно, как-нибудь, заполняющими и обрастающими интонацией мелодию звука, и своим, информационным смыслом, не слишком мешающими впечатлению пятен – в прекрасном хоре звуков услыхать что-то, похожее на слова. Тогда возникают речи, коих
>
> ...значенье
> Темно иль ничтожно,
> Но им без волненья
> Внимать невозможно.[5]

У Флоренского строки Лермонтова антиномически отвечают на мысли Фета: «туманные пятна» мыслей все-таки обладают внутренней силой истинности, ведь это «Из пламя и света / Рожденное слово».[6]

При определенной настроенности на метапоэтический аспект воплощения идеи логосности в тексте позднего Лермонтова можно действительно увидеть импликацию в текст стихотворения идеи Логоса-Христа как Света Истинного и даже ощутить образ «Ангела с пламенным мечем» у райских врат, что подтверждается другой редакцией этого стихотворения – «*Волшебные звуки*», не упоминаемой Флоренским. Об этих «звуках» говорится: «Их кратким приветом, / Едва он домчится, / Как Божиим светом / Душа озарится». Здесь «Божий свет» – это указание на свет Истины; а в финале стихотворения возникает и образ души на пороге райского блаженства: «...Душа их с моленьем / Как ангела встретит, / И долгим биеньем / Им сердце ответит».[7] Неизбежная иррациональность,

[4] Там же. С. 76–77.

[5] Там же. С. 77.

[6] *Лермонтов М. Ю.* «Есть речи – значенье»... // Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 474.

[7] *Лермонтов М. Ю.* Волшебные звуки // Там же. С. 691–692.

даже некоторая «чудесность» или «магичность» поэтического языка все-таки не препятствует, по Флоренскому, его эпистемологической функции, даже напротив, хаос «предтекстовой» стадии творчества чреват «космосом» логосности поэтического воплощения.[8]

Бибихин, рассуждая о внутренней форме слова, напротив, осмысляет процесс творчества с бóльшим скепсисом:

> Флоренский отдал нам всё, в чем мы хотели ему возразить, сам, и даже больше, чем мы хотели. Да, даже языковое творчество никакая не гарантия единения с Соборным Разумом и с Логосом, творчество бьется о неколебимые стены института – тысячелетнего установления, и название этому институту – двоякое: он – вообще-то язык; но для моего порыва он – тюрьма.[9]

Таким образом, обобщенно рассуждая, взгляды Бахтина и Бибихина, погруженные в проблему «слова», оказываются внешне почти полярными.

[8] Остроумно обостряя и в то же время структуралистски проясняя/упрощая тему, В. Шкловский в ранней статье 1916 г. «Заумный язык и поэзия» пишет о соотношении иррационального (у него – «зауми») и рационального (здесь, в наших терминах, ориентированного на истину мира и выражающую ее, т. е. логосного): «Возможно даже, что слово является приемышем поэзии. Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык – явлением поэзии <...>. Д. Г. Коновалов указывает на всё возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии <...>. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Словацкого, сказавшего: “Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки”» (*Шкловский В.* Заумный язык и поэзия // Русский футуризм. СПб., 2009. С. 405–406). Это – крайние границы темы соотношения эстетического и онтологического аспектов слова; идя вслед за русскими мыслителями, сливающими в одно духовное целое «поэта и философа», «сгущение смысла» поэтического языка здесь можно считать более наглядно репрезентацией закономерностей прозы Достоевского; а если условно допустить считать его стиль «экстатическим», то метафора глоссолалии будет интенсивно семантически взаимодействовать с такими общепризнанными константами его стиля, как «фантастический реализм», «проникновенное слово», «профетизм» и прочими, здесь не анализируемыми. Бинарная оппозиция рационального ‖ иррационального в аспекте логосности (иррелевантной для структуралиста Шкловского) здесь так же нейтрализуется, как это было сделано Лермонтовым (стихотворением которого «Случится ли тебе в заветный чудный миг...» Шкловский открывает свою статью), но только в аспекте эстетической ценности.

[9] *Бибихин В. В.* Внутренняя форма слова. С. 78.

Бахтин исповедует абсолютное доверие к доступности Истины при исходной интенциональности текста к ее познанию; более того, сам текст как «художественное высказывание» получает статус «слова», где на основное значение наслаиваются обертона сакральности Слова.

Метафора Бибихина – языка как «тюрьмы» для поэтического «порыва» (отчасти возвращающая нас к тютчевской деятельностной характеристике «мысли изреченной» как неизбежной «лжи») – накладывает ограничения на сами представления о возможности приближения к идеалу логосности или имплицирует ряд неназванных необходимых условий для художественной реализации аспекта истинности (точнее, «истинностности») текста и сложно резонирует идее Витгенштейна о границах языка как границах познания.

Мысль Бибихина развивается далее более сложно, но мы остановимся на этом его тезисе, обозначающем смысловые границы нашего аспекта темы.

Данная статья, ставящая проблему слова у Достоевского в соотношение эстетического и онтологического аспектов его, внутренне построена отчасти на этом смысловом движении – от Бахтина к Бибихину – и попытке интеллектуального самоопределения внутри действующих представлений о сущности философской поэтики Достоевского. Это самоопределение – между Бахтиным и Бибихиным, между 20-ми и 80-ми гг. русской феноменологии прошлого столетия, между представлением о бесконечной возможности познания сущего и агностически «смиренным» признанием материально закрепленных в языке семантических границ познавательного процесса.

* * *

Философский смысл концепта творчества иногда (Платон) представляют как «всё, что вызывает переход из небытия в бытие»;[10] результатом закономерно становится смысловое

[10] Платонизм и неоплатонизм большого контекста русской культуры (ощутимый даже во всех цитированных здесь мыслях русских философов) позволяет увидеть импульс к философскому и эстетическому освоению мира в диалогах античного философа. «Федр» и «Пир» устанавливают, как известно, основные координаты бытования в русской культуре концептов Эроса, Истины, Добра и Красоты. Творчество как «рождение в красоте», в частности, различение «Эроса космического и Эроса

«удвоение мира», порождение новой реальности, где главным ее атрибутом является наличие эстетического критерия: красота становится мерилом истины, а шкала эстетической ценности явлений искусства ценностно координирует соотношение вновь порожденной реальности и мира – «обстояния бытия» (термин Бахтина). Слова Диотимы Сократу в «Пире» о потенциальной тотальной «творческости» людей – «все люди беременны как телесно, так и духовно...» – предполагают (1) стремление к «рождению в прекрасном» как (2) «знак любви как стремление к вечному обладанию благом <...> и (3) к бессмертию». Этический компонент доминирует, несмотря на «примат» эстетического: «повернуть к открытому морю красоты и, созерцая его в неуклонном стремлении к мудрости, обильно рождать великолепные речи и мысли...» (Пир: 205c; 206c; 206e; 210d, пер. С. К. Апта). Понятие бытийственно действенного слова редуцируется к эстетически существенному его бытованию – «рождать великолепные речи и мысли», род утонченного нравственного утилитаризма превращает «слово» в средство эстетического воздействия. Молодой Лосев переводит платоновскую идею творчества в аспект эпистемологии: «*Жизнь имеет смысл.* Как пережил эту истину Платон?».[11]

Концепция творчества Платона в самом огрубленном виде может быть представлена как построенная на диаде «небытие–бытие». Бахтин вносит новый компонент – надбытие – и превращает соотношение в триаду, ее условно можно представить как «небытие–бытие–надбытие».

Приведу выдержку из «Записей 1970–1971 годов» позднего Бахтина, известный фрагмент «Свидетель и судия». Мысль философа здесь коренным образом меняет статус слова в художественном высказывании:

творчества» (*Лосев А. Ф.* Эрос у Платона [1916] // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 188–208), череда русских интерпретаций «учения Платона об Эросе» и его роли «для нашего интимного и наиболее глубокого стремления к смыслу жизни» (его же), характерный «личный» интерес к «жизненной истории Платона» как «совокупности его творений», понимаемой как «трагедия человечества» (*Соловьев Вл. С.* Жизненная драма Платона // Вестник Европы. 1899. № 3–4), – всё это (хотя бы в семантическом статусе фетовских «туманных пятен») находится и в круге представлений Достоевского, различно актуализируясь в творческом процессе (о чем ниже).

[11] *Лосев А. Ф.* Эрос у Платона. С. 189.

С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется <...>. *Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось надбытие. В этом надбытии уже нет ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него* (курсив здесь и далее везде мой. – *Н. Ж.*).[12]

Здесь появляется собственно бахтинская триада: сознание–самосознание–творчество. Бахтин пишет: «Это аналогично проблеме самосознания человека. Совпадает ли сознающий с сознаваемым? Другими словами, остается ли человек только самим собою, то есть одиноким?».[13] Здесь идея логосности с необходимостью проблематизируется: есть ли это обращение сознания к Истине, т. е. Богу, или это, условно говоря, «горизонтальное»[14] видение мира, чреватое различными уклонениями от истины? Бахтин пишет об этом так:

Не меняется ли здесь в корне все событие бытия человека? Это действительно так. Здесь появляется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, то есть свидетель и судья всего человека (всего я), следовательно, уже не человек, не я, а другой. Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя (может ли это я-для-себя быть одиноким?). *Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально (да и не может этого хотеть) – она может изменить только смысл бытия (признать, оправдать и т.п.) <…>. Истина, правда присуща не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.*[15]

Современный петербургский философ лучше всего, на мой взгляд, выражает смысл «коперниканского переворота», совершаемого концепцией слова М. Бахтина и превращающего рефлексию самим Достоевским его метода как «литературного “реализма в высшем смысле”» в открываемый в нем философом «эпистемологический реализм». Так, К. Г. Исупов пишет:

Подарить технологию обретения будущего – этого не удавалось, кажется, никому. Дар Бахтина знаменовал торжество *эпистемологи-*

[12] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

[13] Там же.

[14] *Аверинцев С. С.* Логос // *Аверинцев С. С.* София – Логос. Киев, 2001. С. 116–117.

[15] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 341–342.

ческого реализма, который работает, как и литературный «реализм в высшем смысле», с эмбрионами возможных миров.[16]

Конгениальность Бахтина Достоевскому, на мой взгляд, стилистически точно определена (или обнаруживает себя в аспекте поставленной в статье проблемы) следующим, по К. Г. Исупову, образом:

Библейская «стрела времени» действует и здесь: *от творения через откровение к искуплению, спасению и преображению.* Текст создается, текст говорит, текст телеологически внедрен в историю человеков, текст хранит нравственную правду о мире и о поступке в мире, *текст есть инструмент эстетического сбывания смысла в мире и завершение вечного человека в его мировой судьбе.*[17]

Прилагая эти характеристики к бытованию слова в этом заново детерминированном как «эпистемологический реализм» синтетическом соединении философского и художественного начала в стиле и слоге Достоевского, можно увидеть обозначенную Исуповым семантику сюжетного движения «от творения через откровение к искуплению, спасению и преображению», по крайней мере в бердяевском «великом пятикнижии» писателя и, безусловно, в его последнем романе «Братья Карамазовы». Мысль философа о том, что «Бахтин раскрыл эстетическую модель истории как *богочеловеческого диалога в его самоцельной культуротворческой интенции*», практически без ограничений может быть приложена к расшифровке бахтинского определения: «произведения Достоевского» это «слово о Слове, обращенное к Слову».

* * *

Вернемся к античной концепции, так же существенной для детерминации специфики «слова» Достоевского в аспектах бытийственности (онтический–онтологический), истинностности (гносеологический), в красоте (эстетический) и ее трансформации в соединении с таким семантически активным аспектом художественного мышления писателя, как его христологические идеи. Логосность как «самое самоё» в бытовании слова

[16] *Исупов К. Г.* Уроки Бахтина // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. СПб., 2001. Т. 1. С. 7–43.

[17] Там же.

у Достоевского вновь должна быть акцентирована в связи с задачами данного текста.[18]

Приращение эстетического, понятно, связано с демиургической функцией субъекта – «творца форм», преодолевающего творческим усилием безóбразность хаоса или «ничтойность» небытия. Понятно, что в христианской концепции это усилено идеей Логоса-Христа, вводящей идею логосности литературы как средства философской ориентации в мире в аспекте познания истины, хотя проблематизируется сам «инструмент» познания – слово. Еще раз отметим, что, как известно, обращенность к истине в эпоху после Рождества Христова соединяет Логос как «сквозную смысловую упорядоченность бытия и сознания <...> противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке» с именем Христа.[19] «*Новое слово*» – новая упорядоченная духовная реальность, творимая литературой, соотносится с героической этикой учения христианства. Художественное творчество здесь – это культурная реальность, движущаяся в направлении истины, почему для раннего Достоевского Гомер с его «*новым словом*» – это «*Христос*» античного мира.[20]

[18] Мне уже приходилось не раз обращаться к проблеме логосности слова героя, например, в такой семантически насыщенной структуре, как повествование в рассказе «Крокодил», где снимаются многие антиномии слова антигероя «Записок из подполья» и комическим синтезом становится концепт телесности; сейчас замечу только, что «это погружение в телесность разительным образом не действует в отношении *слова героя*. Обыгрывание начала четвертого Евангелия – слово, ставшее плотью (см.: Ин. 1:14), – оборачивается в *Крокодиле* необращенностью слова героя к другим из-за замыкания в собственной самости, не-отдания себя другим. Смысловая позиция Пророка не может быть присвоена по желанию, она – "вневолевое", не по воле героя данное, выражение его сущности в истории человечества». Вывод остается актуальным: «художественная исчерпанность темы невоплощенного слова в *Крокодиле* оказывается мнимой, и проблема "*воплощенного слова*" вновь станет актуальной в пяти больших романах Достоевского» (*Zhivolupova N.* Plot Metaphor in Dostoevsky's 'The Crocodile' // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. New York, 2000. No. 1. P. 76).

[19] *Аверинцев С. С.* Логос. С. 116–117.

[20] Отмечу еще раз вкратце, как, на мой взгляд, эстетическая функция художественного текста может быть понята как онтическая и онтологическая в аспекте соотношения сакрального и профанного. Логосность литературы в общем виде – это ее непосредственная обращенность к истине. Статус

Действительно, кажется почти самоочевидным, что как средство философской ориентации в мире художественный текст – это *«цельное», «органичное» знание, характеризующееся равновесием ума и сердца, анализа и интуиции»*. И как средство познания Истины художественный текст актуален и с точки зрения субъекта литературного творчества, и с точки зрения воспринимающего сознания, поскольку для них обоих литература как средство коммуникации включает в себя культурные коды «*самосочинения*» и «*жизнесочинения*».[21]

Когда Достоевский иронически замечает о себе, что он «шваховат <...> в философии», то в этом знаменитом афоризме не менее важна вторая часть, признание в любви к философскому дискурсу («в любви к ней <...> силен»), т. е. в поэтике произведения эта любовь (как движение по лестнице платоновского Эроса) выражается творчески: движение героя в сюжете – это часто прохождение им различных стадий философского самоопределения в мире и создание автором сюжетных ситуаций, соотносимых с определенными философскими установками (или с неопределенным, практически неисчислимым набором их).

Вновь отмечу, здесь – вне идеи эволюции его взглядов и жанровых форм, что Достоевским рефлексируются все упомянутые аспекты художественного творчества: бытийственно-онтологический – как средство рождения себя в слове, эпистемологический – познания истины мира. Более того, как уже было мною отмечено, его христоцентрическая поэтика как будто бы снимает противоречие этического и эстетического, уже полагая эстетическую функцию творчества как онтическую

сакральных литературных текстов – Библии, Корана, Талмуда и Торы – подтверждает это: они «открывают» истину и их истинность в пределах текста не подвержена сомнению, даже если идеи не разделяются (качество сакральности). Художественный текст Достоевского в любом случае – профанное пространство, где сакральные явления, такие, как эпифания, например, могут получать метафорическое инобытие, слово взаимодействует не только с другими семантическими слоями структуры повествования, сюжетных ситуаций, сюжета судьбы героя, но и с общей позицией автора по отношению к миру.

[21] См. тезисы нашей работы «Проблема самосочинения в субжанре исповеди антигероя Достоевского (Self-composition of Dostoevsky's Antihero as a Problem of Aesthetic Value of Life in Russian Culture of the Second Half of the 19th Century)» в Материалах XII Симпозиума IDS, Женева, 2004 на сайте Dostoevsky.org.

и онтологическую, ведь Христос – «величайший Синтез» не только божественной и человеческой природы (1864), но и (1854) этических и эстетических ценностей, поскольку «нет ничего прекраснее, глубже, симпа<ти>чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа» (28_1, 176). Именно «прекрасное» здесь выступает в роли синтезирующего начала, поскольку нравственные характеристики «глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее» полностью семантически покрываются элативом – определением «нет ничего прекраснее».

Концепт слова действительно актуализирует у Достоевского и метафорически превращенный сакральный смысл, литературная реальность и действительность оказываются взаимопроницаемыми: бытие человека не только «вибрирует» между двумя мирами – эмпирическим и умопостигаемым, оно само эстетически существенно («человек есть воплощенное слово»[22]), процесс жизни имеет эстетическую ценность: как пи-

[22] С этим утверждением Достоевского во многом связана обширная многоаспектная работа о природе «реализма в высшем смысле» писателя (*Степанян К. А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005). В русле заявленной темы статьи мною были описаны проблемы, связанные с проблемой «логосности» человека как антроподицеи Достоевского в связи с идеей Логоса-Христа в работе: *Живолупова Н. В.* «Скотопригоньевск как Назарет и проблема Христодицеи в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Жизнь провинции как феномен духовности. Нижний Новгород, 2004. С. 193–202. Выводы имеют определенное значение для проблематики данного исследования. Чтобы избежать повторений уже осознанного и, в снятом виде, имплицированного в актуальный текст, приведу автоцитату: «Богоóбразность человека, актуализированная для читателя метафорой Назарета, возможна, безусловно, лишь поскольку Я "*трансцендентно для себя самого*" (П. Флоренский), что доказывает судьба Мити. Антроподицея как философский итог имплицирована в сюжет "Братьев Карамазовых". В черновиках же к роману теодицея и Христодицея соединяется с антроподицеей. Так, Достоевский пишет (слова черта об Иисусе): "*Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо..*". Но в черновиках есть и сформулированное писателем представление об антроподицее: "*Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать*". Человек, следовательно, обладает достоинством "*свидетеля и судии*", – как назвал это М. М. Бахтин, но это свидетель, придающий миру достоинство свободы. Оправданный, восстановленный человек антроподицеи поднимается в сюжете романа до идеи троичности: метафорически, позиция Отца – это Зосима, Сын, несущий Слово – Алеша, исполнившийся Духом Евангелия – Дмитрий» (Там же. С 202).

шет молодой Достоевский, «жить значит сделать художественное произведение из самого себя».[23] Платоновское рождение в красоте здесь как будто бы предполагает включение этического компонента, как позже это появится в письме к Фонвизиной («глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее»).

Наивно-практическая воспринимающая точка зрения на художественный текст, синтезирующая онтическую, эпистемологическую функцию и функцию утешения, выражена наивным героем первого романа Достоевского:

> А хорошая вещь литература <...> очень хорошая <...>. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая <...>. Литература – это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ (1, 51).

«Портретирование мира» (картина) и удвоение реальности (зеркало) как функции литературы делают возможным пояснение «изнутри», «говорливость сердца» – многословие первого героя Достоевского. Объяснение Бахтиным: типы слова как формы семантических отношений героя и мира – многословие как защита от правды о себе, слово с оглядкой, слово с лазейкой, включение точки зрения другого в кругозор героя – хорошо известны. Но с точки зрения идеи онтической и онтологической функции всё это типы слова, «замутняющие» его, слова, онтологизм.

Но не это определяет ход вопрошающей мысли Достоевского и эволюцию жанровых форм. Известный парадокс о Христе и Истине, проблематизирущий концепт слова, предопределяет, как удалось установить, сложные семантические отношения между «многословием» героев и антигероев Достоевского и истиной (истина в пространстве «ничто») и с «идеей и плотью ее» в романном творчестве.[24]

Роль эпистемологического парадокса Достоевского в возникновении и эволюции субжанра *исповеди антигероя* – формы, впервые созданной писателем в 1864 г. в «Записках из подполья» и получившей дальнейшее развитие в его творчестве, а затем – в русском литературном процессе второй половины XIX–XX в. прослежена мною.[25] Кратко обозначу только существенные результаты исследованной проблематики:

(1) метафизический кризис писателя отразился в его «символе веры» 1854 г., где им риторически противопоставлены Христос и Истина и выражено абсолютное предпочтение Христа. Исследование *исповеди антигероя* доказывает конституирующую функцию этого парадокса в порождении субжанра;

(2) эпистемологическая установка текста исповеди антигероя – жанрообразующая черта, поскольку позиция философского вопрошания – самая характерная для субъекта субжанра;

(3) «лиризм» сознания антигероя – «слышание себя», «изощрение внутреннего слуха» – видимость потребности духовной самореализации субъекта в этой устремленности к истине, пусть даже ложно понятой, но «собирающей» личность антигероя, формирующей его духовную и характерную определенность;

(4) это дает различные смысловые «вариации» эпистемологической позиции субъекта исповеди (и обозначает семантический переход к проблеме логосности), где означенный Достоевским парадоксальный выбор – остаться «со Христом» или «с истиной» – этот выбор сохраняет, даже трансформируясь в иное образное воплощение, свою актуальность для системы субжанра;

(5) Достоевский остается «*со Христом*», что вполне понятно, его выбор – отчасти «риторический»: Христос и есть Истина, они слиты воедино и лишь предположительное допущение позволяет еще раз идентифицировать его позицию (*«...и* действительно (выделено Достоевским. – *Н. Ж.*) *было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»* – 28_1, 176), утвердив ее в блестящей форме парадокса;

---

[23] *Живолупова Н. В.* Проблема самосочинения в субжанре исповеди антигероя...

[24] *Живолупова Н. В.* Телесность в субжанре исповеди антигероя Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 214–223 (Dostoevsky Monographs; Vol. 2).

[25] *Живолупова Н. В.* «Христос и истина» в исповеди антигероя Достоевского (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 5. С. 278–285; см. также: *Живолупова Н. В.* Христология Достоевского и Чехова: между антигероем и идеальной человечностью // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 159–179.

(6) что касается антигероя (начиная с первого, в «Записках из подполья», где Достоевским и создается это понятие), то в общих чертах его исходная смысловая позиция может быть сформулирована как «ни со Христом, ни с истиной» (уже лишая его слово эпистемологического и бытийственного статуса);

(7) эта позиция не остается неизменной или непоколебленной в пределах текста и если даже не трансформируется к финалу, то подвергается сомнению (по крайней мере, воспринимающим сознанием, если не субъектом исповеди);

(8) в целом эволюция внутренней формы субжанра в творчестве Достоевского оказывается тесно связана с обозначенными эпистемологическими параметрами (описаны и опубликованы мною), сохраняя в качестве строевой черты бытийственную «ничтойность» слова антигероя.

* * *

Не-логосность, не-онтологичность слова антигероя приводит к характерному феномену многословия, когда слово оказывается замкнуто в самом себе (с точки зрения целого), даже если оно внешне ориентировано на «истину» (проповеди героя Лизе, например), оно не совпадает с экзистенциальной позицией субъекта, с его волевым импульсом и является риторически разыгранной позицией, семантически апеллирующей к «ставшим», омертвевшим или «омертвевающим» в речи антигероя элементам культуры (добродетель и грех, счастье, несчастье и пр.). Поэтому любое количество слов только отделяет экзистенциально не укорененного героя от бытийственной, онтической функции слова, при возможном разыгрывании (в пределах, отведенных текстом) онтологической роли слова, создавая иллюзию творческого удвоения реальности, ее ложного подобия.

Возникает ли здесь проблема теодицеи?[26] В «Записках из подполья» «*потребность веры и Христа*» заявлена автором, но не присутствует в тексте. Гадательный подход, попытка определить, *как* именно должен был Достоевский «*вывести*» потребность *веры и Христа* в первой *исповеди антигероя*, теоретически возможен и может быть довольно успешным. Заметим только, что в окончательном тексте записок Христос

[26] Ср.: *Лосский Н. О.* 1) Теодицея Достоевского // Бог и мировое зло. М., 1994. С. 109–121; 2) Боговидение / Пер. с фр. В. А. Рещиковой. М., 2003.

«молчит». Обнаружение зла в мире и зла в душе – характерный признак тематики теодицеи – сопровождается многословием антигероя и «молчанием Христа», подобно тому, как в «поэмке» – теодицее Ивана говорит только Великий инквизитор.

Художественная трансформация идеи Христа (и проблема воплощения онтической и онтологической функции слова) после «Записок из подполья» обнаруживается во всех пяти больших романах Достоевского.[27] Ограничимся здесь предельно кратким обзором. Это движение воплощения логоса: от Христа как высшей моральной инстанции Сонечки Мармеладовой, затем – попытки создания «*христоподобного образа*» – главного героя романа «Идиот» (9, 71–72), к поиску христианской идеи героями «Бесов», в частности, умирающим Степаном Трофимовичем Верховенским, и, наконец, к художественному воплощению Богоявления – в воображаемой картине «*Христа на Балтийском море*» Версилова.

Вершиной на этом пути становится сопряженное смысловое движение к загадочному «молчащему» Христу – «*Богоявлению*» в поэме Ивана и теофании – виде́нию «*солнца нашего*» во сне Алеши о первом чуде Христа в «*Кане Галилейской*», отразившемся во всей развитой диалогической системе последнего романа (как итоговой художественной реализации бахтинского «*слова о Слове, обращенного к Слову*»).

Но Достоевский, помимо постоянного обращения к образу и идее Христа в черновых записях, набросках и планах будущих художественных произведений, ставит целью исследование природы Логоса или его адекватное художественное воплощение: «*Написать книгу о Иисусе Христе*» – читаем в записи, сделанной в Рождественский сочельник 24 декабря 1877 г. «*Memento. На всю жизнь*», – пишет он, рассчитывая «*minimum на 10 лет деятельности*», чтобы, «*кроме последнего романа и предполагаемого издания “Дневника”*», осуществить и этот замысел (17, 14). Попутно отметим, что этот замысел параллелен замыслу художественного текста (будущему роману «Братья Карамазовы»), но не обязательно предполагает художественную форму воплощения: в цитируемой записи замысел «*книги о Иисусе Христе*» существует параллельно с задачей «*написать свои воспоминания*» и «*написать поэму “Сороко-*

[27] *Живолупова Н. В.* «Христос и истина» в исповеди антигероя...

вины”». Здесь Достоевским предполагаются различные жанры будущей творческой деятельности. Книга о Христе – замысел, оставшийся неосуществленным, как и книга воспоминаний, к которой он мог быть близок по автобиографичности или просто субъективно-личному восприятию Иисуса. Но здесь важная для темы статьи и явная семантическая граница – слово автора должно было приобрести новое качество: логосность авторского слова (план выражения) совокупно с Логосом, переведенным в план изображения. Сложность наслаивающихся семантических архитектонических отношений возможно и отдалила воплощение замысла.

Вопрос о Христе и истине в его формулировке Достоевским связан, на наш взгляд, с центральной эпистемологической проблемой субжанра – поиском, определением и обоснованием смысловой позиции *антигероя* в мире. Необходимость убедить хотя бы самого себя в своей правоте, в праве на одиночество – это вопрос онтологического интереса для субъекта исповеди, тогда как отрицание законов мира – постоянная эмоциональная и интеллектуальная потребность *антигероя*.

Но, повторю в виде схемы еще раз, как вообще возможна такая постановка вопроса Достоевским, как расхождение эпистемологического (истина) с этическим и эстетическим? Смысл расхождения можно увидеть в уже многажды упомянутом эпистолярном «символе веры» писателя в тех атрибутах Христа, которые делают возможным это парадоксальное противопоставление Его Истине (точнее, истине).

Когда Достоевский пишет о нем: «*Нет ничего* ***прекраснее»***, то это высшая степень эстетического в соединении с этической оценкой (прекрасный человек подразумевает и красоту душевную по преимуществу); «***совершеннее***» означает не только соразмерность Христа жизни человека, но и осмысляет человека как цель творения, «***мужественнее***» предполагает, что это идеальная человечность, высочайшая человеческая доблесть, основанная на представлении о жизни как пути испытаний.[28]

Все это – как бы свернутые романные сюжеты, «эмбрионы возможных миров», как в истолковании бахтинского текста Исуповым. Любовь ко Христу – это, метафорически, для Достоевского тоже платоновское «рождение в красоте», но в тексте можно увидеть это наличное смысловое движение: Христос молчащий – художественный знак теодицеи у Достоевского, постепенно *пере*-воплощается в образ Христа – знак присутствия Богоявления как атрибута сакрального текста, но в художественно превращенном сновидческом или ином статусе, где Я героя «трансцендентно для себя самого», по уже упомянутому определению Павла Флоренского.

[28] Там же.

Образ «тишины мира» появляется как новый художественный адекват меняющегося статуса слова.

Эпизоды, которые анализируются в статье: «тишина мира» в сне Раскольникова после убийства и «тишина мира» в сцене после профетического сна Алеши о Кане Галилейской.

* * *

Тишина и молчание мира. Тишина и молчание часто рассматриваются как «синонимичные» состояния, в частности, молчание Христа может быть связано в разных интерпретациях как с феноменом «умного делания», Иисусовой молитвы (в традициях исихазма), так и с «пластической» образностью цитированного определения Христа Достоевским в «символе веры» 1854 г. (мужественнее, прекраснее...), а молчание природы – как стояние мира перед Богом – «твари милые» из книги Зосимы, воплощенная молчаливая телесность. Ничто и ничтойность так же могут быть связаны с молчанием, как противовес чтойности.

ТИШИНА и МОЛЧАНИЕ мира в этой работе взяты как различные аспекты художественно представленных состояний бытия. Различие это настолько значимо, что даже нельзя говорить только о корреляции понятий. С точки зрения феномена анализируемых художественных воплощений в тексте образа «тишины мира», еще не осознанного до конца в достоевсковедении, в отличие от ряда плодотворных подходов к образам «молчащего Христа», к «поэтике молчания», например, в последней работе Риты Клейман,[29] «тишина» и «молчание мира», на наш взгляд, у Достоевского всегда семантически со- или противопо-

[29] *Клейман Р. Я.* Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 242–254 (Dostoevsky Monographs; Vol. 2).

ставлены. Если они соотнесены в тексте, то для их соположенного состояния более характерна не случайностность, а системность. Причем это касается не лексической семантики только, хотя понятно, что две разные лексемы не могут означать тождественные явления природной или душевно-духовной жизни, а эксплицированное различение состояний в языке предполагает и различные формы «обстояния бытия». Даже спонтанный выбор слова, ежесекундно совершаемый в потоке речи, связан с бессознательной дифференцировкой внутренних состояний, ценностно классифицирующих явления действительности. В тексте же Достоевского, свободном от риторической скованности словесного или иного выражения, когда качество логосности выступает на первый план, именно свобода выбора и именования явлений мира придает выражению значимость, сравнимую с семантической нагруженностью слова в поэтическом тексте (в явном противоречии иногда выражаемому мнению о бесстильности или «плохом стиле» писателя).

С точки зрения анализируемой в данной статье проблемы слова у Достоевского «тишина» и «молчание мира» предполагают различное соотношение эстетического и онтологического аспектов в процессе смыслопорождения и «приращения эстетического» в генезисе художественного текста.

По отношению к константе «тишина мира» в тексте Достоевского «молчание мира» эстетически значимо как противопоставление в двух главных аспектах – эпистемологии и собственно эстетическом. Поясним эту мысль.

Эпистемологический аспект. «Молчание мира» в противоположность «тишине» с точки зрения эпистемологии скрыто включает идею Богооставленности, не допускаемую православной мыслью (ср. возражения Игнатия Брянчанинова в «*Слове о Смерти*»). Эксплицирует эту идею в русской литературе, правда, гораздо позднее, постмодернистский текст «Москва – Петушки», «обнажающий прием» и сливающий воедино молчание мира и молчание Бога. Молчание Бога в поэме Венедикта Ерофеева – ответ на прямые взывания к нему юродивого Венички – «...но Господь молчал», вводящее тему романтического по сути одиночества как романтического же бунта против наличной «истины» мира.

Молчание, взятое в эстетическом аспекте, может быть связано и с идеей неизбежной «не-истинностности» самого

процесса создания художественного текста, сталкивающегося с границами языка (осмысляемого Бибихиным в качестве «тюрьмы» – характерной жалобы философов ушедшего века на «нехватку слов» для выражения мыслей). Тогда молчание – это возвращение к до-мысленной, нерасчлененной целостности, точнее всего выраженной проверленовской фразой из «Камня» Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись, / С первоосновой жизни слито». Верленовский образ музыки конгениален мысли Флоренского, уже цитированной ранее переосмысляющим ее Бибихиным: «Все звучит (в мире, во вселенной) и все просит об ответном звуке».[30] Такого рода «звучащее» молчание мира исходно обладает качественной позитивной импликацией, однако сопоставление с константой «тишина» в мире Достоевского проблематизирует в большинстве случаев его эпистемологическую ценность.

Тишина предстает как наполненность, то реализованное «восполнение», смысловое, эмоциональное, экзистенциальное, о котором молит в конце исповеди Смешной человек: «Я видел ее [истину] в такой **восполненной** целости, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей» (25, 118).

Тишина – это еще и потому не молчание мира, что молчание – всегда в ответ, это скрытый диалог. В Поэме Ивана молчание Христа – это фактическая Богооставленность человечества, которую не допускает тишина – сосредоточенность в себе как самодостаточность.

Но, парадоксально, по отношению к миру тишина – это умаление себя, умаление самости.

Тишина – темпоральна, она не есть постоянный атрибут мира, всегда имеется ее временная протяженность и ограниченность, т. е. она контрастна обычному состоянию мира. Так, Пс. 103 включает в отдельных стихах это описание мира под благодатью, где субъект повествования, или Псалмопевец, Лирический герой (в разных интерпретационных схемах) – в моменты изображаемой тишины мира – это как бы чистое созерцание «благодатной тварью» деяний Творца, и его (лирического субъекта) объектность и ощутимость заявлены в эти моменты только чувством благоговения:

---

[30] *Бибихин В. В.* Внутренняя форма слова. С. 76.

[24] Как многочисленны дела твои, Господи! Всё содеял Ты премудро; земля полна произведений Твоих.
[25] Это море – великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет числа, животные малые с большими;
[26] там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем (Пс. 103).

В этом образце ветхозаветной поэзии стихи 24–26, а также стихи 10–18, отчасти даже 19–20 (т. е. 12–14 стихов из 35) проникнуты состоянием тишины как явленного совершенства Творца.

Такие понятия, как «слушать тишину» (приглушение внутреннего «шума личности»), не-антиномичность соотношения «тишина и слово», по-особому соотносят идею наполненности бытия с идеей воспринимающего субъекта. Здесь онтологичность слова предполагает парадоксальное умаление присутствия бахтинского «свидетеля и судии», при его несомненной необходимости для восприятия реальности. Умаление ведет к безбурности, бестревожности картины мира под благодатью, с необходимостью возникает идиллический контекст: мотивы детства – «жизнь сказывается» (в «Униженных и оскорбленных»), «месяц загадку загадывает» в сне Раскольникова, атрибуты идиллии, такие, как еда (вкушение благодатной тварью) и пр.

* * *

Наивысшее художественное воплощение образа тишины, вне связи с какими-либо определенными религиозно-философскими импликациями, но в сильной внутренней связи с онтичностью и логосностью поэтического слова, находим в трех эпизодах пушкинского текста; семантическая позиция этих картин «тишины мира» в сюжете главы всегда одинакова – вслушивание мира в самого себя, абсолютная самотождественность бытия вне человеческих искажений его. Вот эти три эпизода из трех глав романа «Евгении Онегин»:

Смеркалось; на столе, блистая,
Шипел вечерний самовар,
Китайский чайник нагревая;
Под ним клубился легкий пар,
Разлитый Ольгиной рукою,
По чашкам темною струею
Уже душистый чай бежал...
(гл. 3; XXXVII)

Огонь потух; едва золою
Подернут уголь золотой;
Едва заметною струею
Вился пар и теплотой
Камин чуть дышит. Дым из трубок
В трубу уходит. Светлый кубок
Еще шипит среди стола.
(гл. 4; XLVII)

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна.
(гл. 7; XV)

Каждый раз это наполненная идиллической «тихой событийностью» жизнь мира людей (при их обязательном немом оценивающем «свидетельском» присутствии), временная. Все состояния переходны, минутны, если не мгновенны – разливается чай в семействе Лариных, докуривают свои трубки Ленский и Онегин в гостях у Онегина, подходит к незнакомой ей усадьбе Татьяна. Тишина, которая в сюжете трижды разразится катастрофой, бурным изменением в душевном состоянии, поведении, дальнейшей сюжетной судьбе главных героев – Татьяны и Онегина, – это не просто знакомый «прием контраста», но знак данной миром счастливой душевной гармонии, которая вскоре будет утрачена безвозвратно. Поэтому все три эпизода построены одинаково: (1) кроткая жизнь – не натюрморт, а still life, (2) герои в самых простых занятиях, не нарушающих тишину мира, (3) прозрачность, неощутимость «слова», слитого с «нарядной», праздничной картиной мира.

Менее очевидна эта художественно-философская функция картины «тишины мира» в сне Раскольникова после убийства: в первой части сна – выписанный Достоевским с необычной художественной тщательностью (гиперсемантичность «аксантированной сцены») пейзаж лунной ночи, предваряющий вторую часть – «готическую» бурную сцену хохота вновь и вновь убиваемой им во сне старухи:

«...Соня, Соня! *Тихая* Соня!..» Он забылся; странным показалось ему, что он не помнит, как мог он очутиться на улице. Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светлела всё ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. <...> В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто всё вынесли; *тихонько*, на цыпочках прошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом; всё тут по-прежнему: стулья, зеркало, желтый диван и картинки в рамках. Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. «*Это от месяца такая тишина*, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает». Он стоял и ждал, долго ждал, и чем *тише был месяц*, тем сильнее стукало его сердце, даже больно становилось. И всё *тишина* (6, 212–213).

Эпизод сна композиционно «окольцован» семантикой тишины, замкнут в ней: «тихая Соня» добавляет смысловой компонент детской святой кротости к картине лунной ночи. Это характерный для всех (кроме последнего) снов Раскольникова в романе комплементарный действительности душевный поворот к детской наивности, анамнесис, припоминание себя, забытой детской чистоты. Но это и тихое вопрошание героя миром: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна». «Тишина месяца» – ожидание ответа на вопрос, задаваемый миром герою, нарушившему его законы. И в этой ставшей тишине мира возможность исповеди и признания перед всем мирозданием (импликация сцены Страшного суда: кающийся и ждущее ответа мироздание) страшит Раскольникова: «Он стоял и ждал, долго ждал, и чем *тише был месяц*, тем сильнее стукало его сердце, даже больно становилось. И всё *тишина*» (6, 213).

«Тишина мира» в эпизоде с Алешей еще более прозрачна семантически: картина тишины мироздания, «славы звездной» (Тютчев), создаваемая здесь Достоевским, соотносима с лирическим текстом и обладает его внутренним ритмом:

«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).

Бибихин, говоря о творчестве поэта, соотношении субъекта и мира, замечал:

Стихотворение не отражает мир, оно впускает его в себя, давая ему быть таким, какой он есть, незримый, новый, отрешенно царящий в покое <...>. Как это может быть? Поэт и связан тишиной мира, и говорит, и, говоря, не нарушает мира, а как бы впервые дает ему быть. В слове мир имеет место, поэт дает слово миру так, словно говорит уже не сам поэт, а мир.[31]

Замечательно, что здесь снимается антиномия поэтического порыва и языка как тюрьмы. Творчество, которое «впервые дает быть миру», рассматривает слово как абсолютный адекват бытия.

Онтологическое доказательство бытия Божиего вне сакрального текста, как упоминалось, может быть дано только метафорически, но эта метафора может быть имплицирована в текст. Метафора тишины мира связана с наполненностью и безмолвием. Знак импликации протожанра теодицеи у Достоевского – молчащий Христос, эпифания – присутствие Господа в тишине мира. Логосность и тишина связаны – «слово плоть бысть» – тишина здесь предполагается, как и откровение Алеши происходит в тиши.

Есть ли аспект логосности в молчании мира, как есть он в тишине? В молчании истина скорее проблематизирована. «Молчание Христа» в «Записках из подполья», имплицированное в текст исповеди антигероя, как упоминалось, эстетически адекватно молчанию Христа в Поэме Ивана. По внутренней форме это явление не эпифании как присутствия Господа. Тем более ново для мира Достоевского, что собирающийся проповедовать («И пойду! И пойду!», 25, 119) герой «Сна смешного человека» как будто бы и не нуждается даже в проникновенном пророческом слове: «После сна моего *потерял слова*. По крайней мере, все главные слова, самые нужные» (25, 118). Воплощенность в слово – пророческое – парадоксально делает слова ненужными.

* * *

Подведем итоги заявленной проблеме «многословие и тишина мира». «Дикий и резкий тон» слышен со страниц исповеди антигероя «Записок из подполья», поселившегося в своем углу, бесконечный поток его «болтовни» («Он не выдержал и продолжал далее», – замечает повествователь Достоевского –

[31] *Бибихин В. В.* Мир. СПб., 2007. С. 97.

5, 179) сопровождает молчание Христа – это знаки протожанра теодицеи, имплицированной в текст. Тишина мира – земли и универсума, когда «тишина земная как бы сливалась с небесною» (14, 328), представшего перед Алешей в исследуемом эпизоде текста, – это метонимическая метафора божественного присутствия. На уровне сюжетики – это доступное художественному (т. е. не-сакральному) тексту изображение эпифании как продолжение сновидческой реальности «Каны Галилейской», где явление Христа гостям на свадьбе бедных людей было таким обычным, что никто не связал чудо преображения воды в вино с Ним.

Ночной эпизод «тишины мира» – это та «самооткрывающаяся реальность» (С. Л. Франк), внутренне звучащая Осанна Творцу, соприродная картине мира в 103-м псалме, соотнесенная (как и всё в «большом контексте» творчества Достоевского) с отчаянной борьбой с пустотой внутри и вокруг себя антигероя «Записок из подполья». Замечательно, что «материя языка» дает соотносимые пространственные метафорические образы: так, «геометрическая составляющая» первой исповеди антигероя – это метафора угла, семантически соположена с темным, «вонючим подпольем» как эманацией меонической сущности исповедующегося субъекта, но одновременно это образ точки, потенциально открытой вселенной.[32]

В последнем романе эпизод «тишина мира» сопровождается единым «чудом» преображения картины мира и героя. Идея угла в снятом виде включена в образ пространства, но уже в «развеществленном», свободном от земной тяжести качестве лучистых нитей звездного сияния. Чернота ночи сменяется картиной бесчисленных звезд,

> которые сияли ему из бездны <...>. Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» (14, 328).

Душа Алеши, обретшего «дар слез», становится точкой схождения звездных лучей: угол умножается бесконечно, заливая светом преображенную, воскресшую личность героя.

[32] *Живолупова Н. В.* «Кроткая» и эволюция субжанра исповеди антигероя в творчестве Достоевского // Dostoevsky Studies, New Series. Tübingen, 2000. Vol. 4. S. 141. Ср. также: *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998.

Эта картина мира предсказывает возможность новой, еще никогда не бывшей, романной сюжетной ситуации – говорящего героя и внимающего ему мира, когда слово героя онтологизируется настолько, что становится пророческим, а сюжет его судьбы мученическим – как в одном из последних стихотворений Лермонтова: «И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя».[33]

Благодатная тишина мира как его наполненность смыслом – знак эпифании как мистической встречи и полной духовной трансформации героя из «слабого юноши» в «твердого на всю жизнь бойца» (импликация сюжета пушкинского «Пророка»). Параболическое развитие сюжета парадоксально трансформирует, «искривляет» «стрелу времени»: параметры совершающегося переворота, «умопремены» (Л. Карсавин) героя – это и «мгновение», «та минута», «тот час», «три дня», – и всё это «на всю жизнь и на веки веков»: мгновение и вечность здесь соединяются в модальности синтетического сакрального времени, когда «времени больше не будет».

С точки зрения поэтики возникновение гиперсемантичного образа «тишины мира» является знаком определенной семантической фазы развития сюжетной судьбы героя Достоевского и предвещает повторяющиеся по смыслу сюжетные ситуации, закономерность которых была прослежена в статье.

[33] *Лермонтов М. Ю.* Пророк // Собр. соч. Т. 1. С. 547.

Научное издание

Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя

Под редакцией
Стефано Алоэ

Издательство «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»
Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред
их здоровью и развитию» книга предназначена
«для детей старше 16 лет»
Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-000-5-93; 95 3001 — книги,
95 3850 — литература по филологическим наукам

Подписано в печать 29.12.2012. Формат 60 ×90 1/16.
Гарнитура Journal. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 25,5. Усл.-печ. л. 18,5.
Тираж 1000 экз. Заказ № 4197.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие
”Искусство России”»
198099, Санкт-Петербург, Промышленная ул., д. 38, корп. 2.

Заказы присылать по адресу:
«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»
197110, С.-Петербург, ул. Петрозаводская, 9, лит. А, пом. 1Н
Телефон/факс: (812) 230-97-87
sales@dbulanin.ru (отдел реализации)
postbook@dbulanin.ru (книга-почтой)
redaktor@dbulanin.ru (издательский отдел)
http: // www.dbulanin.ru