

DOSTOEVSKY MONOGRAPHS
A Series of the International Dostoevsky Society

Volume 1

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)
Liudmila Saraskina (Moscow)
Karen Stepanian (Moscow)
Boris Tikhomirov (St. Peterburg)
William Mills Todd (Harvard)
Valentina Vetlovskaya (St. Peterburg)
Igor Volgin (Moscow)
Vladimir Zakharov (Petrozavodsk)

Managing Editor:

Ulrich Schmid (St. Gallen)

Достоевский
и русское зарубежье XX века

*Под редакцией
Жана-Филиппа Жаккара
и Ульриха Шмида*



С.-Петербург
2008

Достоевский и русское зарубежье XX века / Под ред. Жана-Филиппа Жаккара и Ульриха Шмида. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008 — 280 с.

The Editors would like to thank the following organisations:

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Accademia svizra da ciencias moralas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



FNSNF
FONDS NATIONAL SUISSE
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
FONDO NAZIONALE SVIZZERO
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION



**Société
Académique** 
  de
Genève

ISBN 978-5-86007-560-3

© Коллектив авторов, 2008
© «Дмитрий Буланин», 2008

Содержание

Жан-Филипп Жаккар, Ульрих Шмид. От составителей.....	6
Жан-Филипп Жаккар (Женева), Ульрих Шмид (С.-Галлен) ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ КУЛЬТУРА: К постановке вопроса	7
Елена Новикова (Томск) ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: Проблематика «личного отчаяния»	27
Елена Андрущенко (Киев) ДОСТОЕВСКИЙ И МЕРЕЖКОВСКИЙ (по архивным находкам)	40
Владимир Кантор (Москва) «КАРАМАЗОВЩИНА» КАК СИМВОЛ РУССКОЙ СТИХИИ (глазами Бориса Вышеславцева, Николая Бердяева и Федора Степуна)	50
Мария Рубинс (Лондон) ГАЗДАНОВ И ДОСТОЕВСКИЙ, или Сюжеты русской классики в романе «Ночные дороги»	79
Игорь Волгин (Москва) ДОСТОЕВСКИЙ В ИЗГНАНИИ Переписка И. С. Шмелева и И. А. Ильина (1927–1950)	98
Владимир Котельников (Санкт-Петербург) «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И «РАСПАД АТОМА» Г. ИВАНОВА	116
Людмила Ельницкая (Москва) ИСПОВЕДЬ АНТИГЕРОЯ («Записки из подполья» Ф. М. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова)	126
Ирина Пантелей (Москва) ВОЗДУХ ДОСТОЕВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ	142
Жервез Тассис (Женева) РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В ДВУХ РОМАНАХ М. А. АЛДАНОВА	147
Walter Kolonosky (Kansas) IN THE LIGHT OF DOSTOEVSKY: THE WRITING OF ANDREI SINYAVSKY	159
Даниэль Риникер (Бохум) ПОДРАЖАНИЕ — ПАРОДИЯ — ИНТЕРТЕКСТ: Достоевский в творчестве Бунина	170
Грета Слобин (Университет Уеслиен) СИРИН / ДОСТОЕВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА В ЭМИГРАЦИИ	212
Людмила Сараскина (Москва) ДОСТОЕВСКИЙ КАК МИШЕНЬ В РОМАНЕ НАВОКОВА «АДА»	234
Renate Hansen-Kokoruš (Mannheim) DOSTOEVSKY AND NABOKOV — NABOKOV'S THE GIFT (Fiction and Reality — Dostoevsky in Nabokov's last Russian novel)	247
Рита Клейман (Кишинев) ДОСТОЕВСКИЙ И БРОДСКИЙ: Встреча гениев в беспредельности	260

От составителей

Предлагаемая книга открывает новую серию публикаций Международного Общества Достоевского (International Dostoevsky Society). В «Dostoevsky Monographs» будут появляться достоевсковедческие работы членов Общества. Международная редколлегия, состоящая из ведущих исследователей Достоевского из России, Европы и Америки, принимает решение о публикациях.

В данной серии будут публиковаться как сборники статей, так и отдельные монографии. Основные языки серии — русский и английский, однако возможны публикации на французском и немецком.

Первый сборник новой серии носит заглавие «Достоевский и русское зарубежье XX века». В нем собраны избранные доклады XII Международного симпозиума о Достоевском в Женеве, который состоялся 1–6 сентября 2004 г. в Женевском университете. Симпозиум и публикация сборника осуществлены при поддержке следующих учреждений: Швейцарский Национальный фонд, Швейцарская Академия гуманитарных наук, Лотерея французской Швейцарии, Российский Фонд гуманитарных наук, Российский Фонд фундаментальных исследований, Аэрофлот, банк Клариден, Женевский университет, Фонд Боненки, Женевское Академическое Общество, Женевский Русский Кружок, Общество швейцарских славистов.

Редакторы надеются, что сборник «Достоевский и русское зарубежье XX века» внесет вклад в дальнейшее исследование русской эмигрантской культуры, интеллектуальная и эстетическая сила которой стала оцениваться в России только после распада СССР.

Жан-Филипп Жаккар, Ульрих Шмид

Женева и Санкт-Галлен,
июнь 2007 г.

*Жан-Филипп Жаккар,
Ульрих Шмид*

**ДОСТОЕВСКИЙ
И РУССКАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ КУЛЬТУРА
К постановке вопроса**

После Октябрьской революции Достоевский стал важнейшим идеологическим «собеседником» русской писательской эмиграции. Писатели «обращались» к Достоевскому с вопросами о духовных корнях большевистского переворота, который понимался чаще всего как апокалиптическая катастрофа. Творчество Достоевского сосредоточило в себе разные элементы, которые подвергались политической актуализации. Многочисленные авторы, находящиеся в изгнании, продолжали интерпретацию Дмитрия Мережковского, который еще в 1906 г. назвал Достоевского пророком русской революции.¹ То, что касалось первой русской революции, можно было еще в большей мере применить к событиям 1917 г. При этом интерпретация была как положительной, так и отрицательной: для одних Достоевский представлял собой тот темный полюс русского национального характера, который навлек беду на русский народ. С этой точки зрения Достоевский был одновременно диагностиком и частью диагностированной болезни. Другие считали, что Достоевский очень рано предупреждал о бездне коммунистического переворота.²

Николай Бердяев одним из первых заметил то, что русская революция представляет собой не столько насильственный перелом, сколько непрерывное, даже логическое развитие в русской культуре. В 1921 г. в статье «Духи русской революции» Бердяев указывал на то, что Гоголь, Толстой и Достоевский предвосхитили в своих литературных героях исторических деятелей русской революции. Пророческий дар Достоевского

¹ Мережковский Д. С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского). СПб., 1906.

² Раев М. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939. М., 1994. С. 127.

заклучался для Бердяева в том, что он познал предполагаемую двухполюсность русского характера, колеблющегося между апокалиптикой и нигилизмом. Для Бердяева Достоевский очень точно охватил в своих романах духовную генеалогию русской революции:

«Из истории, которую русские мальчики делали Богу по поводу слезинки ребенка и слез народа, из их возвышенных разговоров по трактирам родилась идеология русской революции».³

В бердяевском представлении русской духовной истории, роковым образом тяготеющей к катастрофе, красной нитью проходит мысль об утере веры. В 1937 г. Бердяев опубликовал свою подробную идеологическую генеалогию русской революции в короткой монографии «Истоки и смысл русской революции». И в этом трактате Достоевский вновь предстает как диагностик русского нигилизма, неизбежно ведущего к революции.⁴ Еще в 1923 г. в Праге была издана книга Бердяева «Миросозерцание Достоевского». Содержание отдельных глав «Человек», «Свобода», «Зло», «Любовь», «Революция», «Россия» показывает, что Бердяев не столько анализирует творчество Достоевского как таковое, сколько пытается представить на его фоне собственные философские темы. Здесь особенно бросается в глаза сдержанное умаление художественного значения творчества Достоевского: для Бердяева значение Достоевского исчерпывается содержанием идей в его произведениях.⁵ Это одностороннее восприятие находит свое подтверждение в выдающемся месте, которое Достоевский занимает в автобиографии Бердяева: Бердяев ценит Достоевского именно за то, что он не затерялся в теологических умозрительных размышлениях, а занимался человеком. Другими словами, Бердяев подчеркивает в творчестве Достоевского именно те проблемы, которыми он сам интересуется. В автобиографии Бердяев пишет:

«Достоевский мне всегда был ближе, чем Вл. Соловьев и славянофилы. Достоевский ведь был прежде всего антропологом, он делал открытия о человеке. <...> Я никак не мог принять вечных консервативных начал, вытекающих из сакрализации исторических тел благодатной божественной энергии. Это было противно моему

³ Бердяев Н. А. Духи русской революции. Париж, 1947. С. 16.

⁴ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж, 1955. С. 70–75.

⁵ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Париж, 1968. С. 19.

Достоевский и русская зарубежная культура

пафосу свободы и творчества человека, моей борьбе за ценность личности».⁶

Отношение Бердяева к Достоевскому отличалось большим постоянством и почти не изменялось в течение его жизни. Уже в 1907 г. Бердяев цитировал Достоевского для обоснования своей собственной теории автономии индивидуума. Обширная интерпретация Бердяевым «Легенды о Великом Инквизиторе» вылилась в философское размышление о правильной мере утверждения личности:

«Демонизм является в двух, по-видимому противоположных, формах: в форме обоготворения личности, безграничного утверждения ее, и в форме презрения к личности, безграничного отрицания ее. Но обе формы демонизма сходятся и в последнем счете одинаково покоятся на безличности, на отрицании абсолютного значения и предназначения личности».⁷

Подобную позицию занимал и Борис Вышеславцев. В 1923 г. в Берлине он опубликовал короткую брошюру, в которой назвал Достоевского олицетворением «русского элемента». Вышеславцев исходит из известной исторической морфологии Освальда Шпенглера, писавшего о закате Европы, и подхватывает положительную оценку русскости, данную Шпенглером. Шпенглер считал, что Россия обладает еще свежей бесформенностью и этим призвана сыграть важную роль в формировании будущего Европы:

«И вот есть для России, для русского народа две опасности: погибнуть от напряжения стихии и от иссякновения и охлаждения стихии. Море может поглотить в своих бурях, но может и иссохнуть в полном затишье. Нужно формировать русскую стихию, но так, чтобы форма не убила живой материи, не иссушила материнского лона. В этом лежит разгадка отношения Достоевского к западноевропейской цивилизации и к переносу ее форм в русскую стихию. И не один Достоевский боялся здесь тепло-хладности европейской гуманной уравнивающей цивилизации... С другой стороны, Достоевский понимал, что без формирующего центра грозит гибель в стихии безумия и преступления».⁸

⁶ Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 162.

⁷ Бердяев Н. А. Великий Инквизитор // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие / Сост. Ю. Селиверстова. М., 1991. С. 219–241, 239.

⁸ Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 82.

В 1955 г. были опубликованы исследования Вышеславцева о вечном в русской философии.⁹ Поэзия Пушкина, по его мнению, есть поэзия свободы, знак и доказательство того, что потенциально русский человек свободнее западного. Но русская стихия, которая ярко проявляется в творчестве Достоевского, не дает этой свободе вылиться в социально приемлемые формы. Русский человек боится сам себя, заметил Вышеславцев. Вывод, к которому он приходит, может показаться на первый взгляд парадоксальным: спасти Россию может лишь трезвый практицизм и реализм, порожденный русской стихией. Вышеславцев стремился преодолеть крайности славянофильства и западничества и одновременно хотел сохранить в своей общественно-политической программе специфический русский элемент.

Русскость Достоевского играет большую роль и у Льва Шестова. Шестов уже очень рано отметил современность Достоевского и сравнивал его творчество с философией Ницше. В 1903 г. вышла в свет его книга «Достоевский и Ницше» с программным подзаголовком «Философия трагедии». Достоевский и Ницше становятся главными представителями бессистемного философствования, из которого Шестов некоторое время спустя создаст свой «Апофеоз беспочвенности». Разуму и морали Шестов противопоставляет трагедию, требующую от мыслителя намного больше смелости и силы, чем, к примеру, критика чистого разума, которая сокращает противоречивый и зачастую абсурдный мир, сводя его *more geometrico* до нескольких понятных принципов. Достоевский и Ницше прокладывают философии ту дорогу, по которой она должна пройти. Зло, страдание, абсурдное не надо ни объяснять, ни устранять, их следует принять и признать. Шестов пишет:

«Уже то обстоятельство, что стали возможны *учителя* вроде Достоевского и Ницше, проповедующие любовь к страданию и возвещающие, что лучшие из людей должны погибнуть, ибо им будет все хуже и хуже, показывает, что розовые надежды позитивистов, материалистов были только детскими грезами. Трагедии из жизни не изгонят никакие общественные переустройства, и, по-видимому, настало время не отрицать страдания как некую фиктивную действительность, от которой можно, как крестом от черта, избавиться магическим словом „ее не должно быть“, а принять их, признать, и быть может, наконец понять».¹⁰

⁹ Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк, 1955.

¹⁰ Шестов Л. Соч. М., 1993. С. 323.

В эмиграции Достоевский становится для Шестова важнейшим антиподом Канта. Шестов интерпретирует «Записки из подполья» как текст, противоположный «Критике чистого разума». Для Шестова вся философская суть Достоевского заключается в первых произведениях, которые писатель написал после возвращения из ссылки. Поэтому не случайно Шестов читает большие романы Достоевского только как подстрочные примечания к «Запискам из Мертвого дома» и «Запискам из подполья». Шестов замечает в трудах Достоевского сильный перелом, началом которого он считает именно появление «Записок из подполья». Этой теме Шестов посвятил в 1937 г. эссе под названием «О перерождении убеждений у Достоевского».¹¹ В этой статье Шестов сравнивает Достоевского с Паскалем, мышление которого носит отпечаток подобного отчаянного поиска. Шестов цитирует высказывание Паскаля «Я уважаю только тех, кто вздыхая ищет» как возможный лозунг, как девиз всего творчества Достоевского. Шестов сам себя молча зачисляет в этот ряд — его собственный поход против разума и апология им страдальческого опыта находятся на одной линии с его толкованием Достоевского. Таким образом, Шестов ищет в жизни Достоевского сходства со своей собственной биографией, на которую также значительно повлиял жизненный кризис, имевший место в 1895 г. В 1920 г. Шестов писал в своем дневнике:

«В этом г[оду] исполняется двадцатипятилетие, как „распалась связь времени“ или, вернее, исполнится — ранней осенью, в начале сентября. Записываю, чтобы не забыть: самые крупные события жизни — о них же никто, кроме тебя, ничего не знает — легко забываются».¹²

В 1921 г. Шестов выступал в Париже на публичном заседании народного университета, посвященном столетию со дня рождения Достоевского. В этом заседании также принимали участие Дмитрий Мережковский и Антон Карташев. В это время Шестов опубликовал свою статью «Преодоление самоочевидностей», сначала по-русски в «Современных записках», а несколько позже по-французски в журнале «Nouvelle Revue Française». Андре Жид одобрительно отозвался на эту статью и пригласил Шестова на свой цикл лекций о Достоевском.¹³

¹¹ Шестов Л. Умозрение и откровение. Париж, 1964. С. 173–196.

¹² Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Париж, 1983. Т. 1. С. 23.

¹³ Там же. Т. 2. С. 220, 230.

В 30-е гг. Шестов открыл для себя датского философа Сорена Кьеркегора. В 1939 г. в Париже вышла книга «Киргегард [sic!] и экзистенциальная философия (глас вопиющего в пустыне)». В качестве предисловия к этой книге Шестов написал статью «Киргегард [sic!] и Достоевский», в которой он обратил внимание на типологическое сходство дилеммы между верой и разумом, которая непрерывно занимала обоих мыслителей.

Достоевский оставался для Шестова в различных фазах его интеллектуального развития центральной референтной точкой. Сначала Шестов связывал его с Ницше, позже с Паскалем и в конечном счете с Кьеркегором. Достоевский выполняет как бы функцию фильтра, через который Шестов пропускает тексты названных философов. В этом и слабость, и сила Шестова: русский философ часто формулирует оригинальные и новаторские мысли, но часто застревает в собственных взглядах, которые, как правило, восходят к Достоевскому. В каждом случае философское мышление у Шестова всегда должно опираться на жизненный опыт, притом трагический. Достоевский представляет собой прототип мыслителя, философия которого гарантируется трагической биографией.¹⁴

В отличие от Бердяева и Шестова, еще более усиленно занимавшихся в эмиграции Достоевским, у о. Сергея Булгакова интерес к Достоевскому после 1917 г. заметно снизился. В изгнании Булгаков занимался почти исключительно вопросами православной догматики. Он почти полностью прекратил заниматься литературной критикой, составлявшей ранее неотъемлемую часть его публицистики. Исключением была только статья о Пушкине в юбилейном 1937 г.¹⁵ Это воздержание имело глубокие причины, уходящие в развитие собственного булгаковского мышления. В период с 1902 по 1914 г. Булгаков посвятил Достоевскому пять обширных статей.¹⁶ Здесь

¹⁴ *Aucouturier M.* Le Dostoïevski de Chestov // *Albert Marie-Aude.* Diagonales dostoïevskiennes. Mélanges en l'honneur de Jacques Catteau. Paris, 2002. P. 77–85, 80.

¹⁵ *Акулинин Б. Н.* С. Н. Булгаков. Библиография. Новосибирск, 1996. С. 25.

¹⁶ *Булгаков С. Н.* 1) Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой: Параллели // Литературное дело. СПб., 1902. С. 119–139; 2) Иван Карамзев как религиозный тип // Вопросы философии и психологии. 1902. № 64. С. 826–863; 3) Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского // Свобода и культура. 1906. № 1. С. 17–36; 4) Через четверть века // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. СПб., 1906. Т. 1. С. III–XL; 5) Русская трагедия. О Бесах Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // Русская мысль. 1914. № 4. С. 1–26.

следует особенно отметить вступительное слово Булгакова к юбилейному изданию произведений Достоевского в 1906 г. Первоначально введением к этому изданию должна была стать статья Дмитрия Мережковского «Пророк русской революции», однако политическая тенденция текста Мережковского не понравилась вдове писателя А. Г. Достоевской: Мережковский остро критиковал апологию Достоевским царизма, называя ее «религиозным соблазном».

Текст Булгакова был написан в другом тоне: для него Достоевский прежде всего христианин, показывающий духовный путь русскому народу. Булгаков как бы имитирует восторженную интонацию самого Достоевского:

«Но мы верим <...> в русский народ и его великую душу, и вере этой научил нас ныне благоговейно поминаемый нами Ф. М. Достоевский, который неложно прорек о нем „се́й наро́д богоносец“, который учит нас, к чему мы должны стремиться за порогом революции, и в ее муках помогает нам угадывать тайну грядущего преобразования».¹⁷

Достоевский указывает путь будущего развития России после революции — после захвата власти большевиками Булгаков, видимо, потерял уверенность в этом. Ему кажется, что решение состоит не в национальном преобразении православия, а во всеобщей космодицее. Примечательно, что поздний Булгаков интенсивно занимается темами, граничащими с православным богословием, пытаясь подчеркнуть связь его с католицизмом и протестантизмом. Это предприятие трудно совместить с резким отклонением Достоевским всего нерусского — в этом, видимо, и состоит настоящая причина того, что Булгаков, находясь в изгнании, обходит Достоевского в своих трудах молчанием.

Николай Лосский не теряет своего интереса к Достоевскому, напротив, он еще усиливает внимание к нему в период эмиграции. Он особенно интересуется этикой Достоевского. Лосский исходит из проблематики *facinus gratuitum* и различает на этой основе сатаническое и сверхсатаническое. В то время как сатаническое противопоставляет себя божественному только для того, чтобы достичь собственной цели, конфронтация между Богом и сверхсатаническим является самоцелью. Лосский связывает эту этическую разницу с поэтикой Достоевского: сверхсатаническое существует в литературных

¹⁷ Булгаков С. Н. Через четверть века. С. XL.

текстах Достоевского только в отношении нерусского. Так, к примеру, турецкие солдаты подбрасывают младенцев в воздух и поднимают их на глазах матерей на штыки. Россия же находится в руках только сатанического. Многие русские не понимают настоящего предназначения России, а именно близости к Богу, и хотят русский народ повести по ложному пути, к примеру, по пути социализма.

Принимая во внимание множество и разнообразие путей возникновения зла на основе нарушения гармонии между человеком и миром, вследствие большей, чем должно, любви к своему «я», приходится признать, что даже и Достоевский не дает образов, которые бесспорно устанавливали бы существование ненависти к чужому благу, как первичного устремления воли, не дает права допускать такую природу, которую мы назвали сверхсатанинской.¹⁸

Эта статья появилась в 1922 г. вскоре после высылки Лосского из советской России. Этим фактом можно объяснить, почему Лосский в это время еще проявляет сдержанность в оценке зла, позже в эмиграции он оставит эту сдержанность. В своей монографии о Достоевском в 1953 г. он уже не дифференцирует зло. Нет больше разницы между сверхсатаническим и сатаническим. Достоевский является для Лосского основой историософского подхода: Лосский интерпретирует большевизм как сатаническое отрицание христианского духа.

Ход русской истории как будто опровергает убеждение Достоевского в том, что христианский дух есть выражение сущности русского народа. Именно русский народ осуществил наиболее свирепую антихристианскую и принципиально атеистическую революцию.¹⁹

По мнению Лосского, прежде всего атеистическая ярость большевистского режима ведет к извращению всех человеческих ценностей и в конечном счете даже к каннибализму.

Достоевский настойчиво повторяет, что революционный атеистический социализм приведет к такому разрушению, которое вызовет антропофагию. Это пророчество его исполнилось буквально: в истории СССР действительно известны случаи каннибализма.²⁰

¹⁸ Лосский Н. О природе сатанинской (по Достоевскому) // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. С. 67–94, 75.

¹⁹ Лосский Николай. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. С. 383.

²⁰ Там же. С. 399. Имеются в виду 1920/21 г. и 1931 г.

Достоевский и русская зарубежная культура

Достоевский истолковывается Лосским в апокалиптическом ключе. Исторический процесс понимается как приближение антихриста. Эта интерпретация была особенно широко распространена среди антибольшевистской русской эмиграции. Так и для публициста Николая Арсеньева ответственной за историческое несчастье России является та самая русская психология, которую воплощают в себе персонажи Достоевского.

Поэтому совершенно неправильно, исходя из описаний Достоевского, представлять себе всю русскую жизнь как некую ткань, состоящую из психопатических фигур. Достоевский не имел намерения дать точную, реалистическую картину русской жизни, то, что он описывал, было сознательным сгущением красок. Он стремился добраться до сути некоторых подсознательных глубин народной души, которые очень редко выявлялись таким образом. Это влечение к неумеренности, к эмоциональной беспечности и экзальтированности и в то же время недостаток внутреннего воспитания в соблюдении меры, присущие многим героям Достоевского, относятся к возможностям и скрытым опасностям русской народной души.²¹

У русских символистов, эмигрировавших в 20-е гг., также преобладает демоническое и апокалиптическое. Дмитрий Мережковский отмечает прежде всего широкую гамму художественного оформления Достоевского. Согласно Мережковскому, в творчестве Достоевского отражается спектр возможных состояний человеческого сознания, которое реагирует на исторические катаклизмы:

«Рассматривая Достоевского как человека, следует принять во внимание, что он как художник испытывал непреодолимую потребность изучить опасные и гнусные глубины человеческого сердца, особенно глубины сладострастия во всех его проявлениях. Шкала этого проявления, все ступени и оттенки этой самой таинственной человеческой страсти в ее самых вопиющих и патологических извращениях лежат между возвышенным, одухотворенным, граничащим с религиозным экстазом сладострастием „ангела“ Алеши Карамазова и сладострастием злого насекомого, „паучихи“, съедающей собственного самца».²²

²¹ *Arseniew N.* Die geistigen Schicksale des russischen Volkes. Graz; Wien; Köln, 1966. S. 40.

²² Dostojewski. Drei Essays von Hermann Bahr, Dmitri Mereschkowski, Otto Julius Bierbaum. München, 1914. S. 62.

Тем не менее Достоевский является для Мережковского не просто поэтом человеческой души. Мережковский отмечает религиозную сторону творчества Достоевского:

«Достоевский — этот величайший реалист, измеривший бездны человеческого страдания, безумия и порока, вместе с тем величайший поэт евангельской любви».²³

Вячеслав Иванов всю жизнь занимался творчеством Достоевского. В 1916 г. в «Бороздах и межах» перепечатаны две статьи, посвященные влиянию греческой трагедии на романы Достоевского. Незадолго до революции Иванов опубликовал эссе «Лик и личины России», содержащее интерпретацию «Братьев Карамазовых». Все эти тексты легли в основу книги о Достоевском, вышедшей в 1932 г. на немецком языке под названием «Достоевский. Трагедия, миф, мистика». Русский оригинал считается потерянным.²⁴ Иванов поступает в своем представлении Достоевского подобно Бердяеву: он выделяет у Достоевского те элементы, которые соответствуют его собственной мистической концепции мира. К этому относятся прежде всего вера в таинственную божественную силу, управляющую всеми человеческими действиями.

Для Достоевского все творческие проявления человеческого духа сопряжены со скрытым от нас дыханием Святого Духа, непосредственно связывающим землю с «другими мирами».²⁵

В то же время почти умалчивается о воинствующем антикатолицизме Достоевского, называемом в длинной сноске недостойной упоминания переходной стадией в процессе создания теократии в России. Ясно, что Иванов проецирует здесь на Достоевского собственные спасительные ожидания вселенской церкви и просто скрывает мешающие элементы.

Отношение Андрея Белого к Достоевскому было таким же амбивалентным, как его отношение к советской власти. В обоих случаях он принципиально приветствовал обещание счастья, считая, однако, средства его достижения неверными. В сборнике статей «Луг зеленый» (1910), в котором Гоголю, Чехову, Мережковскому, Сологубу, Брюсову и Бальмонту отводи-

²³ Мережковский Д. Достоевский // Мережковский Д. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 12. С. 210–236, 236.

²⁴ Wellek R. Vjatscheslav Ivanovs Schriften über Dostoevskij // *Rothe Hans* (Hg.). *Dostojevskij und die Literatur*. Köln; Wien, 1983. S. 264–274, 265.

²⁵ *Iwanow W. Dostojewskij. Tragödie, Mythos, Mystik*. Tübingen, 1932. S. 137.

лись отдельные главы, Достоевский упомянут лишь мимоходом.²⁶ Достоевский играет здесь не более чем роль отрицательного примера:

«Достоевский был ослеплен видением религиозного будущего и устами Зосимы ответил на будущее это: „Буди, буди“. А когда повернулся к действительности, в глазах у него пошли темные круги. Эти круги перенес он на лица русских интеллигентов, еще не имеющих подлинной религиозной реальности, но уже пролагающих к ней пути, этих интеллигентов назвал он: „бесами“. И они ответили ему: „жестокий талант“».²⁷

В «Арабесках» в 1911 г. он также укоряет Достоевского в том, что тот не смог найти правильного тона:

«У Достоевского не было слуха. Вечно он детонировал в самом главном. В самом главном у него одни надрывы. Все положительное в обещании. Будь он в царстве детей, он развратил бы их (см. «Сон смешного человека»). Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он всю жизнь брал фальшивые ноты. Искусство есть гармония, и в особенности музыка, которая есть совершеннейшее искусство, благородное.

Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю».²⁸

Отсутствующую гармонию Белый отмечал также и в исторической концепции Достоевского. Роман «Петербург» был, по свидетельству Н. В. Волжского, задуман как контраст к «Бесам» Достоевского:

«„Символике“ лжепророка Достоевского, изгнанию революционных бесов из тела России, ее исцелению духом синодального православия, торжеству в ней людей, подобных Шатову, Белый намеревался противопоставить другую символику, другую перспективу: грядущий революционный взрыв, победу не „лимонадной“, а „настоящей“ революции, торжество в ней не „клопов“ вроде Шатова, а людей типа Верховенского, Нечаева, людей „кремневых“, пахнувших огнем и серою».²⁹

²⁶ Давров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 131–150.

²⁷ Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910. С. 69.

²⁸ Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 93.

²⁹ Валентинов Н. (Волжский Н. В.). Встречи с Андреем Белым // Новый журнал. 1956. № 47. С. 134–153, 141.

Жан-Филипп Жаккар, Ульрих Шмид

В берлинской эмиграции Белый оставит свое негативное видение Достоевского, вероятно под впечатлением того, что большевики все же не соответствовали его ожиданиям, которые он сформулировал в 1917 г. Революция представлялась ему тогда как метафизическая драма, в которой все сливалось в гегелевское представление о всеобщей свободе:

«Первый акт творчества есть создание мира искусств; создание себя по образу и подобию мира <...>. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом».³⁰

В то время когда Белый подчеркивает традиционные тенденции в произведениях Достоевского, для Георгия Иванова Достоевский становится важнейшим предшественником нового, радикального, современного способа письма. Разумеется, западное влияние (Жозе, Dos Passos) также играет здесь большую роль, но все же Иванов ориентируется в своем портрете разрушенной психики в первую очередь на «подземных» людей. Амальгама традиции и инновации отчетливо проявляется в заглавной метафоре романа «Распад атома». Не только атом может распасться в результате влияния экспериментов, но и человеческая личность. С этой параллелью Иванов катапультирует Достоевского в современность.

Алексей Ремизов ориентировался в своем творчестве на фантастический реализм Достоевского. В «Взвихренной Руси» (1927) имеется короткий гимн, посвященный памяти Достоевского:

«Трепетной памятью незыбной, иступлением сердца, подвигом, крестною мукой перед крестом всего мира — вот чем жил и чем любит человек.

Достоевский — это Россия.

Краснозвонная, отпетая моим горестным „Словом“, и новая, еще не сказавшаяся, буйно поднимающаяся из праха, безудержная — И нет России без Достоевского.

Россия нищая, холодная, голодная горит огненным словом».³¹

Подробное ремизовское толкование Достоевского находится в главе «Звезда-Полынь» в собрании эссе «Огонь вещей» (1954). Ремизов подчеркивает именно нереалистическое в произведениях Достоевского:

³⁰ Андрей Белый. Революция и культура. Letchworth, 1971. С. 23.

³¹ Ремизов А. Взвихренная Русь. London, 1979. С. 479.

Достоевский и русская зарубежная культура

«Действительность Достоевского мало чем похожа на нашу. Но и вообще, действительность литературных произведений — совсем это не то, что наша уличная. И до чего глупо, а говорят и притом глубокомысленно: „Так в жизни не бывает!“ — точно жизнь одномерка и в кулак захватишь».³²

И вообще Ремизов борется против клише, закрепившихся в общем дискурсе в отношении Достоевского. Прежде всего к этому относится предрассудок, что Достоевский не является добросовестным художником слова, что он писал свои мрачные, удручающие романы наспех:

«О Достоевском пошла слава: „достоевщина“ — чад и мрак. Но разве это правда? <...> И еще пошла легенда о Достоевском — о Достоевском, как о писателе небрежном, торопящемся из-за копейки. И это неправда».³³

В то же время Ремизов пытается подчеркнуть всеобщность персонажей Достоевского. Таким образом, Раскольников, Мышкин, Ставрогин и Иван Карамазов являются не чисто национальными типами, а воплощают в себе общие человеческие проблемы:

«Ошибутся, если взглянут на героев Достоевского исключительно как на русских. Русского, скажу, столько же в них, сколько английского в датском принце Гамлете: Достоевский рассказывает о человеке».³⁴

Однако позиция Ремизова представляет собой исключение.

Имеется целый ряд авторов, считавших, что Достоевский ответствен за национальное несчастье России. Одним из первых, кто предостерегал от достоевщины, был философ Григорий Ландау. В 1932 г. он опубликовал свои «Тезисы против Достоевского». Ландау упрекает Достоевского в том, что он сослал человека в подполье, лишив его тем самым возможности духовного освобождения. Призвание же человека, по Ландау, состоит не в вечном размышлении, а в творчестве и в преображении мира.³⁵

Николай Оцуп также считал мрачную психологию человека из подполья ответственной за неудавшуюся русскую революцию. Достоевский становится здесь питательной почвой,

³² Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 212.

³³ Там же. С. 208.

³⁴ Там же. С. 219.

³⁵ Ландау Г. Тезисы против Достоевского // Числа. 1932. № 6. С. 145–163.

на которой аморальная идеология большевизма вообще смогла развиваться:

«Революционная мысль последних десятилетий была не только загнана в подполье, где создалась душная, придавливающая, гнетущая атмосфера мрака: нет, мало того, на ней вырос зловеющий нарост внутреннего предательства. <...> И к революции, к этому ослепляющему неожиданному — вихрю — „подполье“, в сущности, подошло, разъеденное внутренними сомнениями, неустройством и истерзанное».³⁶

Оцуп называет Достоевского вновь и вновь «гениальным художником», но в то же самое время упрекает его в нервозности. Избыток его словесного материала является показательным для русского максимализма, когда самый достойный идеал в результате неправильного воплощения превращается в свою прямую противоположность. Оцуп является представителем эстетического идеала «персонализма», в котором отражается творческая индивидуальность на своем пути к Христу. Хотя для Оцупа все успешные русские писатели являются «персоналистами», он описывает Пушкина как солнце, вокруг которого вращаются планеты Гоголь, Достоевский, Тургенев и Толстой. Пушкин для Оцупа олицетворяет собой блестящий идеал литературного творчества вообще:

«Пушкин никогда не скуп от бедности, всегда — от богатства. Он останавливается там, где другой только начал бы рассуждения. Если этот другой — Достоевский, такие рассуждения гениальны, но и они, даже они, не глубже пушкинской предельной слитности с чудом жизни».³⁷

Аналогичную Оцупу позицию по отношению к Достоевскому занимает также Гайто Газданов. Газданов чувствует себя абсолютно чуждым истеричному темпераменту Достоевского, но одновременно признает его писательский гений. Достоевский явно присутствует как подтекст в разных произведениях Газданова. В то же время Газданов не вступает в идеологический спор с Достоевским, но подтверждает силу его литературного новаторства. Именно это качество позволяет Газданову в своих произведениях обыгрывать творчество Достоевского как экзистенциалистическую литературу *avant la lettre*.

³⁶ Сергей Горный (Оцуп Николай). Пугачев или Петр. Душа народа. Берлин, 1922. С. 36.

³⁷ Оцуп Н. Литературные очерки. Париж, 1961. С. 139.

Иначе обстоит дело у Ивана Бунина. Он критикует Достоевского, наоборот, за плохое художественное исполнение хорошего плана. Все литературное творчество Бунина в первую очередь ориентировано на Толстого. Его тайное сходство с Толстым заходит так далеко, что даже бунинскую книгу о Толстом можно читать как скрытую автобиографию. В глазах Бунина Достоевский проигрывает против его кумира Толстого: Бунин опирается на авторитет Толстого и с точностью повторяет его аргументы, используемые в критике Достоевского. В последних в своей жизни записях Бунин выражает свою позицию в сжатой формуле: «Переч^{<итал>} Достоевск^{<ого>} — не то».³⁸ «Не то» означает скрытое признание: с точки зрения Бунина, Достоевский имеет верную цель перед глазами, но явно сбивается с пути в осуществлении своего литературного проекта.

Самым известным критиком Достоевского является Владимир Набоков. 20 марта 1931 г. он читал в Берлине доклад на тему «Достоевский без достоевщины».³⁹ Подробное обоснование своей позиции Набоков приводит позже, во время своей академической преподавательской деятельности в США. В своих лекциях о русской литературе он разбирает Достоевского по косточкам, называя его «сентиментальным невротиком». Набоков упрекает Достоевского в том, что он нехудожественным образом преувеличивает известные эмоции, чтобы достичь у своих читателей дешевого эффекта. Свой упрек Набоков подкрепляет одной-единственной фразой из «Преступления и наказания», которая, как он говорит, «не имеет себе равных по глупости во всей мировой литературе». Это предложение описывает убийцу Раскольникова и его возлюбленную Соню за чтением Евангелия:

«Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги».

Вся критика Набокова обращена против совмещения абсолютно несвязанного между собой. У несчастной девушки, ставшей проституткой, нет ничего общего с грязным убийцей. Вся сцена кажется Набокову сентиментальным клише, более пошлым, чем обывательское понятие греха, клише, растворяющимся в религиозной слезливости.

³⁸ РАД (Русский архив, Лидский университет, Великобритания). MS. 1066/444.

³⁹ K. Schlögel, K. Kucher, B. Suchy, G. Thum (eds.). Chronik russischen Lebens in Deutschland. Berlin, 1999. S. 433.

Следует, однако, предположить, что нерасположенность Набокова к Достоевскому служит только тому, чтобы скрыть тайное родство их произведений. Слишком очевидна связь между романами Набокова и Достоевского. Набоков так же целенаправленно использует в собственных текстах элементы клише и сознательно стремится вызвать у читателя определенный эффект. Классическим примером является роман «Отчаяние», в котором Набоков подхватывает центральные элементы поэтики Достоевского: двойников, преступление, психологию преступника.⁴⁰

Набоков особенно смущался некритичным восторгом по поводу Достоевского на Западе. Поэтому в английском переводе он пускал свои стрелы не столько против эпигонов Достоевского, сколько против самого мастера.

Интересным является тот факт, что Набоков встроил в роман «Despair» сатирический выпад против Достоевского. В одном месте герой говорит: «My dusty, dusky soul».⁴¹

Выпады Набокова против Достоевского следует, таким образом, читать как замечание следов: Набоков стремится избежать даже намека на то, что его метод письма может находиться под влиянием Достоевского. Подобным образом, хотя и не столь яростно, Набоков высказывался по отношению к Кафке, чтобы представить вполне очевидную связь между «Процессом» и «Приглашением на казнь» неправдоподобной. В конечном счете стратегия утаивания Набокова вполне последовательно проявляется в его поэтике: искусство служило ему явной формой введения в заблуждение — в этом случае под эту категорию подпадает и его автоинтерпретация.

Мнение Иосифа Бродского о Достоевском не столь уничтожающее. Для Бродского Достоевский был устаревшим писателем, изображающим старую капиталистическую Россию. Бродский указывает на тот факт, что литературный мир Достоевского не имеет ничего общего с жизненной реальностью советских людей. Для русского читателя в XX в. чтение Достоевского приравнялось к путешествию во времени. Согласно Бродскому, на Западе дело обстоит иначе: там не было коммунистической революции, западный читатель живет в тех

⁴⁰ Фатеева Н. А. Достоевский и Набоков. О диалогичности и интертекстуальности *Отчаяния* // Russian Literature. 2002. N 51. P. 31–48.

⁴¹ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38–46.

же экономических тисках, которые Достоевский описывает в своих романах.⁴²

Достоевский становится для Бродского фотонегативом собственного поэтического существования: в то время как Достоевский свои важнейшие романы пишет за границей, а затем публикует их в России, Бродский экспортирует свою подлинно русскую поэтику на Запад. Бродский отметил этот мотив также и в романах Достоевского: Мышкин, Верховенский, Иван Карамазов — все они возвращаются из-за границы в Россию и пытаются осуществить «дикие идеи» Запада у себя на родине.⁴³

Близость Бродского к Достоевскому основана, однако, не только на сходстве их литературного материала. Достоевский является для Бродского образцом использования коммуникативных средств выражения русского языка, в романах Достоевского звуковая и смысловая гибкость русского языка проявляется в превосходнейшей мере:

«Из беспорядочной русской грамматики Достоевский извлек максимум. В его фразах слышен лихорадочный, истерический, неповторимо индивидуальный ритм».⁴⁴

В истеричности применения языка к Достоевскому приближается другой автор, Марина Цветаева, у которой, по мнению Бродского, русский язык обретает самого себя. Цветаева также исчерпывает крайние возможности в применении русского языка и конструирует свои тексты, следуя не объективной, а языковой логике. Поэтому для Бродского эти два совершенно разных автора являются представителями одной традиции, завершением которой он считает себя самого. Еще одним связующим элементом между Достоевским, Цветаевой и собой Бродский считает кальвинизм: для Бродского кальвинизм — это абсолютная независимость индивидуума, имеющего обязательства только по отношению к собственной совести и сознанию.⁴⁵

В 1985 г. Бродский вел раскаленные дебаты с Миланом Кундерой, который в своей статье остро критиковал Достоевского как представителя азиатской, чисто эмоциональной России. Кундера установил, что русский культ чувств, возведен-

⁴² *Volkov S. Conversations with Joseph Brodsky. New York, 1998. P. 52.*

⁴³ *Ibid. P. 162.*

⁴⁴ *Brodsky J. Dostoevsky // Russica 81. New York, 1982. P. 209–216, 214.*

⁴⁵ *Volkov S. Conversations with Joseph Brodsky. P. 39.*

ный Достоевским в ранг абсолютных ценностей и правд, является глубинной причиной введения советских войск в 1968 г. в Прагу. Бродский возражал Кундере, что нельзя просто показывать пальцем на восток и смешивать в одну кучу все, что оттуда исходит, — и танки и Достоевского. Бродский подчеркивает в своем ответе Кундере, что в конце концов коммунистическая идеология Советского Союза имеет не русские, а западноевропейские истоки. Желание Кундере отграничить Россию от европейской культуры является для Бродского скорее выражением чешской воли непременно поставить собственную культуру в центр Европы.⁴⁶ Бродский противопоставляет этой концепции свое кредо, что Достоевский относится к самой сердцевине европейской культуры. По Бродскому, замешательство Кундере происходит от того, что он пытается трактовать Достоевского не в эстетических, а в исторических категориях, а этот путь ведет в тупик.

Возможно, прямым последователем в XX в. Достоевский нашел в лице Солженицына. В рассказе «Один день Ивана Денисовича» (1962) рядом с главной фигурой Ивана появляется второй заключенный по имени Алешка. Здесь отражается структура действующих лиц из «Братьев Карамазовых».

Обратить внимание следует и на стилистическое сходство прозы Достоевского и Солженицына. Оба писателя часто организуют свои тексты как драмы; дуга напряжения соответствует классической структуре драмы. К этой особенности относятся и интенсивное использование диалогов, в которых часто преобладают индивидуальные речевые стили.

И в политическом отношении между Солженицыным и Достоевским существует родство душ. В своей известной речи в 1978 г. в Гарварде Солженицын указывал на то, что свобода является лишь одной из предпосылок для развития народов. Намного важнее национальная идея, она представляет собой важнейшую основу для внутреннего единения России.⁴⁷

Политический консерватизм Достоевского и Солженицына тесно связан с их апокалиптическим пониманием истории.⁴⁸

⁴⁶ Brodsky J. Why Milan Kundera is Wrong about Dostoyevsky // New York Times Book Review. 1985. Feb. 17. N 90. P. 31.

⁴⁷ Сохряков Ю. Творчество Ф. М. Достоевского и русская проза XX века (70–80-е годы). М., 2002. С. 186–204.

⁴⁸ Фокин П. Е. А беда ваша вся в том, что вам это невероятно (Достоевский и Солженицын) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 319–326.

Оба автора ставят России тревожный диагноз: Россия является избранным местом спасения, но русские находятся в плену неверной идеологии и не представляют четко обрисованных контуров дороги, ведущей к спасению. Именно здесь видят Достоевский и Солженицын свою важнейшую задачу как писатели. В своих книгах, эссе и фельетонах они обращаются к нации, взывают к ее совести и обращают внимание на опасность существующего положения.

Солженицын целиком полагается на реалистическую поэтику. Другой стилистический путь выбрал его соперник Андрей Синявский. Он принадлежит к выдающимся новаторам русской прозы. Для его писательского мастерства характерно то, что он связывает разные литературные приемы во внушительный коллаж. Так допросы передаются в форме драмы, галлюцинации вливаются в поток сознания. В конце концов можно занести Солженицына и Синявского в два тайных регистра, которые оба имеют свои корни у Достоевского. Солженицын относится к традиции «Записок из Мертвого дома», Синявский — к традиции «Двойника» и «Хозяйки».

Для Синявского важна следующая особенность поэтики Достоевского: границы между людьми расплывчаты. Наиболее бросающиеся в глаза образы касаются «расколотого» Раскольникова, чья сложная личность распадается в «Идиоте» на кроткого Мышкина и вспыльчивого Рогожина. Основным принципом композиции является взаимодополнение фигур в «Братьях Карамазовых»: четыре брата представляют собой — как уже аргументировал Фрейд в своей известной статье «Достоевский и отцеубийство» — раскол в желании смерти отца. Алеша не исключает желания смерти, Иван делает это морально возможным, Дмитрий усиливает свой гнев до готовности к убийству, и Смердяков совершает убийство.

Этот поэтический принцип радикализируется у Синявского: лицо и личность у него больше не совпадают, идентичности текут свободно и случайно застывают в разных людях. Синявский рассматривает человеческую индивидуальность не столько как постоянную величину, сколько как эффект различных литературных рассуждений, направленных на определенный фокус. В противоположность Солженицыну, который в основном оценивает этику Достоевского, Синявский подчеркивает актуальность его эстетики.

Итак, линия восприятия Достоевского в среде русской эмиграции является далеко не ровной. Из пророка революции быстро получается духовный поджигатель, из гениального ху-

Жан-Филипп Жаккар, Ульрих Шмид

дожника — автор, гонящийся за эффектами и пишущий безвкусицу, из русского патриота — реакционный антисемит. Творчество Достоевского остается спорным в эмигрантской критике. Аргументация опирается на идеологические и эстетические элементы. Набоков отвергает истерический стиль Достоевского, Оцуп указывает на иррациональность мира его романов, Бродский восхищается широкой стилистической гаммой Достоевского. Любая дискуссия русских эмигрантов рано или поздно касается Достоевского. Достоевский представил в своих произведениях определенное художественное изображение русскости, с которым всегда приходилось считаться любой последующей культурной концепции, будь она демократической, монархической или революционной.

Елена Новикова

**ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ
РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ:
Проблематика «личного отчаяния»**

В обширном наследии русской эмиграции первой половины XX в., связанном с именем Ф. М. Достоевского, наряду с разнообразными размышлениями и высказываниями о нем, наряду с глубоким и многосторонним анализом творчества писателя, существует еще одна интерпретационная модель: это собственно *образ* Достоевского, который рисует русская эмиграция «первой волны». Насколько нам известно, в науке о писателе он до сих пор не был выделен как предмет специального анализа.

Русская эмиграция, обращаясь к личности и биографии Достоевского, во всей его многотрудной и разнообразной жизни специально выделяет, изображает, анализирует один характерный момент — его путешествия по Европе, его личный опыт европейского существования. Достоевский в Европе, Достоевский как «русский путешественник» и «русский скиталец» — вот что становится предельно актуально для писателей «первой волны» русской эмиграции, как будто вопрошающих великого русского писателя-страдальца о смыслах своей собственной судьбы.

«Не можем забыть, — пишет Д. С. Мережковский во «Вступлении» к своему классическому труду «Л. Толстой и Достоевский», — что именно Достоевский, и как раз в то время, когда он был или, во всяком случае, считал себя самым крайним славянофилом, с такою силою и определенностью высказал нашу русскую любовь к Европе, нашу русскую тоску по родному Западу, как ни один из западников: „у нас, русских, — говорит он, — две родины: наша Русь и Европа“».¹

«Не можем забыть» Достоевского в контексте вопроса «наша Русь и Европа», подчеркивает Мережковский, законо-

¹ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 9.

мерно расставляя здесь свои акценты и цитируя при этом «Дневник писателя» за 1876 г. («Смерть Жорж Занда»). Целый ряд других художников и мыслителей русской эмиграции по этому же поводу припоминал иные произведения Достоевского, прежде всего «Зимние заметки о летних впечатлениях» с их несравненно более сложным отношением к европейскому Западу.

Но при этом указанный образ Достоевского присутствует в творчестве разных писателей русской эмиграции независимо от того, насколько значимой или факультативной для каждого из них была связанная с ним духовная и идейная традиция.

Мережковский, писатель и мыслитель, для которого духовное наследие Достоевского было значимо и важно, в уже названной выше книге «Л. Толстой и Достоевский», в ее первой части «Жизнь Л. Толстого и Достоевского», пишет о Достоевском за границей так:

«Он <...> бежал за границу. Здесь он провел четыре года, невыразимо бедствуя. О крайностях нужды, почти невероятных, — он ведь уже тогда был автором „Преступления и наказания“, великим русским, а для наиболее чутких ценителей мог быть и всемирным писателем, — дают понятия письма его А. Н. Майкову из Дрездена от 1869 года. Тут все только самые будничные, житейские мелочи, но я не могу их обойти: не вникая в эти мелочи, нельзя *почувствовать* чужой нужды <...> Далее все такие же мелочи, трагическую силу которых поймет лишь человек, сам испытывавший нужду».²

И ниже — вновь о письмах Достоевского из-за границы:

«...ненужные, однообразные, как стоны бессмысленной боли, повторения все одного и того же. Это — уже не деловое письмо, а бред; не жалобы, а крики отчаяния. <...> Тут — самый звук надрывающегося голоса Достоевского, безудержное, почти безумное волнение, как перед припадком эпилепсии».³

Ключом к уяснению позиции Мережковского в данном тексте может служить глагол «*почувствовать*», выделенный курсивом: «нельзя *почувствовать* чужой нужды <...> мелочи, трагическую силу которых поймет лишь человек, сам испытывавший нужду». Образ Достоевского за границей вырастает у

² Там же . С. 77.

³ Там же. С. 78.

Мережковского из ощущения личной, глубоко интимной связи, существующей между его собственной жизнью русского писателя-эмигранта и европейским опытом Достоевского. Интерпретация отъезда Достоевского в Европу как «побега», а его существования там как «невыразимого бедствия», «почти невероятных крайностей нужды», выпавших на долю «великого русского» — «трагическую силу» всего этого, утверждает Мережковский, «поймет лишь человек, сам испытавший нужду», сам испытавший нечто подобное.

Так у Мережковского проявлен характерный подход к изображению Достоевского в Европе — подход, организующий определенную аналогию между, как бы там ни было, добровольным путешествием Достоевского и личным опытом Мережковского, в душе которого сложно переплетены духовная преданность Западу и страдания русского эмигранта.

Борис Константинович Зайцев, писатель, относящийся к традиции Достоевского достаточно индифферентно, в своей «Жизни Тургенева» предельно скупно освещает знаменитую «историю одной вражды» Тургенева и Достоевского, деликатно сведя ее к сопоставлению «Аполлона» и «Диониса».⁴

Тем не менее, когда он единственный раз описывает в книге Достоевского, он создает следующий образ. Говоря о жизни Тургенева рядом с семьей Виардо, Зайцев пишет о нем:

«...вечно надо что-то устраивать: <...> (в том числе. — Е. Н.) выслушивать истерические нападки Достоевского <...> посетившего его в Бадене, безумно раздражающегося барственностью Тургенева и тем, что был должен ему, и западничеством „Дыма“, и каретой Тургенева».⁵

Изображение Достоевского за границей у Бориса Зайцева определяется противоположной, по сравнению с Мережковским, интерпретацией позиции писателя в контексте вопроса «наша Русь и Европа»: она очевидно антизападническая.

Но эта идеологическая разница в конечном счете только подчеркивает то сущностное единство образа Достоевского в Европе, который нарисован русскими эмигрантами Мережковским и Зайцевым. Он организован общими мотивами нужды, доходящей до бедности, почти до нищеты, и глубоко раздражения, переходящего в отчаяние.

Причем, как это было сказано у Мережковского, «тут самые будничные, житейские мелочи». Действительно, образ До-

⁴ Зайцев Б. Далекое. М., 1991. С. 264.

⁵ Там же. С. 236.

стоевского в Европе подчеркнуто приземлен, «обытовлен». Наиболее ярко эта тенденция проявлена у Зайцева. Если у Мережковского «нищий» Достоевский — одновременно и «автор „Преступления и наказания“, великий русский <...> писатель», то в зайцевском Достоевском писательство фактически никак не проявлено, это только бедный и раздраженный своим унижением «маленький человек», проситель.

Особое место в создании и развитии этого специфического образа «Достоевский в Европе» принадлежит Владимиру Владимировичу Набокову.

Язвительные оценки Набоковым творчества Достоевского бесконечны, широко известны и являются сегодня предметом оживленных дискуссий.⁶ Представляется, что в их контексте набоковский образ Достоевского за границей также должен быть изучен и учтен.

В начальных фрагментах романа «Transparent Things» (1972), рассказывая о первом дне Хью Персона в Женеве, автор описывает, в частности, пространство дешевого гостиничного номера и в определенный момент делает его «прозрачным» для того, чтобы — совершенно неожиданно в контексте данного романа — обнаружить в нем «русского писателя» XIX в.

«Она привела его <...> в тот самый „номер“, где девяносто один, нет, девяносто два — почти девяносто три года назад заночевал по пути в Италию русский писатель. Застелилась, потом растелилась, накрылась сюртуком и потом вновь застелилась кровать — другая, с медными шишечками; приоткрытый саквояж в зеленую клетку встал на кровати, а сюртук перебрался на плечи странника, взлохмаченного, в ночной сорочке без ворота; мы застали его в нерешительности, он размышляет, что ему вынуть из саквояжа (который уедет вперед почтовой каретой) и переложить в заплечный мешок (который он понесет на себе через горы к итальянской границе). <...> В те неудобные времена дождило даже силь-

⁶ Davydov S. 1) Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in Crime and Punishment and Despair // Dostoevsky Studies. 1982. N 3; 2) «Tekstymatreshki» Vladimira Nabokova. München, 1982; Connolly J. W. Dostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of Despair // Dostoevsky and the Human Condition after a Century. New York, 1986; Сафаскина Л. Набоков, который бранится // В. В. Набоков. Pro et contra. СПб., 1997; Гандлевский С. Поэтическая кухня. СПб., 1998; Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение. 2001. № 1; Долинин А., Скопечная О. Роман «Отчаяние». Примечания // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 3; и др.

Образ Достоевского в литературе русской эмиграции

нее, сапоги его оставались еще мокры после десятидневного похода в ближнее казино. В позах изгнанников они стояли за дверью, а ноги он несколько раз обернул немецкой газетой, кстати сказать, по-немецки читал он с большей легкостью, нежели по-французски. Непонятно, главное, что ему делать с рукописями <...> — тут наброски писем, недоконченный рассказ в русской тетради с матерчатой обложкой, отрывки философской статьи в синей школьной тетрадке, купленной в Женеве, и разрозненные листы рудиментарного романа, предположительно названного „Фауст в Москве“. <...> Проступает первая страница „Фауста“ с энергическими подчистками и неопрятными чернильными вставками, фиолетовыми, черными, лягушачьи — зелеными. Созерцание собственного почерка увлекает его; для него хаос на странице — это порядок, кляксы — картины, наброски на полях — крылья. И вместо того, чтобы заняться разбором бумаг, он откупоривает дорожную чернильницу и с пером в руке придвигается поближе к столу».⁷

Этот, казалось бы, предельно факультативный, «косвенный» для всего романного текста художественный ход для самого Набокова был очень важным. Образом «русского писателя» Набоков ярко и недвусмысленно вводит в роман (посвященный, в общем, иным проблемам) темы творчества и традиций русской литературы XIX в. — темы глубоко интимные, личные.

Этот образ может быть интерпретирован, в частности, как набоковский, типично игровой, «вклад» в изображение «истории одной вражды» Достоевского и Тургенева.

Его «русский писатель» романа «Transparent Things» — вполне прозрачный «симбиоз» молодого Тургенева 1840–1850-х и зрелого Достоевского 1860–1870-х гг., в разное время и по-разному путешествовавших по Европе. Здесь причудливо переплетены игра в казино, традиционно связываемая с Достоевским, и тургеневская повесть «Фауст», преимущественно немецкий язык Тургенева и преимущественно французский — Достоевского, а «отрывки философской статьи в синей школьной тетрадке, купленной в Женеве», по-набоковски многозначительно и забавно синтезируют философское образование Тургенева, полученное в Европе, с философско-религиозными исканиями Достоевского. Но главное, что объединяет здесь Тургенева, Достоевского и, в конечном счете, Набокова, — это творчество: «Созерцание собственного почерка увле-

⁷ Набоков В. В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 23–24 (перевод Сергея Ильина).

кает его; для него хаос на странице — это порядок, кляксы — картины, наброски на полях — крылья. И вместо того, чтобы заняться разбором бумаг, он откупоривает дорожную чернильницу и с пером в руке придвигается поближе к столу». Вот он, «русский писатель».

Однако в своем «Интервью» того же года по поводу «Transparent Things» образ «русского писателя» Набоков принципиально уточнил как образ Достоевского. В частности, было сказано следующее:

«Среди рецензентов нашлось несколько внимательных читателей <...> И все-таки <...> они <...> не заметили структурного узла романа. Могут ли я объяснить его простую и изящную суть? <...> „Когда мы сосредоточиваем внимание на материальном объекте... самый акт сосредоточения способен помимо нашей воли окунуть нас в его историю“. <...> Пробивается этот „тонкий защитный слой“ настоящего. <...> Есть <...> прошлое убогой комнаты, в которой прозрачный наблюдатель, вместо того чтобы заниматься Персоном и проституткой, уплывает в середину прошлого века и видит русского путешественника, маленького Достоевского, вселяющегося в эту комнату по пути из швейцарского игорного дома в Италию».⁸

Как видим, Набоков соотносит образ Достоевского со «структурным узлом романа», с темой прошлого, истории, которая просвечивает сквозь «тонкий защитный слой настоящего». В «прошлом убогой комнаты» женеvской гостиницы автор обнаруживает «русского писателя» Достоевского, и это европейское пространство неожиданно становится знаком продолжения традиций русской литературы «середины прошлого века».

Но какие, собственно, традиции русской литературы высвечивает и оживляет Набоков пространством дешевого европейского гостиничного номера?

В интервью Достоевский определен как «русский путешественник» и «маленький Достоевский».

Известно, что в контексте размышлений над проблемой «Россия и Европа» Достоевский особое место отводил Н. М. Карамзину и свои европейские путешествия зачастую соотносил с его «Письмами русского путешественника». В свою очередь Набоков, вслед за Карамзиным и Достоевским, вносит свои черты в образ «русского путешественника». (А также

⁸ Там же. С. 597.

попутно демонстрирует свою эрудицию в вопросе карамзинских традиций в творчестве Достоевского.) «Русский писатель» Достоевский предстает в «Transparent Things» истинным «русским скитальцем». Он захвачен романским «наблюдателем» на «пути из швейцарского игорного дома в Италию». Вновь, как у Мережковского и Зайцева, его образ сопровождается мотивами скитальчества и изгнанничества, вновь в нем подчеркнуто приземленное, бытовое начало: «В те неудобные времена дождало даже сильнее, сапоги его оставались еще мокры после десятидневного похода в ближнее казино. В позах изгнанников они стояли за дверью, а ноги он несколько раз обернул немецкой газетой...».

В конце концов в интервью дискурс «русского писателя» доведен до темы «маленького человека» — «маленького Достоевского». Многозначность иронии прилагательного «маленький» рядом с именем собственным Достоевского очевидна и обращена отнюдь не только на писателя XIX в.

Как знать, насколько далеко или близко от европейского «игорного дома» Достоевского до знаменитой словесной игры писателя-эмигранта Набокова?

В «Speak, Memory» была обозначена следующая связь между Достоевским и Набоковым: «Иван Александрович Набоков (1787–1852), герой войн с Наполеоном, ставший под старость комендантом Петропавловской крепости в Петербурге, где одним из его узников был (в 1849 году) писатель Достоевский, автор „Двойника“ и проч., которого добрый генерал ссужал книгами».⁹ По мысли Набокова, их объединяет повесть Достоевского «Двойник».

Известно, что самый «достоевский» роман Набокова — это «Отчаяние» (1934). Не случайно сегодня проблема «Набоков и Достоевский» изучается прежде всего на материале данного романа.¹⁰ Наиболее частотная в нем тема, связанная с Достоевским, — тема двойничества: «Как же назвать? „Двойник“? Но это уже имеется. „Зеркало“? „Портрет автора в зеркале“? Жеманно, приторно... „Сходство“? „Непризнанное сходство“? „Оправдание сходства“?».¹¹

Владислав Ходасевич в статье «О Сирине» (1937) подчеркивал: «...тема, ставшая центральной в „Отчаянии“, одним из

⁹ Там же. С. 354–355.

¹⁰ См. сноску 6.

¹¹ Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 3. С. 521.

лучших романов Сирина <...> страдания художника подлинного, строгого к себе».¹²

Так в контексте романа «Отчаяние» темы отчаяния, творчества и двойничества Набокова — Достоевского тесно переплетаются между собой. Двойничество Достоевского и Набокова может быть уточнено как двойничество отчаяния двух русских художников.

Обосновать и развить данное положение помогают материалы диалога Набокова с уже названным нами Владиславом Ходасевичем, в который вплетено имя Достоевского. Именно в «русский» европейский период творчества Набокова формировался тот образ Достоевского, к которому писатель вернется гораздо позже своем «американском» романе 1972 г. «Transparent Things».

Отношение молодого Набокова-Сирина к Ходасевичу было глубоко пиететным: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней».¹³ Критические высказывания Ходасевича, по Набокову, — «умная стройность».¹⁴ Поэтому и общая концепция Ходасевича литературы русской эмиграции, и его интерпретация творчества Сирина для молодого Набокова были, безусловно, значимы.

В своей известной статье «Литература в изгнании» (1933) Ходасевич обратился к эмигрантской литературе с требованием принципиального отказа от идентичности с предшествующей русской литературой:

«Творчество в изгнании пошло по привычным рельсам, не обновляясь ни с какой стороны. Произведения, помеченные Берлином или Парижем, могли быть написаны в Москве или Петербурге. Литература эмиграции <...> не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию».¹⁵

Необходимо осознать истинный смысл упрека Ходасевича, обращенного к русской «литературе в изгнании», в том, что она пошла «по привычным рельсам». За требованием отказа

¹² Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 462.

¹³ Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 5. С. 587.

¹⁴ Там же. С. 590.

¹⁵ Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 469.

литературы «Берлина или Парижа» от идентичности с литературой «Москвы или Петербурга» в конечном счете лежит представление о путях, пройденных русской литературой прошлого. По мысли Ходасевича, литература эмиграции должна открыть «в себе... пафос», описать свой собственный трагический опыт, и только на основе этого нового жизненного материала могут состояться ее истинные эстетические и художественные открытия, подобно тому, как в свое время великая русская литература «сумела» стать глубоко трагической, что придало «ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы». Отказ от идентичности — единственный для эмигрантской литературы истинный способ продолжить традицию русской литературы достойно, подняться до истинной идентичности с ней. Такова суть позиции Ходасевича.

В специальной статье «О Сирина» Ходасевич вписывает имя русского писателя-эмигранта в определенную традицию русской литературы, безусловно, для него очень лестную: Пушкин, Достоевский, Сирин. Для того чтобы обозначить специфику таланта Сирина, Ходасевич обращается к имени Достоевского: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема <...> Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства».¹⁶ Для «художников», по мысли критика, проблема «формы» всегда предельно значима, разница же между ними может состоять только в том, «прячут» ли они «свои приемы», как Достоевский, или «не маскируют» их, как Сирин. Достоевский и Набоков в статье Ходасевича были принципиально объединены проблематикой искусства, творчества.

В свою очередь на смерть Ходасевича Набоков напишет прощальную статью с «зеркальным» названием «О Ходасевиче» (1939).

Набоков здесь по-своему продолжает и развивает мысли Ходасевича о русской эмиграции, которая пока «не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию» и создать «новые литературные формы».

Статья Набокова — это глубоко личное, искреннее слово о трагедии русской эмиграции и об ее искусстве: «Искусство <...> выродилось у нас <...> в лечебную лирику. И хотя по-

¹⁶ Там же. С. 460.

нятно, что личное отчаяние невольно ищет общего пути для своего облегчения, поэзия тут ни при чем, схема или Сена компетентнее». ¹⁷

Имя Достоевского в тексте статьи «О Ходасевиче» отсутствует, однако оно задано всем контекстом идей старшего товарища. Это и сравнение Набокова-Сирина с Достоевским в его статье «О Сирине», и проблематика традиций русской культуры, и картина общих трагических судеб русских художников, дополненная теперь размышлениями самого Набокова о жизни и смерти Ходасевича, а также о собственной драме жизни и творчества писателя-эмигранта.

Так в культуре русской эмиграции формировалось восприятие Достоевского, прежде всего, как человека с безусловным опытом «личного отчаяния» — и «художника», который смог претворить свой страшный жизненный опыт «отчаяния» в «поэзию». Набоковский дискурс Достоевского как дискурс «личного отчаяния» русского художника-эмигранта и определяет создаваемый им образ Достоевского.

Это ярко проявилось в поэтическом цикле Набокова-Сирина «Капли красок» (сборник стихотворений «Горний путь», 1923), посвященном проблематике творчества и искусства. Вынесенный в название цикла мотив «капли красок» развернут в ключевом стихотворении цикла «Художник»:

Он отвернулся от холста
и в сад глядит, любуясь свято
полетом алого листа
и тенью клена лиловатой;

любуюсь всем, как сын и друг, —
без недоверья, без корысти,
и капля радужная вдруг
спадает с вытянутой кисти.¹⁸

Композиционная рамка цикла в тематическом отношении представляется принципиальной. Первое стихотворение цикла — «Всепошающий»:

Он горстью мягкою земли
и кровь и слезы многим вытер;
Он милосерден. В рай вошли
блудница бледная и мытарь.

¹⁷ Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. Т. 5. С. 587.

¹⁸ Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 508.

Образ Достоевского в литературе русской эмиграции

И он своим святым простит,
что золотые моли гибли
в лампадах и меж слитых плит
благоуханно-блеклых библий.¹⁹

Последнее стихотворение цикла — «Наполеон в изгнании»:

Дом новый, глухо знойный день, —
И пальма, точно жестяная...
Вот он идет; глядит на тень
Свою смешную, вспоминая

Тень пестрых, шелковых знамен —
У сфинкса тусклого на лапе...
Остановился; жалок он
В широкополой этой шляпе.²⁰

Поэтический цикл русского писателя-эмигранта Набокова-Сирина о художнике и творчестве, начавшись обращением к милосердному Всевышнему, показательно завершается темой изгнанничества. Образ «Наполеона в изгнании», великого человека, ставшего «смешным» и «жалким», заставляет вспомнить размышления Мережковского о Достоевском за границей: «Здесь он провел четыре года, невыразимо бедствуя <...> он ведь уже тогда был <...> великим русским, а для наиболее чутких ценителей <...> и всемирным писателем».

Действительно кроме «Наполеона в изгнании» в цикле есть еще только одно стихотворение, в название которого также вынесено имя собственное — это имя «Достоевский»:

Тоскуя в мире, как в аду, —
уродлив, судорожно-светел, —
в своем пророческом бреде
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
Подумал Бог: ужель возможно,
Что все дарованное Мной
Так страшно было бы и сложно?²¹

Очевидно, что образ Достоевского, введенный в контекст цикла, высветил в других его стихотворениях соответствующую

¹⁹ Там же. С. 506–507.

²⁰ Там же. С. 512.

²¹ Там же. С. 511.

щие мотивы. Набоковский образ Наполеона организован характерным диалогом «толстовской» и «достоевской» традиций. Во «Всепрощающем» упомянута «блудница бледная»; кстати сказать, стихотворению «Достоевский» в цикле предшествует стихотворение «Meretrix» («блудница» — лат.). «Мягкая горсть земли» из того же стихотворения, которой Он и «кровь и слезы многим вытер», заставляет вспомнить о «Мужике Марее» и актуализирует идеологию почвенничества Достоевского и пр. Само стихотворение «Достоевский» продолжает и развивает столь характерную для него (и, казалось бы, совершенно чуждую Набокову) религиозно-философскую проблематику теодицеи: «...ужель возможно, что все дарованное Мной так страшно было бы и сложно?».²²

Но самым значимым в данном стихотворении представляется следующее. Набоков-Сирин здесь прямо говорит то, над чем сам позже будет бесконечно и жестко иронизировать: Достоевский — пророк. Безусловно, большинство его известных нападок на Достоевского было связано именно с этим. Набоков постоянно и подчеркнуто полемизирует с восприятием Достоевского как «мистика», «пророка», называя его «трескучим журналистом» и даже «балаганного склада комиком».²³ Образ же Достоевского в одноименном стихотворении Набокова организован именно темой пророчества: он предсказал и «наметил» «бедственный» «век» и судьбу «художника», распятого между знанием о Всепрощающем и страшной реальностью «изгнания». Отсюда — суть его поэтического образа у Набокова: «судорожно-светел». Это своего рода художественная концентрация образа Достоевского всей литературы русской эмиграции. Темы страдания, отчаяния, «судорожного» «уродства» русского писателя развиваются и поднимаются до «света», рожденного этими страданиями. Набоков готов всерьез говорить о пророческом даре Достоевского тогда, когда размышляет о судьбе художника в изгнании.

Представляется, что в отношении Набокова к Достоевскому в целом проявилась восходящая к Ходасевичу стратегия отказа младшего писателя от культурной идентичности с писателем старшим, которая осуществляется в конечном счете

²² Думается, что специальный анализ цикла «Капли красок» в аспекте традиции Достоевского — это задача дальнейшего исследования.

²³ Набоков В. В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 585.

Образ Достоевского в литературе русской эмиграции

во имя высшей идентичности русской литературы, идентичности трагического пафоса.

Достоевский для писателей и мыслителей русской эмиграции стал художником, превратившим страшный жизненный опыт «личного отчаяния» в «искусство» и этим необходимым русской эмиграции. «Личное отчаяние» стало залогом продолжения традиций русской литературы и высшей идентичности русских художников XIX–XX вв.

Елена Андрущенко

ДОСТОЕВСКИЙ И МЕРЕЖКОВСКИЙ (По архивным находкам)

Когда в конце жизни Д. С. Мережковский завершал свою последнюю книгу «Маленькая Тереза», ему вспомнились слова Достоевского: «„Многое можно знать бессознательно“, по великому открытию Достоевского, имеющему наибольшее знание в религиозном опыте, где самое глубокое и наиболее человека подводящее к Богу совершается бессознательно. Наше сознание запредельное (то, что Достоевский называет «бессознательным») от сознания предельного, „душу ночную“ от „дневной“, наше бодрствование от подобного глубочайшему обмороку сна, отделяет лишь один волосок, но не переступаемый для нас, как бездна».¹ Воспоминание о Достоевском, конечно, не случайно. Мережковский писал о св. Терезе, которая смогла, по его мнению, осуществить «переход из одного порядка бытия в другой, из сознательного, „дневного“, в бессознательный, „ночной“, внезапный, как молния. Между этими двумя порядками, — пишет Мережковский, — находится то, что в математике называется „прерывом“, а в религии — „чудом“».²

Мысль о возможности «прерыва», которую Мережковский связывает с Достоевским, отсылает нас к пьесе «Будет радость», написанной во многом вслед Достоевскому, где один из персонажей спрашивает у отца: «И теорию „прерывов“ не знаете? Иван Сергеевич. К чему тут „прерывы“? Гриша. А к тому, что математическое понятие „прерыва“ и есть понятие „чуда“ <...> Полно, папа, Паскаль и Достоевский были не глупее нашего».³ Через 25 лет, оторванный от родины и рус-

¹ Мережковский Д. С. Маленькая Тереза // Мережковский Д. С. Испанские мистики. Маленькая Тереза / Под ред. и со вступ. статьей проф. Т. Пахмусс. Брюссель, 1988. С. 374.

² Там же.

³ Мережковский Д. С. Будет радость // Мережковский Дмитрий. Драматургия / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. Е. А. Андрущенко. Томск, 2000. С. 354.

© Е. Андрущенко, 2008

ской культуры, последние свои мысли Мережковский снова связывал с Достоевским, который оставался его неизменным «вечным спутником». Однако к такому осознанию Мережковский шел, по существу, всю свою творческую жизнь.

20 декабря 1902 г. Мережковский оставляет А. Г. Достоевской такое письмо: «Глубокоуважаемая Анна Григорьевна, вместе с этим письмом заносу Вам два тома моего исследования „Л. Толстой и Достоевский“ <...> По моим книгам <...> Вы увидите, какую благоговейную любовь я и все мы питаем к Федору Михайловичу. Мы его духовные дети, и смею думать, что и он сам признал бы нас за таковых. Вся наша деятельность, вся наша жизнь посвящены развитию и распространению тех идей, которые были ему всего дороже». Обращаясь с просьбой найти «какие-либо литературные материалы — письма, записи, воспоминания, черновые наброски, отрывки», Мережковский просит передать их для публикации в журнале «Новый путь» во имя «того общего дела, которому, твердо верим, сочувствовал бы великий наш учитель Федор Михайлович!».⁴

Думается, именно уверенность в том, что Достоевский является великим предшественником и учителем, во многом определила его место в наследии Мережковского. Первые слова о нем в книге «О причинах упадка...», развернутый анализ романа «Преступление и наказание» в статье «Достоевский», книга «Л. Толстой и Достоевский», ряд статей, сопровождавших переводы, «Грядущий Хам», «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)», «Горький и Достоевский», «Завет Белинского», пьесы, исследования, написанные в эмиграции, вплоть до «Маленькой Терезы», — таков путь в постижении Мережковским Достоевского и, можно сказать, в преодолении его.

Мережковский обратился к Достоевскому за ответом на вопросы, которые ставила его собственная историософская концепция, прочел его произведения под таким углом зрения, чтобы сделать зримыми идеи, которые отвечали его своеобразным представлениям о «сверхисторическом» христианстве. Отсюда несомненная новизна оценок, верность сопоставлений, отсюда слабость и заданность некоторых выводов.

Не случайно А. Г. Достоевская отказывается печатать очерк, который она просила Мережковского написать для юбилейно-

⁴ Андрущенко Е., Фризман Л. Записные книжки и письма Д. С. Мережковского // Русская речь. 1993. № 5. С. 28–29.

го собрания сочинений писателя. Как известно, это собрание вышло в свет со статьей С. Н. Булгакова «Очерк о Ф. М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906)». К письму от 16/29 сентября 1906 г., адресованному А. Г. Достоевской, Мережковский прилагает «Письмо для напечатания», в котором говорит: «Мне понятны мысли и чувства, заставившие Вас признать неудобною для напечатания статью мою „Пророк русской революции“, которая была написана для этого издания <...> Высказанные в этой статье взгляды на некоторые самые заветные верования Ф. М. Достоевского — самодержавие, православие, народность — так не совпадают с установившимся в русском общественном мнении пониманием произведений этого писателя, что я тогда же согласился с Вами, что, может быть, подобной статье не место в классическом юбилейном издании. Но изменить этот взгляд, ни даже высказать его в более умеренной форме я не в силах, хотя понимаю, что взгляд мой может показаться недостаточно объективным».⁵

На эти годы приходится перелом в отношении Мережковского к великому учителю. Он вступает с Достоевским в борьбу, результатом которой стали его поздние статьи и некоторые пьесы. Подоплекой этой борьбы была попытка Мережковского преодолеть пагубное, по его мнению, воздействие идей Достоевского-мыслителя. Не случайно он пишет Брюсову, что его статья «Пророк русской революции» по своей «слишком яркой политической и главное, религиозной, до фанатизма, окраске» диссонирует с устоявшимися представлениями о Достоевском.⁶

В юности, как известно, Мережковский находился под его значительным влиянием. В 1880 г. отец, Сергей Иванович Мережковский, возил сына к писателю, которому юноша читал свои стихи. В «Автобиографической заметке» подробно рассказывается об этом визите.⁷ Прием, оказанный ему Достоевским, трудно назвать «благословением на литературную деятельность»,⁸ как в преклонном возрасте писал Мережков-

⁵ Там же. С. 32.

⁶ Там же. С. 1.

⁷ Мережковский Д. С. Автобиографическая заметка // Русская литература XX в. / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1915. Т. 1. С. 253–294.

⁸ Эльзон М. Д. В литературе известен такой случай... (Н. С. Лесков против... Д. С. Мережковского) // Русская литература. 1995. № 4. С. 156–159.

ский,⁹ но все же нельзя не признать, что воздействие личности и творчества Достоевского на него было значительным. В статье, посвященной «Преступлению и наказанию», это отчетливо проявилось.

Обращает на себя внимание особая исповедальная интонация, «сочувственное волнение» Мережковского. Говоря о Достоевском, он воссоздает атмосферу сумрачного, «печального, холодного» города, в котором писатель «жил среди нас <...> не бежал от наших мучений, от заразы века. Он любит нас просто, как друг, как равный», в отличие от других корифеев русского романа — Тургенева и Толстого. Достоевский для нового поколения читателей — «товарищ в болезни, сообщник не только в добре, но и во зле, а ничто так не сближает людей, как общие недостатки. Он знает самые сокровенные наши мысли, самые преступные желания нашего сердца». Близость писателя своему поколению, «глубокое проникновение в чужую совесть», умение «исповедать наше сердце» сказались в поэтике его произведений, написанных человеком, у которого «слезы еще не высохли на глазах, они чувствуются в голосе; рука еще дрожит от волнения».

Представив образ Достоевского, Мережковский обращается к его творчеству, к своеобразным художественным приемам, которыми владел, по его мнению, писатель. Это «введение в жизнь героя посредством изображения тончайших, неуловимых переходов в его настроении», «резкие контрасты трогательного и ужасного, мистического и реального», мистицизм, т. е. «призрачность реального», когда жизнь — «только явление, только покров, за которым таится непостижимое и навеки скрытое от человеческого ума», и, наконец, единство времени, соблюдение которого сближает его эпические произведения с трагедией.

Статья завершается словами о том, что «величайший реалист, измеривший бездны человеческого страдания, безумия и порока», Достоевский в то же время «величайший поэт евангельской любви», «больше всех жалеющий и любящий людей». В статье о «Преступлении и наказании», разумеется, еще не было того выверенного и осознанного взгляда Мережковского-мыслителя, который станет определяющим для его произведений рубежа веков, однако уже здесь он говорил о Достоевском

⁹ Письма Д. С. Мережковского А. В. Амфитеатрову // Звезда. 1995. № 7. С. 161.

не с православных позиций. Это стало причиной его разрыва с журналом «Русское обозрение», в котором печаталась статья.

Издателем и редактором журнала был А. А. Александров, известный прежде всего тем, что в 1878 г. встречался с Достоевским, был репетитором у сына Толстого, Андрея, да и сам был литератором, писал стихи. Мережковского связывали с Александровым добрые отношения, он относился к издателю, по собственным словам, с симпатией. В «Русское обозрение» был отдан его перевод из «Фауста» Гете («Пролог на небе»),¹⁰ однако в 1892 г., уже после этой публикации, Мережковский отказался сотрудничать в журнале. Идеиные расхождения Мережковского с Александровым обозначились после публикации первого тома журнала за 1892 г. В нем кроме других материалов содержался отчет обер-прокурора Святейшего Синода, касавшийся законодательства о преступлениях против веры. В отчете говорилось: «В связи с религиозными воззрениями на личную жизнь народ наш в гражданской и государственной жизни разумеет источником порядка одного помазанника Божия на земле. Навязываемое русскому народу просвещение с его современными европейскими воззрениями и задачами, далекими от Бога, он воспринимает неохотно...».¹¹

В редакционном комментарии к отчету высказывалось мнение, что «нежелательно разделение церкви и государства, ставящее их в положение двух борющихся сторон», что следует государственными мерами «ограничить католическую пропаганду» и что в таком ограничении «невозможно видеть стеснение свободы совести или религиозной нетерпимости».¹²

Этот материал не мог оставить Мережковского равнодушным. Уже через несколько лет он открыто будет говорить об ответственности государства перед народом за подавление церкви, назовет свою вторую трилогию «Царство Зверя», а публицистические сборники, и в том числе статья «Пророк русской революции», будут пронизаны мыслью о необходимости освобождения церкви от гнета самодержавия. В письме же от 8 ноября 1892 г. Мережковский объяснял Александрову свою позицию так: «Не понимаю, как Вы сразу не объяснили и не сказали мне, что мы в самом важном, в самом основном расходимся. Вы стоите за православие, за церковь,

¹⁰ Мережковский Д. С. Пролог на небе (Из «Фауста» Гете) // Русское обозрение. 1892. № 2. С. 202–207.

¹¹ Русское обозрение. 1892. № 1. С. 445.

¹² Там же.

за славянофилов. Всю мою жизнь и все мои силы я хочу употребить на борьбу с ними <...> Поймите — не могу я громко сказать, что моя религия безгранично свободная, чуждая всех догматов, всех ограничений <...> Вы — молодой, искренний, образованный человек — искренне любящий Россию, идете по такому пути с такими же дряхлыми, отжившими людьми. О как это грустно! Какой мрак кругом, какое всеобщее недо-разумение».¹³

Уже через несколько лет после завершения работы над книгой «Л. Толстой и Достоевский» одна за другой публиковались статьи «Л. Толстой и русская церковь» (1903), «Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского)» (1906), «Л. Толстой и революция» (1908), «Смерть Толстого» (1910), «Горький и Достоевский» (1913), «Завет Белинского» (1914), «Поэт Вечной Женственности» (1917) и другие, свидетельствовавшие об изменении угла зрения Мережковского, о расширении круга вопросов, которые он считал правомерным обсуждать в связи с Достоевским. Менялась и тональность его статей: он с большим сожалением и сочувствием писал о Толстом и оказывался беспощаднее к Достоевскому, полемикой с которым проникнуто множество его статей.

Причины, побудившие вдову Достоевского отказаться от публикации статьи Мережковского, лежат на поверхности. Здесь, пожалуй, он впервые говорил о Достоевском только как о публицисте и религиозном мыслителе, оставив за рамками статьи образ Достоевского-художника, которому в книге «Л. Толстой и Достоевский» было посвящено так много блестящих страниц. И облик Достоевского-мыслителя имел, по словам самого Мережковского, настолько «неюбилейный характер», что не могло быть и речи о публикации этой статьи как вступительной к собранию его произведений. В статье воссоздан уже живший в творческом мире Мережковского образ Достоевского-«друга», болевшего одними болезнями со своими современниками: «Он — самый родной и близкий из всех русских и всемирных писателей не мне одному. Он дал нам всем, ученикам своим, величайшее благо, которое может дать человек человеку <...> Не мы судим Достоевского, сама история совершает свой страшный суд над ним, так же как над всей Россией. Но мы, которые любили его, которые погибали с ним, чтобы с ним спастись, не поки-

¹³ Публикуется впервые. РГАЛИ, ф. 2 (А. А. Александров), оп. 2, ед. хр. 4, л. 9—9 об.

нем его на этом страшном суде: будем с ним осуждены или с ним оправданы».¹⁴

То, что Мережковский пережил в «революционные годы 1905–1906, имело для внутреннего хода» его развития «решающее значение. Я понял <...> не отвлеченно, а жизненно, — писал он впоследствии, — связь православия со старым порядком в России, понял также, что к новому пониманию христианства нельзя иначе подойти, как отрицая оба начала вместе».¹⁵ Обращаясь к публицистике Достоевского, Мережковский предлагает новое ее прочтение, показывая, какие «пророчества» великого писателя осуществились и какие должны были осуществиться, если бы от него не был «скрыт смысл собственных пророчеств».

Особый колорит этой статье придал сюжет, построенный на одном из детских воспоминаний Достоевского. Пересказывая фрагмент из «Дневника писателя» о мужике Марее, Мережковский связывает с ним не только стремление Достоевского спрятаться от всех общественных потрясений на груди русского «народа-богоносца», но и одно из первых проявлений его мистицизма. Осознавая Достоевского прежде всего мистиком, Мережковский позднее скажет, что для всех русских мистиков «религия кончалась реакцией».¹⁶ Приняв идеал христианского гуманизма как «будущее за настоящее», невозможное за действительное, Достоевский посчитал свое апокалипсическое христианство за старое, историческое. Он искал особый путь для русского православия и противопоставлял его христианству западному, стремился разделить два всемирно-исторических пути — западный и восточный, предал анафеме европейскую культуру и идеалы общественной жизни. Он не сумел увидеть, считал Мережковский, что православие благословляло самые кошунственные политические акции правительства, участвовало в травле интеллигенции. Высказывания в «Дневнике писателя» о самом православном из православных народов, о святости в его сознании идеала государственной власти, идеализация этой власти и противопоставление ее западной модели есть, по Мережковскому,

¹⁴ Мережковский Д. С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 311.

¹⁵ Мережковский Д. С. Автобиографическая заметка. С. 294.

¹⁶ Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Мережковский Д. С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи / Сост., послесл., коммент. С. Поварцова. М., 1991. С. 192.

выражение той «лжи», которая сосуществует с «великой истиной» Достоевского, первым увидевшего, что стоит за стихийным разрушением монархии. Ей на смену, говорит Мережковский, приходит анархия, такое же насилие всех над каждым, как и самодержавие, одного над всеми, в недрах которого оно зарождается.

На глазах нового поколения исполнилась первая половина пророчества великого писателя о «раскачке» и разрушении «балагана». Вторая половина его пророчества — мысль о самозванстве любой власти, пришедшей на смену прежней, — еще может исполниться. Это предчувствие Достоевского было Мережковскому особенно близким. В это время он завершал драму «Павел I», по поводу которой писал, что стремится показать «бесконечный религиозный соблазн самодержавия», который не чувствуют лучшие из революционеров.¹⁷ Самодержавие — такая же религия, как и революция. Как только оно будет свергнуто, откроется его религиозное существо, выраженное еще Достоевским: «Он есть, но никто его не видел, он скрывается, но явится», «царь-батюшка», «красное солнышко». А в русской истории всегда было «трудно отличить самодержца от самозванца»: каждый пришедший царь видится право имеющим, новым Мессией, который даст народу землю.

Однако Мережковский не мог без литературной критики выявить, обозначить, подтвердить совпадение «пророчеств» Достоевского со своей концепцией. Ведь «пророческими» у него оказываются прозрения Достоевского-художника, Достоевского «бессознательного». Но такие своеобразные толкования «истинного» смысла сказанного Достоевским возможны потому именно, что его судьба и творчество осмыслены, прочитаны прежде всего художником и критиком, еще в юности увидевшим «двух» Достоевских и отделявшим мыслителя от художника.

В предисловии к статье «Пророк русской революции» Мережковский утверждал: «То, что я делаю, он сделал бы сам».¹⁸ Но с течением времени и этот образ Достоевского, образ пророка, «близкого нам», постепенно затемняется образом реакционера, проповедника «национализма звериного образа» и гонителя русской интеллигенции. Последний вывод Мереж-

¹⁷ Андрущенко Е., Фрицман Л. Записные книжки... С. 35.

¹⁸ Мережковский Д. С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского). С. 312.

ковского — автора лекции «Завет Белинского» заключается в том, что глубинный и пророческий смысл творчества Достоевского оказался «не по плечу» интеллигенции, а русское общество усилило самые реакционные стороны его позиции.

Творчество Мережковского последних десятилетий, разнообразное по своему жанровому составу и тематике, представляет новый этап духовной и идейной эволюции писателя, в которой Достоевский, занимая едва ли не центральное место, оказывается знаковой фигурой для обозначения всего реакционного в России. Главная тема творчества Мережковского этого времени — участь русской интеллигенции.

Мережковский не принял вышедший в 1909 г. сборник статей «Вехи», и его книги и пьесы проникнуты внутренней полемикой с ним. Он ощущал острую потребность что-нибудь противопоставить во многом верным и честным оценкам авторов «Вех», защитить интеллигенцию от нападок «кающихся интеллигентов», названных Мережковским «учениками Достоевского». «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев», сборники статей «Больная Россия», «Было и будет. Дневник 1910—1914 гг.» и «От войны до революции. Невоенный дневник», лекция «Завет Белинского», пьесы «Будет радость» и пьеса без названия — вот ответ Мережковского русской литературе, русской политике и общественной жизни. Подчас полемически заостренные, не всегда справедливые, подчиненные логике горячей полемики, эти произведения представляют образ Мережковского художника, оригинального мыслителя, критика, гражданина и либерала.

Именно в этом контексте знак прошлого, непререкаемый авторитет общественности, но мнимый ее пророк и тайный враг — Достоевский. Его образ возникает не только в связи с Тютчевым, которого Мережковский осознает духовным отцом славянофила Достоевского, но, особенно, в связи с Белинским. Лекция «Завет Белинского» — это, в сущности, разговор о Белинском и Достоевском, о бессознательной религиозности русской интеллигенции и ее революционной общественности в сопоставлении с реакционностью Достоевского.

Еще одна страница в горячей полемике с Достоевским — пьеса без названия, оставшаяся незавершенной. Комментарий к ней позволяет видеть, насколько сильным было стремление преодолеть Достоевского. Реминисценциями, цитатами из произведений Достоевского насыщены и план пьесы, и реконструированный мной согласно плану ее текст. Вот несколько примеров.

Достоевский и Мережковский

«Он один ее понимает, она — язычница. Лия — Лилит, первая жена Адама.

„Я ваш — Личард верный, ваш Мефистофель“». В книге «Л. Толстой и Достоевский» «верным слугой Личардой» Мережковский называл Петра Верховенского, «Мефистофеля Ставрогина», или вносит в текст слова: «Мой демон — просто маленький, гаденький золотушный бесенок из неудавшихся», являющиеся реминисценцией из романа Достоевского «Бесы». Выражение «крохотный бесенок с насморком» употребляется Мережковским в книге «Л. Толстой и Достоевский» и статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». «Народ-богоносец» — выражение Достоевского из «Бесов», с которым Мережковский полемизирует в статье «Пророк русской революции». Здесь же, когда речь заходит о Петербурге как о самом «призрачном» из городов, — реминисценции из романа Достоевского «Подросток», многократно приводившиеся в книге «Л. Толстой и Достоевский» и позднейших статьях.

В творчество Мережковского периода эмиграции Достоевский, его судьба, темы и герои перешли как знаковые фигуры. Их сменяли в книгах Мережковского новые спутники, но без Великого Инквизитора или Черта Ивана Карамазова он не мог сформулировать своих идей, ему не от чего было отталкиваться и не к чему идти. Русская культура XIX в. в творческом мире Мережковского существовала не как данность, не как некий идейный и интеллектуальный багаж, а как живая материя, дышащая и развивающаяся в современном ему культурном и социальном организме. Он строит свое здание «всемирной религиозной культуры» так, что прошлое — не только основа, но и непосредственный участник нового создания. Достоевский в этом строительстве оказался не «концом», как говорил Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский», а только началом.

Владимир Кантор

«КАРАМАЗОВЩИНА»
КАК СИМВОЛ РУССКОЙ СТИХИИ
(глазами Бориса Вышеславцева, Николая Бердяева
и Федора Степуна)

Становление историософской рефлексии русской мысли традиционно связывается с периодом 40–50-х гг. XIX в., с Чаадаевым, славянофилами и западниками, с поиском места России «в общем порядке мира» (Чаадаев). Но не в меньшей, если не в большей степени в этот период начинается осмысление русскими любомудрами и писателями внутренней сущности России. Отсюда такая склонность к типизации, к попытке в каждом характере ухватить не только общечеловеческие, но сущностные черты именно русского человека. Отсюда Фамусовы, Онегины, Маниловы, Плюшкины, Хлестаковы, Печорины, Обломовы, Каратаевы — при этом с явной тенденцией к весьма глубокой самокритике культуры через эти образы. Первым эту особенность отметил Лермонтов, назвавший свой роман по-детски просто: «Герой нашего времени». И так объяснивший это название: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека, это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».¹ Наиболее полноценным образом, выразившим весьма существенные черты национального характера, стал, по мнению многих, образ Ильи Ильича Обломова.

В «Трех речах в память Достоевского», поставив рядом с Достоевским двух писателей — Льва Толстого и Гончарова, Вл. Соловьев так определил творческий пафос последнего: «Отличительная особенность Гончарова — это сила художественного обобщения, благодаря которой он мог создать такой все-русский тип, как Обломова, равного которому *по шифоте* мы не находим ни у одного из русских писателей».² Опреде-

¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 450.

² Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. 3. С. 191.

© В. Кантор, 2008

ляя Обломова как «всероссийский тип», Соловьев, по сути дела, указывает на то, что Гончарову удалось выявить *один из архетипов русской культуры*, который, разумеется, не может быть исчерпан ни временем, ни социальной средой. «Я инстинктивно чувствовал, — замечал Гончаров, — что *в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека*».³

Достоевский был наследником этих исканий русской мысли и русской прозы, он тоже пытался найти и определить «элементарные свойства русского человека»; в известном смысле можно сказать, что он в своем творчестве подвел итоги споров 40-х и 60-х гг., угадав и указав их проекцию в будущее. В художественном мире Достоевского, по словам Вл. Соловьева, «*всё в брожении, ничто не устоялось, все еще только становится*. Предмет романа здесь не *быт* общества, а общественное *движение*. <...> Он предугадывал повороты этого движения и заранее *судил их*».⁴ В силу этой особенности энергичность героев Достоевского поражала западных читателей и мыслителей. Скажем, Ортега-и-Гассет писал: «*Безумный, неистовый нрав персонажей приписывают самому Достоевскому*. <...> А сами герои как будто зачаты в страшном демоническом экстазе, от матери — молнии и отца — штормового ветра».⁵ Его герои были своего рода отрицанием и опровержением предыдущих типов русской классики, быть может, скорее совпадая в своей невероятной духовной и реальной активности с Печориным, нежели с Обломовым.

Самый читаемый и изучаемый роман Достоевского — это, бесспорно, «Братья Карамазовы». Тема «карамазовщины» звучит практически в любом исследовании творчества русского писателя. Иногда это явление понимается безотносительно к сверхзадаче писателя, как некий набор почему-то причудливо сочетавшихся свойств. Американский исследователь Роберт Бэлнеп в своей весьма интересной работе следующим образом определяет «карамазовщину». Он пишет, что это совокупность нескольких признаков, в которых «любовь к жизни связывается со сладострастием, подлостью, юродством в своеобразное целое, которое в сознании читателя романа посте-

³ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда (*Критические заметки*) // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 71. Курсив мой.

⁴ Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского. С. 192.

⁵ Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 274–275.

ленно становится образом самой Карамазовщины».⁶ Но, кажется, такое достаточно точное определение все же уходит от задач самого писателя и от того историко-культурного контекста, в котором роман создавался. Между тем одна из безусловно значимых задач русской культуры той эпохи — создать некий обобщенный тип национального характера.

Уже современники заметили, что в своем последнем романе писатель обобщил некие социально-психологические черты русской жизни, выявил *тип* человеческих отношений, до него ранее, говоря словами самого Достоевского, в литературе «никогда не являвшийся».⁷ Речь идет о явлении, которое современники по аналогии с «каратаевщиной», «обломовщиной» и тому подобными словообразованиями называли «карамазовщиной». «Роман этот, — писал о «Братьях Карамазовых» Орест Миллер, — породил даже особое характеристическое определение — „карамазовщина“, подобно тому, как когда-то Гончаров пустил в оборот „обломовщину“, еще же ранее Гоголь „маниловщину“ и „хлестаковщину“, а Грибоедов „фамусовщину“ и „репетитовщину“. В русской жизни оказывается, стало быть, что-то такое, чего еще не схватывал до Достоевского никто другой, но на что теперь часто ссылаются, как не перестали ссылаться на знаменитые клички, пущенные в оборот другими, только что упомянутыми, писателями. Как в этих знаменитых кличках, так и в той, которая обязана своим происхождением Достоевскому, схвачено, стало быть, в нашей жизни что-то, так сказать, стихийное».⁸

Именно эти стихийность, страсть, неистовство весьма отличались от привычного для русского, а особенно для западного читателя квинтистского, сонного, не противящегося злу, благолепного русского характера. У Достоевского не только Митя или Иван, но и Алеша носит в себе «бури сладострастия», даже старец Зосима одержим духовными сомнениями и называет своей любимой книгой из Библии книгу о богоборце Иове. Во всяком случае после Октябрьской революции 1917 г. именно тему стихийности русский философ Борис Вышеславцев назвал важнейшим художественным открытием Достоевского: «Теперь, когда русская стихия раз-

⁶ Бэллел Р. Структура Братьев Карамазовых. СПб., 1997. С. 44.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28/1. С. 312. Далее ссылки на это издание в тексте сокращенно — том, страница.

⁸ Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи Ореста Миллера. М., 1900. Т. 1. С. 241.

«Карамазовщина» как символ русской стихии

бушевалась и грозит затопить весь мир, — мы должны сказать о нем, что он был действительным ясновидцем, показавшим нечто самое реальное и самое глубокое в русской действительности, ее скрытые подземные силы, которые должны были прорваться наружу, изумляя все народы, и прежде всего самих русских».⁹

Кто же был прав? Те, кто рисовал бездвижность, простоту и умственную лень русской жизни, или Достоевский?.. Сказать, что другие русские писатели ошибались и что только Достоевский угадал константу русского национального характера, было бы столь же опрометчиво, как и утверждение, что Достоевский писатель «фантастический» (как его и называли раньше), а потому к реалиям русской жизни имеет мало отношения. Видимо, надо согласиться с Вышеславцевым, что стихийность — одна из констант отечественной психеи. Ибо, по справедливому замечанию современных отечественных исследователей, «Вышеславцев назвал „русской стихией“ комплекс идей Достоевского, которые можно обозначить как „русский национальный характер“».¹⁰

Интерес Запада к России

Россия постоянно, начиная с петровских реформ, вызывала любопытство западных наблюдателей и мыслителей. Лейбниц назвал ее «*tabula rasa*», но сам просвещать Россию не поехал, зато научил Петра открыть Академию наук, что тот и сделал. Европейцы приезжали при Петре впервые как желанные учителя — сами или текстами (скажем, тексты Локка Петр сам привез в Россию и заставил перевести на русский). При Петре Великом Западу было удивительно смотреть, как из дикой страны она вдруг стала влиятельной европейской империей, и приходилось только восхищаться энергией, с которой русский царь учился сам у Запада и заставлял учиться своих подданных. Затем Россия стала неотъемлемой частью европейской политики. Но второй раз при Ленине она снова вызвала у западноевропейцев взрыв удивления. Почему произошло такое потрясение цивилизационных основ в этой стране? Почему три миллиона самых дееспособных и европейски

⁹ Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923. С. 10.

¹⁰ Благова Т. И., Емельянов Б. В. Философемы Достоевского: три интерпретации (Л. Шестов, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев). Екатеринбург, 2003. С. 242.

просвещенных русских вынуждены были выехать из страны? Почему вдруг экономически и культурно отстававшая от Запада Россия объявила себя страной, осуществившей европейские идеалы социализма? В это верилось и не верилось. Почему вдруг так резко рухнула петровская империя?

Это казалось загадкой, и именно об этом слова Вышеславцева, с которых он начал свой доклад «Русский национальный характер», прочитанный им в Риме на конференции, организованной Институтом Восточной Европы (Италия): «Далекая таинственная Россия... ее всегда боялись и не понимали. Теперь она выкинула какую-то невероятную штуку, которая волнует, пугает или восхищает весь мир. <...> Из того, что пишется и говорится на Западе, я вижу, что русский народ и русская судьба все еще остается *полной загадкой* для Европы. Мы интересны, но непонятны; и, может быть, поэтому особенно интересны, что непонятны. Мы и сами себя не вполне понимаем, и, пожалуй, даже непонятность, иррациональность поступков и решений составляют некоторую черту нашего характера».¹¹

Далее стало понятно, что первопричиной кризиса и революции бесспорно оказалась первая мировая война, в которую Россия была втянута именно как европейская страна, поэтому ее катастрофа оказалась предвестием других европейских катастроф. После Октября это почувствовали русские мыслители, хотя не сразу осознали, что начинается, по выражению Эрнеста Нольте, «великая европейская гражданская война». Во всяком случае, поначалу «русские эксперты», т. е. русские эмигранты, такое понимание пытались вложить в головы своих западных слушателей и читателей. Мережковский писал: «Мировая война слишком глубоко вдвинула Россию в Европу, чтобы можно было их разделить. Должно учесть как следует безмерность того, что сейчас происходит в России. В судьбах ее поставлена на карту судьба всего культурного человечества. Во всяком случае, безумно надеяться, что зазиявшую под Россией бездну можно окружить загородкою и что бездна эта не втянет в себя и другие народы. Мы — первые, но не последние. Большевизм, дитя мировой войны, так же как эта война, — только следствие глубочайшего духовного кри-

¹¹ Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер / Публикация подготовлена Л. И. Куглюковской // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 112.

зиса всей европейской культуры. Наша русская беда — только часть беды всемирной».¹²

Именно тогда выросла невероятно популярность Достоевского. Интерес к нему был тем понятнее, что открывал он Западу черты характера, неожиданные не только для бюргерски-сытой Европы, но и для русских Обломовых, растерянно кивавших на Достоевского. Зато наиболее чуткие европейцы почувствовали русскую необычность еще в начале войны. Как писал в книге 1914 г. Стефан Цвейг:

«Мы, европейцы, живем в наших старых традициях, как в теплом доме. Русский девятнадцатого столетия, эпохи Достоевского, сжег за собой деревянную избу варварской старины, но еще не построил нового дома. Все они вырваны с корнем и потеряли направление. Они обладают силой молодости, в их кулаках сила варваров, но инстинкт теряется в многообразии проблем, они не знают, за что им раньше взяться своими крепкими руками. Они берутся за все и никогда не бывают удовлетворены. Трагизм каждого героя Достоевского, каждый разлад и каждый тупик вытекает из судьбы всего народа. Россия в середине девятнадцатого столетия не знает, куда направить свои стопы: на запад или на восток, в Европу или в Азию».¹³

Мир Достоевского выглядел необычным, не в последнюю очередь благодаря уверенности в крепости собственного дома — этого вечного самообмана Западной Европы. Выход из войны через революцию, через всеразрушительный бунт тоже показался забывшим о Французской революции, Столетней и Тридцатилетней войнах западным европейцам «типично русским», а не европейским.

¹² Мережковский Д. С. Царство Антихриста. СПб., 2001. С. 22. Надо сказать, тесная связанность России с Западом была уже давно, века с XVII, но осознать сей факт стали недавно. Об этом мимоходом замечает Ф. Бродель: «Торговые маршруты задают ритм русской экономики и сближают ее со всем мировым хозяйством. Это показано в одном современном исследовании о движении цен в русском государстве XVI века. Их подъемы и спады связаны с общими колебаниями цен в Европе. Зная о существовании такой связи, можно предположить (оставаясь в пределах благоразумия), что некоторую ответственность за обширный спад XVII века несет внутренняя неустроенность России, в это время раздираемой смутами и преследуемой, по меньшей мере, с 1617 года внешними неудачами» (Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II: В 3 ч. Ч. 1: Роль среды / Перевод с фр. М. Юсима. М., 2002. С. 267).

¹³ Цвейг С. Достоевский // Цвейг С. Статьи. Эссе. Вчерашний мир. Воспоминания европейца. М., 1987. С. 114.

Но что же это такое — «типично русское»? Это и пытались понять сами русские мыслители. Бердяев, конечно, написал, что Достоевский «обнажил стихию русского нигилизма и русского атеизма, совершенно своеобразного, не похожего на западный».¹⁴ Задача была — понять это своеобразие.

Это и сегодня требует обращения к текстам Достоевского, чтобы рассуждения русских мыслителей корректировались анализом произведений великого русского писателя. И прежде всего это относится к пониманию Достоевским народа. Очень прочно въелась в сознание история о мужике Марее, который спас и утешил барского дитя. Поэтому весь кошмар революции и гражданской войны строили (особенно Бердяев) по схеме взаимоотношений Ивана Карамазова и Смердякова,¹⁵ где Иван символизировал образованные классы, а Смердяков — народ. Иван-де научил, а Смердяков выполнил. Но не говоря уж о поэтической спорности такой трактовки¹⁶ (ибо Смердяков вполне деятелен, и скорее он, рифмующийся с чертом Ивана, совратил последнего), и в исторической реальности все было не так просто.

Конечно, стоит вспомнить слова Ивана Карамазова, что он «мира Божьего не принимает». А раз мир не принимается, то вполне возможно отрицать *все* его законы, в том числе и божественные, и благотворные. Это своего рода антитеодицея, направленная против западноевропейской мысли, наиболее четкое выражение получившей в трактате Лейбница «Теодицея». Западный мир верит, что мир можно обустроить, русская стихия просто сметает этот мир.

Виноват ли в этом стихийном взрыве Иван, виновата ли интеллигенция? Приведу остроумное высказывание современного историка: «То, что интеллигенция самоубийственно провоцировала революцию, не подлежит сомнению. Но, право, не стоит масштаб разрушений, причиненных бомбой, приписывать ее взрывателю».¹⁷

¹⁴ Бердяев Н. А. Духи русской революции // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 83.

¹⁵ «Это разыгрывается в наши дни между „народом“ и „интеллигенцией“. Вся трагедия между Иваном и Смердяковым была своеобразным символом раскрывающейся трагедии русской революции». Там же. С. 95.

¹⁶ Мне приходилось об этом писать в статье: Кого и зачем искушал черт? (Иван Карамазов: соблазны «русского пути») // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 157–181. Сокращенный вариант этой статьи был опубликован в моей книге: Русский европеец как явление русской культуры (философско-исторический анализ). М., 2001. С. 438–463.

¹⁷ Булдаков В. П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 44.

Дерзновенность народа

Но что было взрывателем? Интеллигентские умствования или народное недовольство, помноженное на народную дерзновенность.

Опасность разлива народной стихии чувствовали Радищев и Пушкин. В «Путешествии из Петербурга в Москву», написанном после Пугачевского восстания, есть такие строки: «Приведите себе на память прежние повествования. Даже обольщение колик яростных сотворило рабов на погубление господ своих! Прельщенные грубым самозванцем, текут ему вослед и ничего толико не желают, как освободиться от ига своих властителей; в невежестве своем другого средства к тому не умыслили, как их умерщвление. Не щадили они ни пола, ни возраста. Они искали паче веселие мщенья, нежели пользу сотрясения уз. Вот что нам предстоит, вот чего нам ожидать должно».¹⁸ Еще более известны строчки Пушкина из «Капитанской дочки» о «русском бунте, бессмысленном и беспощадном». Тема русского бунта, восстания стихии, наводнения, безжалостно губящего и правого, и виноватого, — постоянная тема Пушкина, на которую мало обращали внимания в последовавших спорах славянофилов и западников.

Потом надолго побеждает славянофильско-почвенническая идея-схема о борьбе в русской культуре двух типов хищного и смиренного, Онегина и Белкина, Печорина и Максима Максимовича, капитана Тушина и Андрея Болконского. Эта борьба вроде бы идет на фоне «святого народа». И смиренный тип Мармеладов или Деушкин ближе к народу, чем Раскольников. Забывалось, что пушкинский хищный тип Шванвич не развязал пугачевский бунт, а вступил в него, сдрейфив перед разбойниками. Но, несмотря на внешнюю схожесть, Достоевский в своем творчестве эту схему ломает, ибо пытается понять архетипическую основу русской ментальности. Не случайно четыре года провел он среди народа в «Мертвом доме» и понимал, что простой мужик много дерзновеннее может оказаться, нежели интеллигент.

Между тем любимый Достоевским Н. Я. Данилевский, продолжая эту идею о хищном (т. е. ориентированном западнически) и смиренном (т. е. народном) типе в русской культуре и расчислив характер русской психеи, в начале 70-х отказался

¹⁸ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1992. С. 72.

от тревог Радищева, Пушкина, Достоевского: «Всякая, не скажу революция, но даже простой бунт, превосходящий размер прискорбного недоразумения, — сделался невозможным в России, пока не изменится нравственный характер Русского народа, его мировоззрение и весь склад его мысли; — а такие изменения (если и считать их вообще возможными) совершаются не иначе, как столетиями, и следовательно совершенно выйдут из круга человеческой предусмотрительности».¹⁹ Написано это всего за 30 лет до первой русской революции 1905-го.

Бывший каторжник Достоевский видел ситуацию иначе. В 1873 г. в «Дневнике писателя», в главке «Влас», Достоевский приводит историю простого русского мужика, который на спор стрелял в причастие:

«— Собрались мы в деревне несколько парней <...> и стали промежду себя спорить: „Кто кого дерзостнее сделает?“. Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит мне с глазу на глаз:

— Это никак невозможно тебе, чтобы ты сделал, как говоришь. Хвастаешь.

Я ему стал клятву давать.

— Нет, стой, поклянись, говорит, своим спасением на том свете, что всё сделаешь, как я тебе укажу.

Поклялся.

— Теперь скоро пост, говорит, стань говеть. Когда пойдешь к причастью — причастье прими, но не проглоти. Отойдешь — вынь рукой и сохрани. А там я тебе укажу.

Так я и сделал. Прямо из церкви повел меня в огород. Взял жердь, воткнул в землю и говорит: положи! Я положил на жердь.

— Теперь, говорит, принеси ружье.

Я принес.

— Заряди.

Зарядил.

— Подыми и выстрели.

Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг предо мною как есть крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии» (XXI, 34).

Достоевский очень видит эту дерзость в народе, возможность покушения на святыню и так комментирует ситуацию:

¹⁹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Издание Н. Страхова. СПб., 1889. С. 535.

«Карамазовщина» как символ русской стихии

«Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее как ошалелому вниз головой. <...> Любовь ли, вино ли, разгул, самолюбие, зависть — тут иной русский человек отдается почти беззаветно, готов порвать всё, отречься от всего, от семьи, обычая, Бога. Иной добрейший человек как-то вдруг может сделаться омерзительным безобразником и преступником, — стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения, так свойственный русскому народному характеру в иные роковые минуты его жизни» (XXI, 35).

Уже здесь безусловное предчувствие «карамазовщины», даже формулировка-объяснение этого феномена. О желании полететь «вверх пятами» говорил Митя Карамазов: «Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами...» (XIV, 99).

Разгульное богатырство

Народ как целое всегда в русской публицистике характеризовался словом «богатырь». И Достоевский заканчивает свою историю о дерзновенных поступках мужиков: «Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край. Говорят, уже закутил» (XXI, 41). Писатель, правда, очень хотел верить, что народ носит Христа в сердце, а потому и сам спасется и Россию спасет. Однако пореформенный «кутеж» перерос, как мы знаем, в страшную и разрушительную революцию. Как же Христос? Убивали друг друга, даже не молясь. И выяснилось, что без правил христианской жизни одного Христа мало, нужна привычка к нравственной жизни. Ее не было. «Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно так, но Христа он знает и носит его в своем сердце искони» (XXI, 38).

К сожалению, в этом взрыве стихии Распятого народ не увидел и не остановился. Но именно на теме русского богатырства останавливается Вышеславцев в своем докладе о русском национальном характере. Он обращается к былине о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром, на которую обратил его внимание профессор Алексеев. Скорее всего, речь идет о былине «Илья Муромец в ссоре с Владимиром», опубликован-

ной в «Онежских былинах» А. Ф. Гильфердингом. Мыслитель видит в этой былине прямое предсказание русской революции, разгула русской стихии, русского бунта. Сюжет былины прост. Князь Владимир созвал на «почестен пир» всех богатырей, не пригласив лишь «крестьянского сына» Илью Муромца, первого русского богатыря.

Богатырь обиделся. И что же он делает?

И он берет-то как свой тугой лук розрывчатой,
А он стрелочки берет каленны,
Выходил Илья он на Киев-град
И по граду Киеву стал он похаживать
И на матушки Божьи церкви погуливать.
На церквах-то он кресты вси да повыломал,
Маковки он золочены вси повыстрелял.
Да кричал Илья он во всю голову,
Во всю голову кричал он громким голосом:
— Ай же пьяницы вы, гулюшки кабацкии!
Да и выходите с кабаков, домов питеинных,
И обирайте-тко вы маковки да золоченыи,
То несите в кабаки, в дому питейные,
Да вы пейте-тко да вина дбсыта.²⁰

Почти буквальным повтором прозвучал в Октябрьскую революцию призыв Ленина «Грабь награбленное!». И Выше-славцев резюмирует:

«Вот вам вся картина русской революции, которую в пророческом сне увидела древняя былина: (Илья, этот мужицкий богатырь, это олицетворение крестьянской Руси, устроил вместе с самой отвратительной чернью, с пьяницами и бездельниками, настоящий <...> разгром церкви и государства); внезапно он стал разрушать все, что он признавал святыней и что <...> защищал всю свою жизнь. И все это в силу некоторой *справедливой* обиды: мужицкого богатыря не позвали на княжеский пир. Крестьянская <...> Русь не участвовала в барской, дворянской культуре, хотя защищала ее от врагов и молилась с нею в одной церкви. <...> Здесь ясно виден весь русский характер: *несправедливость* была, но реакция на нее совершенно неожиданна <...> и стихийна. Это не революция западноевропейская, с ее добыванием прав и борьбою за новый строй жизни; это стихийный *нигилизм*, мгновенно уничтожающий все, чему народная душа поклонялась, и сознающий притом свое пре-

²⁰ Цитирую по Гильфердингу, не найдя варианта, приводимого Выше-славцевым.

«Карамазовщина» как символ русской стихии

ступление, совершаемое с „голю кабацкою“. Это не есть восстановление нарушенной справедливости в мире, это есть „неприятие мира“, в котором такая несправедливость существует». ²¹

Стоит привести современную параллель этим дерзновенным поступкам — выстрелу мужика в причастие и стрельбе из лука Ильи Муромца по церковным маковкам. Сегодняшний повтор говорит об архетипичности подобного действия. Цитирую дословно по газете «Московский комсомолец»:

«ФАШИСТ с протянутой рукой. Лидера РНЕ исключили из партии за стрельбу по иконам. Рассказывают, что после поражения от Лужкова Баркашов запил горькую и теперь общается с внеземной цивилизацией, обратясь к буддизму... Прошедший 21 сентября совет осудил Александра Баркашова. Региональщики согласились, что „русский человек не может быть буддистом“, а также „стрелять из самодельного лука по иконам“». ²²

Кто же были эти «дерзновенные» в русском народе? Не те, которые в обморок падали, поскольку им почудился Распятый, а те, которые на подобные выстрелы провоцировали? Кто способен, говоря словами Достоевского, «отречься от всего, от семьи, обычая, Бога». Очевидно, такие были и есть. Достоевский писал, что каторжники в Мертвом доме вернули ему веру в Бога, но он описывал в своих «Записках из Мертвого дома» и таких персонажей, которые, несмотря на страшнейшие злодеяния, ни разу не испытали раскаяния, а стало быть, и Бога в сердце не приняли:

«Особенно помню я мою встречу с одним страшным преступником. <...> Это был злодей, каких мало, резавший хладнокровно стариков и детей, — человек с страшной силой воли и с гордым сознанием своей силы. <...> Кроме того, Орлов был малого роста и слабого сложения <...> Между прочим, я поражен был его странным высокомерием. Он на всё смотрел как-то до невероятности свысока, но вовсе не усиливаясь подняться на ходули, а так как-то натурально. Я думаю, не было существа в мире, которое бы могло подействовать на него одним авторитетом. На всё он смотрел как-то неожиданно спокойно, как будто не было ничего на свете, что бы могло удивить его. <...> Когда же понял, что я добиваюсь до его совести и добиваюсь в нем хоть какого-нибудь раскаяния, то взглянул на меня до того презрительно и высокомерно, как будто

²¹ Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер. С. 116–117.

²² Московский комсомолец. 2000. 27 сент. № 217. С. 1.

я вдруг стал в его глазах каким-то маленьким, глупеньким мальчиком, с которым нельзя и рассуждать, как с большими» (IV, 46–48).

Именно на таких и пытались опереться русские радикалы.

Я. Э. Голосовкер видит пафос романов Достоевского в борьбе с антиномиями Канта, сводя кантовские антитезисы к формуле «всё позволено». Это остроумно. Возможно, Достоевский где-то на заднем плане своего сознания и имел в виду Канта, хотя никогда об этом печатно и не сообщал. Но гораздо больше было в современной ему России реальных людей, объявлявших, что «всё позволено». Вряд ли Кант мог воздействовать на массу русского народа. Но достаточно вспомнить прокламации русских радикалов, «Катехизис революционера» С. Г. Нечаева, где революционеру разрешалось всё, ибо снимались все моральные санкции, чтобы увидеть реальных оппонентов писателя. Разумеется, Достоевский знал и о призывах Бакунина к русскому разбойничьему миру, знал и слова Нечаева из «Катехизиса революционера», который был опубликован во время нечаевского процесса в «Правительственном вестнике» (1871. № 162):

«Сближаясь с народом, мы прежде всего должны соединиться с теми элементами народной жизни, которые со времени основания московской государственной силы не переставали протестовать не на словах, а на деле. <...> Соединимся с лихим разбойничьим миром, этим истинным и единственным революционером в России. <...> Сплотить этот мир в одну непобедимую, всесокрушающую силу — вот вся наша организация, конспирация, задача».²³

Море-океан

Достоевский дал и характерное название этой русской стихии — море-океан: «Но выгляните из Петербурга, и вам предстанет море-океан земли Русской, море необъятное и глубочайшее. <...> А между тем море-океан живет своеобразно, с каждым поколением всё более и более духовно отделяясь от Петербурга» (XXVII, 15). Это написано в его последнем выпуске «Дневника писателя» за 1881 г., за полтора месяца до убийства Александра Освободителя. Но хотя и говорил там он о необходимости позвать «серые зипуны», чтобы на-

²³ Катехизис революционера // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / Под редакцией Е. Л. Рудницкой. М., 1997. С. 247–248.

конец услышать настоящую правду, тем не менее отношение его к этой стихии было двойственное. В том же «Дневнике писателя» за 1881 г. он писал: «Первый корень, первый самый главный корень, который предстоит непременно и как можно оздоровить — это, без сомнения, всё тот же русский народ, всё тот же море-океан, о котором я сейчас мою речь завел» (XXVII, 16).

Почему же надо оздоравливать тех, от которых «слово правды» необходимо услышать? Да потому что писатель чувствовал, что психология разбойничества, голи кабацкой всё более и более захватывает народ: «...пьяное море как бы разлилось по России (курсив мой. — В. К.), и хоть свирепствует оно и теперь, но все-таки жажды нового, правды, новой, правды уже полной народ не утратил, упиваясь даже и вином. И никогда, может быть, не был он более склонен к иным влияниям и веяниям и более беззащитен от них, как теперь» (XXVII, 16–17). Вспомним и Илью Муромца, сшибавшего маковки церквей и пропивавшего их с голью кабацкой, над этой историей с удивлением и запоздалым прозрением задумались русские философы-эмигранты (Вышеславцев). Вспомним также обращение Бакунина и Нечаева к разбойничьему миру как носителю правды народной. Опасность была очень велика. В пьяном угаре народ и склонен поддаться разбойничьей «дерзновенности». Говоря о море-океане рядом с Петербургом, конечно же, не мог Достоевский не вспомнить и то наводнение, описанное в «Медном всаднике», которое Пушкин видел как образ народного, «воровского» бунта. Поэт понимал, что этот, пользуясь словом Достоевского, «море-океан» (который при этом не *под*, а *над*: «волей роковой // Под морем город основался...») вполне может хлынуть на обитателей новоявленной европейской структуры. Поэма — о наводнении. Но изображенное бедствие потопа вполне символично. Пушкин намеренно вызывает в сознании читателя параллель с разбойной пугачевской войной:

Но вот, насытись разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,

Владимир Кантор

Насилье, брань, тревога, вой!..
И, грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.

Пушкин твердил о стойкости и неколебимости града Петрова как центра и сути России. Но он же провидел опасность пучины, которая сметет все достижения Петра, что постфактум подтвердил в эмиграции Иван Бунин в трагическом стихотворении «День памяти Петра» (1925):

Где град Петра? И чьей рукой
Его краса, его твердыни
И алтари разорены?
Хлябь, хаос — царство Сатаны,
Губящего слепой стихией.
И вот дохнул он над Россией,
Восстал на Божий строй и лад —
И скрыл пучиной окаянной
Великий и священный Град,
Петром и Пушкиным созданный.

Интеллигент, дворянин, ушедший в народ «супротив властей» (Владимир Дубровский), невольно оказывается в разбойничьей шайке, ибо иного способа противостояния не имевшая подзаконных учреждений Россия не знала. Да и как иначе бороться с находящейся во власти «шайкой воров и грабителей» (Герцен)? Неужели таким же воровством и грабежом? Но именно от союза интеллигенции и народа ждал Достоевский благотворного преображения России, разумеется, интеллигенции, принявшей всем сердцем Христа: «Прямо скажу: вся беда от давнего разъединения высшего интеллигентного сословия с низшим, с народом нашим. Как же помирить верхний пояс с море-океаном и как успокоить море-океан, чтобы не случилось в нем большого волнения?» (XXVII, 20). Но оставался вопрос, *какую интеллигенцию выберет народ*, за кем он пойдет, да и кто внутри народа верховодит — дерзновенный искуситель или дерзновенный исполнитель, все же побоявшийся выстрелить в Распятого. Судя по тому, как народ рушил церкви — без санкции, хотя и с попустительством большевиков, — победил первый. Победил русский «безудерж». Сошлюсь на Федора Степуна: «Больше-

визм — это географическая бескрайность и психологическая безмерность России. Это русские „мозги набекрень“ и „исповедь горячего сердца вверх пятами“; это исконное русское „ничего не хочу и ничего не желаю“. <...> Большевизм — одна из глубочайших стихий русской души.<...> Дело <...> в стихии русского безудержа».²⁴

Бездны

«Исповедь горячего сердца вверх пятами» — это немного измененное названия одной из глав о Мите Карамазове, самом ярком выразителе «карамазовщины». Почему я называю именно Митю? Говоря о Мите, прокурор дает следующую характеристику: «В противоположность „европеизму“ и „народным началам“ братьев своих, он как бы изображает собою Россию непосредственную — о, не всю, не всю, и Боже сохрани, если бы всю! И, однако же, тут она, наша Россеюшка, пахнет ею, слышится она, матушка. О, мы непосредственны, мы зло и добро в удивительнейшем смешении, мы любители просвещения и Шиллера и в то же время мы бушем по трактирам и вырываем у пьянчужек, собутыльников наших, бороденки» (XV, 128). Что же странность такая в этой «непосредственной России»? И прокурор отвечает, обобщая: «А вот именно потому, что мы природы широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные противоположности и *разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения* (курсив мой — В. К.). <...> Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы всё вместим и со всем уживемся!» (XV, 129). Не могу здесь не согласиться с американским достоеведом Робертом Джексонном, который писал по поводу речи прокурора: «Мы могли бы проигнорировать неумолимую реальность карамазовского вопроса у Достоевского, если бы не осознавали, как много своих собственных сомнений и опасений вложил он в гражданское негодование прокурора».²⁵

²⁴ Степун Ф. Мысли о России. Очерк I // Соч. М., 2000. С. 205. Курсив мой.

²⁵ Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. С. 257.

Григорий Померанц назвал художественно-философский взгляд Достоевского «открытостью бездне».²⁶ Но у Достоевского скорее не открытость бездне, а вопрошание бездны, попытка понять, что она из себя представляет: и внутри человека и вовне его — в обществе. Понятие «бездна» пугающе много значит для Достоевского. Степун даже заметил: «Страшны не бездны, увиденные Достоевским, а то, что они ему по-настоящему, быть может, и не стали страшны. Единая вдохновенная строчка Пушкина об упоении мрачной бездною развернута Достоевским (не всегда вдохновенным, иногда только задыхающимся) в целые серии романов, в которых бездна уже не прекрасное „упоение“ Пушкина, а какой-то мистический запой».²⁷ Этот «запой» был связан и с «пьяным морем», которое «разлилось по России», и, самое главное, испуг перед падением в «бездну преисподней» (Степун). Ведь «карамазовщина» для Достоевского — это отказ от горней выси, от Бога (при постоянном размышлении о Нем), реальное принятие падения в бездну зла и сладострастия.

Бердяев постоянно подчеркивал, что русские писатели предсказали русскую революцию, угадав и тех бесов, которые способствовали ее падению в бездну.

«С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну. И многим начинает казаться, что единая и великая Россия была лишь призраком, что не было в ней настоящей реальности. Не легко улавливается связь нашего настоящего с нашим прошлым. Слишком изменилось выражение лиц русских людей, за несколько месяцев оно сделалось неузнаваемым. При поверхностном взгляде кажется, что в России произошел небывалый по радикализму переворот. Но более углубленное и проникновенное познание должно открыть в России революционной образ старой России, духов, давно уже обнаруженных в творчестве наших великих писателей, бесов, давно уже владеющих русскими людьми».²⁸

Таким бесом, владеющим русскими людьми, была увидена Достоевским «карамазовщина». Оценка-объяснение «карамазовщины» вложена в уста одного из героев романа, брата Алеши: «Братья губят себя, <...> отец тоже. И других губят вмес-

²⁶ Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990.

²⁷ Степун Ф. Мысли о России. Очерк VIII (Национально-религиозные основы большевизма: пейзаж, крестьянство, философия, интеллигенция) // Соч. М., 2000. С. 328.

²⁸ Бердяев Н. А. Духи русской революции. С. 75.

те с собою. Тут „земляная карамазовская сила“, как отец Паисий намедни выразился, — земляная и неистовая, необделанная... Даже носится ли дух Божий вверху этой силы — и того не знаю» (XIV, 201). Иными словами, коренной признак этой стихии — ее исконная *обезбоженность*, жизнь не с Богом, не против Бога, а *вне Бога*. Наиболее рельефно такое состояние вне Бога находящейся души — в образе Мити Карамазова.

Его «Бог мучает», «Бог сторожит», не допуская до убийства родного отца, но сам он живет на основе принципов вне нравственного, *дохристианского, природно-языческого начала*. Что же делает этот герой, выражающий — по замыслу Достоевского — самобытную, почвенную, не тронутую умственным нигилизмом Россию? Пьянствует, безобразничает и «шутки шутит»: то отставного офицера Снегирева, отца прекрасного Илюшечки, за бороду прилюдно таскает, сломав бедное и гордое сердечко мальчика, целовавшего его руку и просившего Митю «простить папу»; то идет бить женщину (Грушеньку, свою будущую любовь); то собирается принудить шантажом гордую девушку (Катерину Ивановну) расстаться с девичеством, отдавшись ему; то почти насмерть бьет слугу Григория, выхлотившего его младенцем и воспитавшего как сына; то, наконец, пытается убить родного отца (но тут ему Бог мешает). Возникает атмосфера хаоса, кровавого тумана, ожидаемого и неминуемого насилия, смертоубийства. И оно происходит. В таком тумане не может не возникнуть Смердяков. В свое время Бердяев полагал, что в большевистской революции реализовались, воплотились взаимоотношения интеллигента-теоретика Ивана Карамазова и лакея Смердякова, укрывшегося за силлогизмом Ивана: «Если Бога нет, то все дозволено». Однако еще большим прикрытием для Смердякова (тоже, кстати, одного из *братьев* Карамазовых) являются поступки и постоянные выкрики Мити: «А не убил, так еще приду убить... Пойду к отцу и проломлю ему голову... Убью вора моего!.. Убью себя, а сначала все-таки пса... Дмитрий не вор, а убийца!..».

Скажут: есть и другие два брата. Алеша воплощает идеальное Добро и Святость, а Иван — мучения гордого Разума о неустроенности мира. Но, во-первых, каждый из них тоже носит в себе „сладострастие насекомого“, т. е. чувственную, непросветленную природную силу, а во-вторых, оба они только *рассуждают*, но не совершают никаких *поступков*. Действует, а стало быть, и движет ход романа неукротимый Дмитрий Карамазов. Что может остановить эту хмельную,

разгулявшуюся натуру?.. Любовь? Вряд ли. Ведь и любя Грушеньку, он безумствует и пакостничает по-прежнему, если не больше. Бог? Но Митя от своего креста (каторги — за искренные им жизни других людей) старается убежать. Хотя после суда и тюрьмы он становится кротким и начинает задумываться о своей жизни. Очевидно, что прав Степун: «В безднах <...> Достоевского таится действительно нечто страшное — страшная нравственная диалектика».²⁹ Диалектика безжалостная.

Этот характер может казаться невероятным, но, не вспоминая даже об известных прототипах и подтверждающем это изображение нашем житейском опыте, замечу лишь, что именно в годы, когда писались поздние романы Достоевского, к разнузданности и насилию призывалось *печатно*, публично. И было понятно, что за словами стоят реалии живой жизни. Скажем, автор весьма известного «Письма из провинции» (скорее всего, Н. П. Огарев), опубликованного в «Колоколе», вполне серьезно заявлял: «Наше положение ужасно, невыносимо, и только топор может нас избавить, и ничто, кроме топора, не поможет!».³⁰ И подписывался не как-нибудь, а в твердой уверенности, что выражает мнение *всех*, — «Русский человек», показывая тем самым, что сущность национальной психеи, достижение национального единства видит в кровавой резне. «Карамазовщина» и была той питательной стихией, которая воодушевляла «на дело» самых яростных русских радикалов от Бакунина до Ткачева и Нечаева. Если в «Бесах» Достоевским был показан принцип грядущей жизни и вожди грядущего переворота, то в «Братьях Карамазовых» изображена та стихия, которую использовали российские бесы,³¹ возвращая Россию к «давнишней традиционнорусской мечте о прекращении истории в западном значении слова»,³² в то состояние бесформенности, к которой стреми-

²⁹ Степун Ф. Мысли о России. Очерк VIII... С. 328.

³⁰ Письмо из провинции // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / Под редакцией Е. Л. Рудницкой. М., 1997. С. 84.

³¹ Правда, уже в «Бесах» изображен карнавальнй разгул, который умело организовал Петечка Верховенский, разгул, необходимый ему для помутнения общественного сознания. См. об этом мою статью: Карнавал и бесовщина // Вопросы философии. 1997. № 5. С. 44–57. См. также этот текст в моей книге: ...Есть европейская держава. Россия: трудный путь к цивилизации. Историчесофские очерки. М., 1997. С. 390–415.

³² Мандельштам О. Чаадаев // Мандельштам О. Сохрани мою речь. Лирика разных лет. Избранная проза. М., 1994. С. 371.

лась русская душа и из которой так легко было лепить самые жестокие тоталитарные формы. Стоит привести здесь суждение Ю. М. Лотмана: «Русская культура осознает себя в категориях взрыва».³³ Впрочем, это достаточно внятно уже в 1924 г. формулировал Максимилиан Волошин: «Европа шла культурою огня, // А мы в себе несем культуру взрыва». Откуда эта «культура взрыва»? Мне представляется, что искать ответ надо, обратившись к ведущей теме всех русских мечтаний. *Хорошо бы все разрешить в «один миг» — вот русская мечта.* Она-то и является первопричиной «карамазовщины». Как эта мечта возникла? Попробуем разобраться.

Единый миг

В проводники и помощники в этом случае возьмем Федора Степуна, который выводил жажду большевиков единым прыжком, единым махом перескочить из царства необходимости в царство счастья из специфики сложившейся исторически русской жизни: «Бакунин, разошедшийся с Нечаевым, отклонил все (нечаевский подход к революции. — В. К.) как величайшую бестактность по отношению к русскому народу. Чернышевскому было ясно, что все преждевременно, что взят совершенно бессмысленный темп. Кое-кто утверждал, что все сплошная провокация, подстроенная царской охранкой. Главное же никто не увидел, что это *серьезно*. Никто не услышал в нечаевщине камертона будущей всероссийской большевицкой революции, никто, кроме одного человека — Достоевского. <...> То, что Достоевский оказался прав, что он оказался в отношении нечаевщины правее Герцена, Чернышевского, Бакунина, обязывает и нас к углубленному религиозному подходу к большевизму. Такой подход требует прежде всего одного — уразумения той связи, которая, безусловно, существует между мистической бесформенностью русского пейзажа, варварством мужицкого хозяйства, идейностью и бездельностью русской интеллигенции, религиозностью и антинаучностью русской философии, с одной, и изуверским науковерием и сектантским фанатизмом коммунизма, с другой стороны». Эта «связь <...> и есть большевизм».³⁴

Как видим, в разных вариациях произносится одно и то же: «бездельность интеллигенции», «антинаучность русской

³³ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 269.

³⁴ Степун Ф. Мысли о России. Очерк IX // Соч. М., 2000. С. 351.

философии», «варварство мужицкого хозяйства», «бесформенность русского пейзажа», «изуверское науковерие» (т. е. вера в науку без труда на научной ниве) и, наконец, «сектантский фанатизм», т. е. тоже изоляция от нормальной и реальной жизни. При этом данная изоляция замешана на сумасшедшем нерве и жажде перемен. Это и мучило Достоевского, он писал: «А спокойствия у нас мало, спокойствия духовного особенно, то есть самого главного, ибо без духовного спокойствия никакого не будет. На это особенно не обращают внимания, а добиваются только временной, материальной глади. Спокойствия в умах нет, и это во всех слоях, спокойствия в убеждениях наших, во взглядах наших, в нервах наших, в аппетитах наших. Труда и сознания, что лишь трудом „спасен будешь“, — нет даже вовсе» (XXVII, 10–11).

Вот это отсутствие размеренного труда (в общем-то, западноевропейской добродетели) и вызывает у Достоевского огромную тревогу. Заметим, что ни один из героев Достоевского не трудится. Митя надеется спастись тем, что «землю пахать будет». Правда, как становится вскоре ясно, что сбежит он от этого труда. Но он тоже ведь хочет мир исправить, не меньше, чем Иван и Алеша. Именно Митин путь и есть путь «непосредственной России». Что же это за путь? Это и есть путь «единого мига».

Мысль о «едином миге», о том, чтоб разом, «по-карамазовски», одним махом всё исправить и переделать наново — вот Митина идея. С «единым мигом» связано у него представление о возможности прорыва очерченного круга, о выходе из безвыходного положения, где, если воспользоваться формулой Достоевского, «все противоречия вместе живут». Кажется бы, много можно списать на «бездельность» Мити, которая и заставляет его мечтать всё получить в один миг. Но надо сказать, что идея искупительного мгновения как высшего смысла бытия преследовала и воображение самого Достоевского. Еще «Белые ночи» закончил он восклицанием: «Боже мой! *Целая минута блаженства!* (Курсив мой. — В. К.) Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» (II, 141). И еще одно искушение: остановить мгновенье, когда снизойдет на тебя ощущение блаженства, так, чтобы времени больше не было, как мечтал князь Мышкин перед эпилептическим припадком, когда его посещали моменты «высшего самоощущения», «высшего бытия». Но жизнь не может остановиться, и «мгновенный» духовный взлет рождает и падение такой же силы. Поэтому Мышкин и свят, что умеет

осознать эту опасность: «...отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих „высочайших минут“» (VIII, 188). Решиться в «единый миг» переломить свою судьбу — для этого надо быть мечтателем, не видящим норм реальной жизни. Не случайно, как писал Достоевский, к мечтателям принадлежал не только князь Мышкин и другие его любимые герои, но и *все* преступники: «Тут все были мечтатели (Курсив мой. — В. К.), и это бросалось в глаза. Это чувствовалось болезненно, именно потому, что мечтательность сообщала большинству острога вид угрюмый и мрачный, нездоровый какой-то вид» (IV, 196).

Еще Гете ставил эту проблему в «Фаусте», где весьма отчетливо прописал, что, пытаясь остановить мгновение, исходя из своей ограниченной природы, человек отдается в лапы дьявола, ибо не может учесть воли и намерений других людей, остального мира. И заслуживает наказания, ада. Фауст заявляет Мефистофелю:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.

Не случайно Мефистофель охотно принимает это опрометчивое заявление Фауста, заключая на этих условиях с ним дьявольский договор. Наконец, Фауст требует остановить мгновение, переживая высший миг своего бытия, полагая, что ведется им затеянная работа по облегчению жизни людей. Но читатель-то знает, что это всего-навсего лемуры роют ему могилу. Таково было суровое предостережение Гете.

Русская культура переживала спустя столетие примерно те же проблемы. И пыталась дать на них ответ. Достоевский понимал, что «единый миг» чреват многими опасностями. Это показано в «Идиоте», да и Митина вера в преображающую человека и мир «высшую гармонию» изображена Достоевским весьма саркастически. Когда Митя бегаёт в поисках трех тысяч и просит их то у скопидома Кузьмы Самсонова, то у мертвецки пьяного Лягавого, то у взбалмошной госпожи Хохлаковой, он, в сущности, жаждет этого единого преображающего мига, который станет выше всех остальных мгновений человеческой жизни и будет длиться вечность. И вот приходит этот «единый миг», когда в Мокром бросается он на призыв Грушеньки, его захватывает «дикий вопрос» (слова рассказчика): «Да неужели один час, одна минута ее любви не

стоят всей остальной жизни, хотя бы и в муках позора?» (XIV, 394–395).

И заканчивается этот фантазмагорический «единый миг» по законам реальной земной жизни. Следовательно объявляет ошеломленному Мите: «Господин отставной поручик Карамазов, я должен вам объявить, что вы обвиняетесь в убийстве отца вашего, Федора Павловича Карамазова, происшедшем в эту ночь...» (XIV, 400). «Единый миг» — это своего рода «русская мечта». Родилась она вполне исторически. Народ видел, как в результате екатерининской «Жалованной грамоты» имения, бывшие всего лишь жалованьем за государеву службу, вдруг стали дворянской собственностью, при том, что дворяне освобождались от обязательной службы. Это и был «единый миг» русского дворянства. Но и другие слои российского государства не могли не мечтать о подобном же. Прежде всего народ. Такая мечта есть и у четвертого сына старика Карамазова — у Смердякова, чтоб враз разбогатеть и перейти в другой социальный слой.

Степун в своих «Письмах прапорщика-артиллериста», написанных с фронта первой мировой войны, не раз отмечал у простого солдата желание убежать от своей жизни, заменить ее мечтой, выдумкой, игрой. У Степуна был в этом наблюдении весьма зоркий предшественник — Достоевский, который писал: «...и простолюдин, и даже пахарь любят в книгах наиболее то, что противоречит их действительности, всегда почти суровой и однообразной, и показывает им возможность мира другого, совершенно непохожего на окружающий». И далее пояснял: «Александр Дюма написал <...> гениально, именно так, как нужно для рассказа народу. <...> Мне самому случилось в казармах слышать чтение солдат <...> о приключениях какого-нибудь кавалера де Шеварни и герцогини де Лявергондьер. <...> эффект впечатления был чрезвычайный» (XIX, 50, 53). Но читать простому мужику сложно, ибо при чтении очевиден ракурс преломления между своей и чужой жизнью. Игра приближает, почти превращает играющего в прельщающий его образ. Уже имея другой, нежели Достоевский, исторический опыт, Степун углубляет это социологическое наблюдение: «Быть может, и та страсть к театру, что залила Россию в первые революционные годы, объясняется той же народной жадной быстрого социального восхождения. За правильность этой гипотезы говорит, во всяком случае, и нелюбовь деревни к пьесам из крестьянского быта и бесспорное пристрастие деревенских лицедеев к ролям из господской

жизни».³⁵ Если Степун прав, то можно предположить, что ненависть к высшим слоям на самом деле означала *тайное желание* занять их место. В своем социально-историческом опыте народ опирается на сложившиеся ценности общества.

«Единый миг» русского дворянства закончился, как мы знаем, печально — русской революцией или, как именовал ее Степун, «скифским пожарищем». Повторю: Достоевский вполне понимал опасность этой идеи. Но беда в том (и это он тоже понимал), что иного пути у России, нежели как попытаться разрешить все противоречия *разом, в единый миг*, нет и не было. Он писал: «...у нас всё теперь в вопросах. И, что главное, всё ведь это требует времени, истории, культуры, поколений, а у нас, напротив того, предстоит разрешить *в один миг*. (Курсив мой. — В. К.) В том-то и главная наша разница с Европой, что не историческим, не культурным ходом дела у нас столь многое происходит, а вдруг и совсем даже внезапно...» (XXVII, 10).

Такова была великая реформа Петра, которая, к несчастью, результатом имела разделение России на две части — образованное общество и народ. А наработанной веками культуры, как в Европе, которая могла бы засыпать эту пропасть или перекинуть через нее мост, в России не наблюдалось. Это пугало Достоевского. Его слова об отсутствии культуры в России, что может привести к взрыву и страшному, губительному прорыву плотины и разливу «моря-океана», русской стихии, подтвердились с иной стороны словами тех, кто взрыв готовил — русскими радикалами. Вот несколько слов из прокламации 1861 г. «К молодому поколению», прокламации, которую Достоевский знал: «Европа не понимает, да и не может понять, наших социальных стремлений; значит, она нам не учитель в экономических вопросах. Никто нейдет так далеко в отрицании, как мы, русские. А отчего это? Оттого, что у нас нет политического прошедшего, мы не связаны никакими традициями».³⁶

Утверждение, идущее от Герцена, но не выдерживающее критики, поскольку отсутствие культуры, в том числе политической, тотальное отрицание современной жизни, истории, отрицание оформленной жизни и т. п., — это и есть наше ре-

³⁵ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся: В 2 т. 2-е изд. London, 1990. Т. 2. С. 323. Курсив мой.

³⁶ К молодому поколению // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / Под редакцией Е. Л. Рудницкой. М., 1997. С. 100.

альное прошлое, наша традиция, традиция российского единого мига, не желающего долгой и трудной работы. Степун по этому поводу замечал: «Так как принцип формы основа всякой культуры, то вряд ли будет неверным предположить, что религиозность русской равнины есть затаенная основа того почвенного противления культуре, того мистического нигилизма, в котором в революцию так внезапно погибли формы исторической России».³⁷

«Карамазовщина» как большевизм

Герои Достоевского оживали в реальной истории. Пастернак, встретив Маяковского, разглядел в нем еще до революции персонаж Достоевского и позднее описал его так: «Мне сразу его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятерней, напомнили сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей».³⁸ Как Дмитрий Карамазов, он чувствовал и свою униженность, бедность, но и свое дворянство: «Столбовой отец мой дворянин, // кожа на моих руках тонка» («Про это», 1923). Но он же, как Дмитрий Карамазов с его пестиком, восклицал: «Стар — убивать. // На пепельницы черепа» («150 000 000», 1919—1920). А также: «Сегодня надо кастетом кроиться миру в черепе!» («Облако в штанах», 1914—1915). И там же: «Выньте, гулящие, руки из брюк — // берите камень, нож или бомбу».

Большевизм с его отрицанием предыдущей истории, религии, культуры и пр. не вдруг свалился нам на голову. Это и богатырство, дерзновенность Ильи Муромца, стреляющего по церквам, и удаль Васьки Буслаева, который не верил «ни в сон ни в чох» и поднимал свою «дружинушку хоробрую» против Новгорода, как Илья голь кабацкую против князя Владимира. Этот богатырский тип персонифицировался у Маяковского после Октябрьской революции в образе гиганта Ивана, идущего на последний бой с мировой цивилизацией, воплощаемой Соединенными Штатами Америки. Забыв о любимой когда-то «эрфуртской программе», Маяковский в «150 000 000» вдруг увидел революционную Россию как могучего былинного богатыря: «Россия вся единый Иван, // и рука у него —

³⁷ Степун Ф. Мысли о России. Очерк VIII... С. 319.

³⁸ Пастернак Б. Л. Люди и положения // Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 334.

«Карамазовщина» как символ русской стихии

Нева, // а пятки — каспийские степи». При этом «Совнарком — его частица мозга». Но поднявшийся богатырь с Совнаркомом в голове, «с Лениным в башке» и был воплощением русского большевизма, грозящего вселенной.

Гром разодрал побережий уши,
и брызги взметнулись земель за тридевять,
когда Иван,
 шаги обрушив,
пошел
 грозою вселенную выдвигать.

При этом новый богатырь вполне беспощаден: «Иван через царства шагает по крови». Разумеется, его сподвижники-футуристы «прошлое разгромили, // пустив по ветру культурышки конфетти». Даже Ленин в услужении у этого богатыря: «Сердце ж его было так громоздко, // что Ленин еле мог его раскачивать». Следом за Маяковским именно таким увидел художник Б. М. Кустодиев русского большевика — как вполне былинного богатыря, огромного, бородатого мужика в кепке с красным знаменем в руке, шагающего через город, который копошится у него под ногами (картина «Большевик», 1920).

В «карамазовщине», быть может, с наибольшей силой воплотился бакунинский лозунг, что «страсть к разрушению — творческая страсть», а также его антицивилизационный пафос. Думая все изменить волевым усилием, «карамазовщина» естественно крушит устоявшиеся формы быта и истории. Все беды человечества воплощаются отныне в городской цивилизации. Поразительна вдруг проснувшаяся у урбанистического поэта Маяковского ненависть к городу, когда он обращается к ленинско-революционной теме:

Город грабил,
 греб,
 грабастал...
 («Владимир Ильич Ленин»)

Отрицание всех норм и правил жизни проявилось в те годы не только в идейно-революционном движении, но и в том, что гораздо раньше предсказал и показал Достоевский, — в преступлениях, причем просто уголовных. Достаточно вспомнить Сашку Жегулева, описанного Леонидом Андреевым революционера-разбойника, который искал святость в самом разбойничестве. Горький, конечно, воспел босяков Челкашей, а по-

том поддержал Ленина, но он же иногда оказывался способен к трезвому наблюдению российских реалий. Так, говоря о народном пьянстве, Горький заметил: «Не здесь ли один из источников все растущего хулиганства, которое — в существе своем — та же карамазовщина?».³⁹

Уголовщина, хулиганство — это и есть жажда мгновенного, в «один миг», обогащения, перехода в другое социальное состояние. Большевики ратовали за разрушение, но и за перестройку мира. Я говорю об идейном составе партии, о том, что потом именовали «ленинской гвардией», к которой лозунг «грабь награбленное» был вроде бы неприменим. Почему же большевизм — это «карамазовщина»? Ведь большевизм — это дело. Но дело, направленное против культуры и, самое главное, решаемое силой прихоти, в «единый миг». И здесь сходятся два великих русских мыслителя XIX в. Достоевский и его постоянный (по мнению многих исследователей) оппонент — Чернышевский. Последний тоже выдвинул формулу русской культуры, удивительно совпадающую с идеей «единого мига» в «карамазовщине». Я имею в виду его понимание русских политических деятелей (и не только политических) как людей, опирающихся на «силу прихоти», т. е. на тот же «единый миг». Чернышевский писал: «Основное наше понятие, упорнейшее наше предание — то, что мы во все вносим идею произвола. Юридические формы и личные усилия для нас кажутся бессильны и даже смешны, мы ждем всего, мы хотим все сделать *силою прихоти* (Курсив мой. — В. К.), бесконтрольного решения; на сознательное содействие, на самопроизвольную готовность и способность других мы не надеемся, мы не хотим вести дела этими способами; первое условие успеха, даже в справедливых и добрых намерениях, для каждого из нас то, чтобы другие беспрекословно и слепо повинувались ему. Каждый из нас маленький Наполеон или, лучше сказать, Батый. Но если каждый из нас Батый, то что же происходит с обществом, которое все состоит из Батыев? Каждый из них измеряет силы другого, и, по зрелом соображении, в каждом кругу, в каждом деле оказывается архи-Батый, которому простые Батыи повинуются так же безусловно, как им в свою очередь повинуются баскаки, а баскакам — простые татары, из которых каждый тоже держит себя Батыем в покоренном ему кружке завоеванного племени, и, что всего прелестнее, само это племя привыкло считать, что так

³⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 149.

тому делу и следует быть и что иначе невозможно».⁴⁰ Именно этот, вышеописанный тип отношений существовал, как мы знаем, среди большевистских вождей первого призыва, пока не сформировался главный Батый — Сталин; такая же паучья драка была и в постсталинском, и в брежневском Политбюро, а теперь мы аналогичную ситуацию наблюдаем в среде новоявленных демократов. Модель произвола повторяется из раза в раз. Иными словами, я хочу сказать, что в России революционеры, в том числе и революционные выходцы из народа, столь же опирались на произвол, как и властные структуры, поэтому, захватив власть, вчерашние радикалы и либералы, практически не меняя методов, легко и быстро легитимизировались.

А когда у власти «карамазовщина», то ситуацию в стране безусловно можно оценивать как плачевную.

Достоевский показал в «карамазовщине» неизбежность большевизма, ибо большевизм возникает там, где все противоречия вместе живут, и разрешить их можно лишь в один момент, разом, волевым усилием. И это-то и увидели русские мыслители-эмигранты. К сожалению, рецепты спасения, предложенные писателем, оказались недейственными. Церковный путь не преодолел «карамазовщину», тем более, что путем этим пошла лишь часть интеллигенции, наиболее европейски образованная, между тем как народ шел в другую сторону, увлекая за собой так называемую революционную интеллигенцию. Скажем, о человеке, считающемся вождем революции и сам себя считавшем таковым, о Ленине, Степун замечал:

«Как прирожденный вождь он инстинктивно понимал, что вождь в революции может быть только ведомым, и, будучи человеком громадной воли, он послушно шел на поводу у массы, на поводу у ее самых темных инстинктов. В отличие от других деятелей революции, он сразу же овладел ее верховным догматом — догматом о тождестве разрушения и созидания и сразу же постиг, что важнее сегодня, кое-как, начерно, исполнить требование революционной толпы, чем отложить дело на завтра, хотя бы в целях наиболее правильного разрешения вопроса. На этом внутреннем понимании зудящего „невтерпеж“ и окончательного „сокрушай“ русской революционной темы он и вырос в ту страшную фигуру, которая в свое время с такой силою надежд и проклятий приковала к себе глаза всего мира».⁴¹

⁴⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 7. С. 616.

⁴¹ Степун Ф. Мысли о России. Очерк IX. С. 342.

Владимир Кантор

Обратим внимание на замечательную шутку истории. Не любивший Достоевского Ленин оказался выразителем двух страхов писателя — «бесовщины» и «карамазовщины», лидером этих тенденций в русской культуре. Эта парадоксальная связь чувствовалась в советское время весьма отчетливо. Где-то в конце 1970-х по Москве ходил анекдот, что по приказу Политбюро в центре Москвы поставлен памятник Достоевскому с такой надписью: «Великому русскому писателю Ф. М. Достоевскому. — Благодарные бесы».

Но русская история продолжается, и великие духовные открытия, в которых были найдены некоторые константы ее бытия, необходимо помнить. Скажем, карамазовская идея «единого мига» вполне жизненна и в наши дни, достаточно указать на моментальные обогащения *новых русских* или *оборотней в погонах*. Сегодня мы заново продумываем идеи Достоевского, ибо Россия пока равна себе.

Мария Рубинс

**ГАЗДАНОВ И ДОСТОЕВСКИЙ,
или
Сюжеты русской классики в романе
«Ночные дороги»**

Уж не пародия ли он?

А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»

В многочисленных исследованиях, появившихся за последнее десятилетие и посвященных Гайто Газданову (1903–1971), творчество этого писателя обсуждается в связи с разнообразными национальными и западноевропейскими культурными традициями. Такой подход, как правило, оправдан интертекстуальностью прозы Газданова, который ассимилировал в своих текстах огромное количество источников. Особенно часто Газданов обращается к произведениям русской классики, и тогда через повествование о русских эмигрантах в Париже начинают просвечивать, как в своеобразном палимпсесте, сюжеты «Смерти Ивана Ильича», «Анны Карениной», а также произведений Пушкина, Лермонтова, Чехова и других писателей. В данной статье мы остановимся на некоторых пародийных откликах Газданова на Достоевского и отчасти Гоголя.

Начнем с того, что Достоевский отнюдь не принадлежит к писателям, близким Газданову по тону, стилю или мировоззрению. Газданов неоднократно позволял себе по адресу Достоевского довольно резкие высказывания. Вспомним хотя бы характерные строки из его письма Георгию Адамовичу (от 28 сентября 1967 г.):

«Страхов когда-то писал, что Достоевский это смесь Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым. Если к этому прибавить Смердякова, то портрет получится еще полнее, я думаю. Все это не мешает тому, что Достоевский — один из немногих гениев в литературе и что он понял то, что не поняли и не увидели другие.

© М. Рубинс, 2008

Но для меня лично он как-то органически неприемлем, — с этой постоянной истерикой, с этой фальшью, с этим невыносимым „не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!“, — с этим позорным „Дневником писателя“. <...> Есть в Достоевском что-то непоправимо плебейское — одновременно с необыкновенными взлетами».¹

Подобное отношение не мешает появлению явных или скрытых отсылок к Достоевскому во многих произведениях Газданова. Это объясняется, видимо, не только полемическим отталкиванием, но и пристальным вниманием к Достоевскому в той литературной среде, в которой Газданов сформировался как писатель. В частности, Газданов был свидетелем или участником некоторых происходивших в кругах эмиграции и связанных с Достоевским событий конца 1920–1930-х гг.

Активно занималась Достоевским Пражская школа во главе с Альфредом Бемом, который опубликовал в 1928 г. «К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского» (Прага), несколько позже — эссе «Достоевский — гениальный читатель» (1931), «Первые шаги Достоевского» (1933–1934), «Сумерки героя» (1931), книгу «Достоевский. Психоналитические этюды» (Берлин, 1938). Пражские сборники «О Достоевском» выходили в 1929, 1933, 1936 гг. В одном из них была опубликована статья Дмитрия Чижевского «К проблеме Двойника», которая вызвала многочисленные отклики. В частности, П. Бицилли откликнулся на нее во втором номере «Чисел», основного журнала молодого поколения эмигрантов, а Н. Лосский напечатал свою рецензию в «Современных записках» (1932. № 49) (Газданов был постоянным автором и того и другого журналов). Не меньшее внимание привлекла вышедшая в 1929 г. книга Льва Шестова «На весах Иова» (Париж, 1929), которая включала более раннее эссе «Преодоление самоочевидностей. К столетию рождения Достоевского». В парижских эмигрантских кругах преобладала интерпретация Достоевского с православно-философско-нравственных позиций в духе Д. Мережковского, В. Розанова, С. Булгакова, Н. Бердяева, митрополита Антония, Е. Кузьминой-Караваевой, Б. Вышеславцева и других «отцов» эмиграции, которые склонны были рассматривать Достоевского как пророка и учителя, указавшего путь к нравственности и символически выразившего борьбу между Богом и дьяволом че-

¹ Возвращение Гайто Газданова / Сост. М. А. Васильева. М., 2000. С. 297–298.

рез трагические противоречия русской души. Позднее эту линию продолжит К. Мочульский в книге «Достоевский. Жизнь и творчество» (Париж, 1947).

Более молодых представителей первой волны эмиграции Достоевский также не оставлял равнодушным. Имя Достоевского упоминается в самых неожиданных контекстах. Например, Николай Оцуп, который вел в журнале «Числа» рубрику «Из дневника», в связи с обсуждением Маяковского пишет следующее: «Имя Достоевского — где-то в узле каждой более или менее сложной жизни. Каково бы ни было расстояние между тем, каков человек на самом деле и каким он хочет казаться, — Достоевский дает какой-либо способ это расстояние измерить. Странно, быть может, но слишком вероятно, что и жизнь Маяковского не без „достоевщины“».²

В этот период, т. е. в предвоенные десятилетия, Достоевский занимал умы не только писателей русского зарубежья, но и многих французов. Определенный тон в интерпретации Достоевского во Франции задала книга Андре Жида «Достоевский», вышедшая в 1923 г. и состоявшая из эссе и лекций разных лет. Несколько позднее Достоевского объявили своим предтечей экзистенциалисты. Газданов был хорошо осведомлен о том, что происходило в современном литературно-критическом контексте. Он блестяще владел французским языком, одно время изучал французскую литературу в Сорбонне, отличался начитанностью и обладал широкой эрудицией. Сохранились свидетельства его участия в некоторых русско-французских литературных дебатах. Достоевскому, в частности, были посвящены многие выступления на так называемых франко-русских вечерах, которые состоялись в Париже в 1929 и 1930 гг. Эти вечера, в организации которых, наряду с инициатором Всеволодом де Вогтом, а также М. Цветаевой, Б. Зайцевым, М. Алдановым, М. Цетлиным, Н. Теффи и другими, принимал участие и Газданов, были первой попыткой сближения между русской и французской интеллектуальной элитой.³ Предполагалось, что русские и французские писатели, критики и издатели будут периодически собираться для обсуждения заранее выбранных актуальных литературных тем. Хотя эти вечера довольно быстро были прекращены, стенограммы нескольких заседаний свидетельствуют об особо интенсивном интересе к Достоевскому. Например, в докладе на

² Числа. 1930. № 2. С. 160–161.

³ Livak L. Le studio franco-russe 1929–1931 // Revue des études slaves. 2004. N 75/1. P. 109–123.

тему «Влияние русской литературы на французских писателей» на втором франко-русском вечере (26 ноября 1929 г.) Жан Максанс отмечает влияние Достоевского на французских писателей послевоенного поколения, для которых особенно актуальными в его текстах были такие мотивы, как вселенское сострадание и призыв к всемирному единению, а также мистическое мирозерцание. В прениях отмечалось, что современное значение Достоевского (наряду с Толстым) возрастает в связи с кризисом французского романа.

Следующее заседание (18 декабря 1929 г.) было уже целиком посвящено Достоевскому. Рене Лалу выступил с докладом «Достоевский и Запад», в котором он охарактеризовал разные периоды интерпретации Достоевского, начиная с момента появления первых французских переводов 1880-х гг. Лалу высказал мнение, что «Бесы» — это пророчество о русской революции, и подчеркнул значение таких аспектов творчества Достоевского, как религиозность, загадочность и садизм. Он отметил также, что после нескольких десятилетий восторженного отношения к Достоевскому современные французские читатели начинают воспринимать его творчество более критически. Это касается, например, тенденциозности романов «Бесы» и «Братья Карамазовы», шовинистического отношения писателя к Западу, а также смешения у Достоевского «мистики с эпилепсией, религии с литературой, Христа с русским национализмом».⁴ Другие характерные мнения о Достоевском, высказанные в прениях французскими участниками, были, к примеру, следующие: «Достоевский — самый универсальный славянин» (Станислас Фюме, 125), Достоевский учит не морали, а теологии, он нам говорит о Боге, которого сам знает плохо (Станислас Фюме, 127); французам Достоевский интереснее прежде всего не с литературной, а с человеческой и духовной точки зрения (Жан Максанс, 131); Достоевский — христианский писатель, а Алеша Карамазов — не только персонаж, но и «образ жизни» (православный священник Леон Жилле, 131); от Достоевского было воспринято французской литературой, в частности Клоделем, желание обрести Бога и пустота, которую в нас оставляет его отсутствие (Жак Мадоль, 138); проблематика Достоевского касается Бога, зла, религиозного беспокойства, как и у Паскаля и Ницше (Габриэл-Рей, 138).

⁴ Sébastien R., Vogt W. *de. Rencontres, soirées franco-russes des 29 octobre 1929, 26 novembre 1929, 18 décembre 1929, 28 janvier 1930.* Paris, 1930. Дальнейшие цитаты и ссылки даются по этому изданию с указанием автора высказывания и страниц в скобках в тексте.

С русской стороны на этом же заседании с докладом «Проблема Достоевского» выступил Кирилл Зайцев, редактор журнала «Россия и славянство». Доклад был выдержан в духе традиционной православной критики. Основные его положения можно свести к следующему: единственный вопрос, который занимал Достоевского, — это вопрос о существовании Бога; Достоевский — пророк революции; творчество Достоевского — это романизованная метафизика; Достоевский — философ; Достоевский — это обращенный Сатана, простертый перед Христом; Достоевский — воплощение борьбы между воинствующим атеизмом и верой; суть его — это нравственное раздвоение; как следствие, двойник является его основополагающим образом; произведения Достоевского не только о бунте против Бога, но и о выявлении зла; это зло — не объект изображения, а отражение внутреннего мира писателя; Достоевский сам ощутил в себе зло, которым потом наделил своих героев; но есть и другой Достоевский — воплощение добра, любви, жалости к человеку; Достоевский доказал несостоятельность всех теорий, которые призывают построить рай на земле, отрицая Бога (99–111). Доклад кончился апофеозом Достоевского, который, по словам Зайцева, сумел победить самого себя, проложил через пропасть путь к добру и к Богу, по которому мы должны за ним последовать.

Выступление Зайцева вызвало ряд резких критических замечаний Газданова. Прежде всего, он выразил скептицизм по поводу модной темы «Достоевский и революция», заметив, что такого рода произвольные оценки не имеют отношения к литературному анализу. Главная же ошибка Зайцева, по мнению Газданова, заключалась в том, что он представил Достоевского как человека, который прожил трудную и полную страданий жизнь, нашел истинный путь и указал на него читателям. На самом деле Достоевский не смог ответить ничего положительного на вопрос «Как надо жить?». Если же кто-нибудь попробует последовать за ним, то его на этом пути будут подстерегать несчастья, а возможно, и смерть, так как нельзя жить в той болезненной атмосфере, которая окружала Достоевского (141–142). Несмотря на лаконичность этих высказываний, они все же проливают некоторый свет на отношение Газданова к русскому классику, а также на то, что в восприятии современников могло побудить его к полемике.

Стоит упомянуть еще об одном обращении Газданова к Достоевскому вне художественных текстов, а именно о его

выступлении на радиостанции «Свобода» 1971 г., озаглавленном «Достоевский и Пруст». Газданов работал на радио «Свобода» с 1953 г., а в конце 1960-х гг. начал вести там рубрику литературной критики, полемически заимствуя для нее у Достоевского название именно его «позорного»⁵ «Дневника писателя». Характерно, что и в самом тексте выступления Газданов нарочито выделяет «Дневник писателя» Достоевского как произведение «недостойное автора „Бесов“ и „Братьев Карамазовых“». ⁶ Эта передача, как и цитировавшееся ранее письмо Адамовичу, вновь выявляет крайне неоднозначное отношение Газданова к Достоевскому. Начиная с общей характеристики писателя как великого автора, переросшего национальные рамки, утверждая его уникальность в истории русской литературы («Значение Достоевского <...> в его литературном наследстве, в том, что он создал мир, которого до него не знал никто»⁷) и особенно выделяя значение «Записок из Мертвого дома» («Если бы Достоевский не написал ничего, кроме этой книги, место в истории русской литературы ему было бы обеспечено»⁸), Газданов вместе с тем повторяет несколько критических замечаний, уже известных нам по его иным высказываниям. Так, практически перефразируя свое письмо Адамовичу, Газданов подчеркивает «фальшивость» и вместе с тем гениальность Достоевского, «у которого все выстрадано, вымучено, все не так, как бывает в действительности, и нужен весь гений Достоевского, чтобы мы могли поверить в существование того мира, который он описывает, мира, в котором Раскольников говорит Сонечке: „Не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь“. Что может быть фальшивее, чем Настасья Филипповна? Что может быть неправдоподобнее, чем поездка к старцу Зосиме и кривлянье старого шута Федора Павловича Карамазова, римлянина времен упадка?».⁹

Далее Газданов возвращается к своему убеждению, высказанному еще на франко-русских вечерах, о том, что определенная часть русской интеллигенции ошибается, считая Достоевского пророком.

⁵ Из письма Адамовичу (см. сноску 1).

⁶ Газданов Г. Из «Дневника писателя». Три передачи на радио «Свобода» / Публикация Ласло Диенеша // Дружба народов. 1996. № 10. С. 182.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 181.

⁹ Там же.

Несмотря на хронологический разрыв между этими в общем-то краткими высказываниями Газданова о Достоевском, создается впечатление, что его оценки со временем существенно не менялись. Как и большинство писателей младшего поколения первой волны, Газданов не склонен воспринимать Достоевского как учителя, философа или пророка. Скорее для него естественнее была демифологизация писателя и применение к его творчеству прежде всего эстетических критериев (стиля, вкуса, правдоподобия). Как следствие, Достоевский нередко становится объектом пародийного обыгрывания в газдановской прозе.

Достоевский, наряду с десятками других, и русских, и зарубежных классиков, присутствует в газдановских текстах в виде скрытых или прямых аллюзий и цитат. Тема двойника, например, занимает постоянное место в его произведениях.

Правда, в романе «Призрак Александра Вольфа», сюжет которого построен на «диалогическом конфликте» рассказчика со своим антагонистом, мотив двойничества отсылает к Достоевскому лишь опосредованно, так как главный объект пародии — произведения Набокова («Отчаяние», «Соглядатай», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» и др.).¹⁰ Характерно, что Газданов наполняет тему двойничества особым смыслом, связывая ее с важными для него представлениями о множественности существований отдельного человека (варианты судьбы, рассуждения о том, как человек живет и как он должен был бы жить, о «своем месте» и «своей судьбе», об истинном и случайном «я») и о наличии разных уровней сознания. Подчеркивая значительность этой темы у Достоевского, эмигрантская критика трактовала ее в психологическом аспекте, как знак вины, больной совести.¹¹ У Газданова же эта тема получает не столько психологическое, сколько философское, даже экзистенциальное наполнение. Одновременно Газданов усиливает момент игры, подчеркивая вторичность темы двойника, отсылая к традиции и современным интерпретациям. Тема двойничества подается Газдановым на пересечении Достоевского с Э. По, Р. Л. Стивенсоном, В. Набоковым, М. Лермонтовым и многочисленными другими источ-

¹⁰ Кибальник С. А. 1) Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22–41; 2) Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе русского зарубежья // Русская литература. 2003. № 4. С. 52–72.

¹¹ Бем А. Рассудок и хотение // Бем А. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938.

никами, создавая пастиш на архетипный для мировой культуры мотив двойника.

Другая ассоциация с Достоевским — это тема преступления, вины, наказания.¹² В «Истории одного путешествия» затрагивается проблема подсознательного влечения к преступлению, «непреодолимое чувство убийства».¹³ Один из центральных персонажей, Артур, задушивший на улице доктора Штука (который, впрочем, такого конца совсем не заслуживал, несмотря на свой сомнительный моральный облик), не только не подвергается правосудию (убийство, из категории «идеальных преступлений», так и остается нераскрытым), но и не испытывает ни малейшего раскаяния. В этом романе полностью снимается моральная проблематика. Артур же после убийства воссоединяется со своей возлюбленной и достигает подлинного счастья, ничуть не омраченного тяжелыми воспоминаниями. Полемическую направленность этого сюжета подчеркивает и то, что рассказчик продолжает отзываться об Артуре как о порядочном и достойном уважения человеке и позволяет ему в конце совершить благородный поступок — спасти утопающую Вирджинию. С. Семенова видит в этом «убийстве без раскаяния» отражение экзистенциального мироощущения.¹⁴

Наряду с темой преступления у Газданова присутствует мотив наказания невинного (например, наказание садовника за не совершенное им убийство Жоржа в романе «Эвелина и ее друзья»), но опять же в ином ракурсе, чем у Достоевского. Сцена суда из «Возвращения Будды» перекликается с судебным заседанием в романе «Братья Карамазовы».¹⁵ В нескольких газдановских текстах звучат отголоски «Легенды о Великом Инквизиторе» или истории Раскольникова.

Вообще, при ближайшем рассмотрении оказывается, что многие произведения Газданова насыщены своеобразным топосом Достоевского. К этому топосу можно отнести: картины городского дна, ночные разговоры в злых местах (в па-

¹² Новикова М. С. A View to a Kill: От Родиона Раскольникова к Винсенту Веге // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 137–151.

¹³ Газданов Г. История одного путешествия. Париж, 1938.

¹⁴ Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май—июнь. С. 67–106.

¹⁵ Дафьялова Л. Н. Возвращение Будды Газданова и Возвращение Будды Вс. Иванова: Опыт художественной интерпретации // Газданов и мировая культура / Ред. Л. В. Сыроватко. Калининград, 2000. С. 182.

рижских кафе, где собираются отбросы общества), бесконечные блуждания по городу и хаотичные траектории этих блужданий, атмосфера безумия, внимание к психопатологии, рассуждения о несостоятельности логических доказательств и «математического» подхода к жизни, появление экзальтированных, истеричных персонажей, мучающих себя и своих близких. Нередко Париж у Газданова предстает как туманный, полуреальный город с размытыми очертаниями — в духе петербургского текста русской литературы, и в частности Достоевского. Как и в идейных романах Достоевского, газдановские герои любят вести длительные беседы об устройстве общества, о правосудии, о христианстве. Вслед за Достоевским Газданов часто затрагивает глубокую философскую проблематику в рамках более «низких», детективных жанров. Впрочем, у Газданова это объясняется скорее постмодернистским разрушением жанровой иерархии.

В текстах Газданова также встречаются прямые ссылки на Достоевского, часто включенные в иронический контекст: «клубничные воспоминания» («Вечный спутник»); поездка в Австралию как метафора самоубийства в рассказе «Черные лебеди»; некий «независимый, смелый и глупый» критик, отрицающий за Достоевским почти все достоинства, из рассказа «Бомбей». В романе «Полет» очаровательная и обычно сдержанная Лиза, периодически выявляющая свои истерично-садистские наклонности в отношениях с любимым человеком,¹⁶ связана с семантическим полем Достоевского. Лизино увлечение произведениями ее любимого писателя провоцирует ироническое замечание Сергея Сергеевича: «Постоянное чтение Достоевского вредит твоему стилю, Лиза». В определенный момент Сергей Сергеевич предлагает Лизе поехать в цирк, где итальянский жонглер Курачинелло жонглирует горящими факелами, цитируя при этом один за другим монолог Раскольникова и монолог Свидригайова. Список подобных примеров можно было бы продолжить.

¹⁶ «Сдержанное бешенство Лизы изредка проявлялось чисто физически, она вступала в борьбу с Сергеем Сергеевичем и была вне себя от гнева, когда он, прижав ее руки к телу, спокойно и медленно укладывал ее на пол, никогда не причиняя боли. От укусов ее оставались глубокие и болезненные следы; и однажды Сергей Сергеевич едва не упал в обморок, когда Лиза ударила его сбоку под ложечку, чего он в ту минуту совершенно не ожидал. Он покачнулся, в глазах его потемнело, он едва удержался на ногах и сквозь внезапную мусть увидел радостное лицо Лизы и оскал ее зубов» (Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 330–331).

В рамках данной статьи мы рассмотрим более подробно лишь один пример обыгрывания топоса Достоевского в романе «Ночные дороги». Газданов начал писать и печатать этот роман в конце 1930-х гг., но полностью он вышел свет лишь в 1952 г. в американском издательстве имени Чехова. Романом это произведение можно назвать лишь условно. По жанру, на первый взгляд, это нечто вроде автобиографического повествования, состоящего из серии эпизодов о реальных лицах,¹⁷ главным образом представителях парижского дна: клошарах, проститутках, сутенерах, алкоголиках, рабочих-иммигрантах и других, с которыми судьба сводит автора во время его работы ночным таксистом в Париже (автобиографическая деталь). Эту вполне очевидную автобиографичность и реалистичность «Ночных дорог» подчеркивали многие исследователи творчества Газданова. Первооткрыватель Газданова, Ласло Диенеш, даже отнес этот текст к социальной литературе, к литературе, описывающей быт, утверждая, что писатель опирался исключительно на собственный опыт ночного таксиста.¹⁸ Алексей Зверев, называя Газданова «последовательным реалистом», видит его задачу в том, чтобы «со всей необходимой правдивостью <...> описать определенный менталитет, который Газданов считает отличительным для времени и среды».¹⁹ Станислав Никоненко во вступительной статье к трехтомнику Газданова пишет: «Роман „Ночные дороги“, как никакое другое, видимо, произведение русской зарубежной литературы, обнажил безысходность жизни в эмиграции. <...> „Ночные дороги“, возможно, в наибольшей степени, чем другие романы Газданова, — произведение автобиографическое».²⁰ Вячеслав Боярский характеризует данный текст как документальное произведение, подчеркивая его социологическую направленность и связь с французскими и русскими физиологическими очерками XIX в.²¹

¹⁷ По утверждению вдовы Газданова Фаины Ламзаки, все персонажи романа имели реальные прототипы, но их имена были несколько изменены писателем.

¹⁸ *Dienes L. Russian Literature in Exile. The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982. S. 132.*

¹⁹ *Зверев А. М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 58–66.*

²⁰ *Никоненко С. С. Писатель со странным именем // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 5–36.*

²¹ *Боярский В. А. Ланцет и скальпель ночного таксиста: Виды документализма у Гайто Газданова // Дарьял. 2003. № 3. (www.darial-online.ru/2003_3/boyarski.shtml).*

Авторская интенция — представить текст как автобиографическое произведение, как зарисовки действительной жизни ночного Парижа — неоднократно декларируется. Для реализации этой интенции служит и стилистика «человеческого документа», в которой выдержано повествование. Человеческий документ — жанр, появившийся в период между двумя войнами и знаменующий кризис традиционных литературных форм. К его характерным чертам можно отнести подчеркнутую антиэстетичность, антилитературность, неотшлифованность языка. Тематически человеческий документ направлен на репрезентацию проблем современного существования, экзистенциального кризиса, крушения всех традиционных моральных, этических и философских ценностей. Подобный текст призван фиксировать исключительно лично пережитое автором; он опирается на непосредственный опыт, документальный материал, отличается фактографичностью и натуралистическими описаниями. Основными мотивами были распад, моральная и физическая деградация, уродство мира и человеческой души, смерть. Среди русских эмигрантов такого рода эстетике отдали дань В. Яновский («Тринадцатые», 1930 и «Портативное бессмертие», 1938), Г. Иванов («Распад атома», 1938), Е. Бакунина («Тело», 1933), Б. Поплавский (отдельные страницы романа «Аполлон Безобразов») и др. Из современных французских авторов, активно использовавших подобную стилистику, следовало бы прежде всего назвать роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» («Voyage au bout de la nuit», 1932). На близость произведений Селина и Газданова указывает и перекличка названий.

В интересующем нас эпизоде автор-повествователь «Ночных дорог» рассказывает о своем опыте работы на парижской фабрике (также факт биографии самого Газданова) и о том, как он прекрасно находил общий язык с другими рабочими, типичными пролетариями, благодаря тому, что подражал им и по манере говорить, и по внешнему виду. И далее:

«И вот тем, что я по внешнему облику начал совершенно походить на рабочего, я навлек на себя презрительное неудовольствие одного из моих соседей, высокого чернобородого человека, приходившего в мастерскую в своем синем штатском костюме с университетским значком. Он был русский, кончивший юридический факультет в Праге. Костюм его лоснился и был неправдоподобно неприличен, в бороде всегда застревали железные стружки так же, как в его спутанных волосах. У него было худое скуластое лицо с большими глазами; он вообще был похож на один из порт-

ретов Достоевского, который, кстати сказать, был его любимым автором».²²

После этого несколько шаржированного описания внешности следует фрагмент, который, параллельно с повествованием о взаимоотношениях на фабрике, развивает и историко-литературный сюжет. В большей даже степени, чем Достоевского, рабочий напоминает нам Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели», произведения, столь повлиявшего на формирование Достоевского как писателя. А сам газдановский рассказчик предстает как вариация пожалевшего Акакия Акакиевича молодого чиновника.

«Рабочие и особенно работницы издевались над ним; расстраивали установку его сверлильного станка, прицепляли ему сзади на спину бумажные хвостики, говорили ему, что его вызывает начальник мастерской, который и не думал этого делать. Он плохо знал по-французски и многого не понимал из насмешек его товарищей по работе. Но относился он ко всему этому с совершенно стоическим презрением, и только иногда, по его глазам, было видно, как тяжело ему это. Мне было жаль его, я несколько раз вмешивался и объяснял, что стыдно издеваться над человеком, который не в состоянии ответить. Но они, с детской жестокостью, через некоторое время снова начинали свои приставания. Во время таких споров он обычно стоял в стороне, молчал, и только глаза его, вообще очень выразительные, следили за всеми нами».²³

«Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого не было перед ним. <...> Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: „Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?“. И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек, недавно определившийся, который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним, вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто всё переменилось перед ним и показалось в другом виде» («Шинель»).

²² Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 487.

²³ Там же. С. 487–488.

Характерно, что для интертекстуальной игры выбран хрестоматийный «гуманный» эпизод из «Шинели», во многом породивший пафос защиты достоинства «маленького человека» у Достоевского.

Еще в начале своего писательского пути Газданов сделал попытку интерпретации творчества Гоголя в жанре литературной критики. В «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане»²⁴ Газданов в несколько импрессионистическом ключе касается общности между тремя писателями, которую он видит в значимости для них иррационального начала. Но подлинно глубокой, аналитической интерпретации Гоголя Газданов достигает в более позднем эссе («О Гоголе», 1960). Неортодоксальные суждения Газданова основаны на внимательном чтении гоголевских текстов и независимости от общепринятых мнений, о чем можно судить хотя бы по следующим выдержкам:

«Мир Гоголя — действительно страшный мир. Все творчество Гоголя — это какой-то бред, принимающий разные формы <...> Но то, что сам Гоголь называл „видным миру смехом и незримыми неведомыми ему слезами“, нам представляется скорее, как смех сквозь странный бред, похожий на начало безумия. <...> трудно найти что-либо более беспощадное, чем отношение Гоголя к своим героям, трудно найти такое ледяное презрение к людям, как у Гоголя. Какая-то часть мира — область положительных понятий, выражаясь очень приблизительно — была для Гоголя наглухо закрыта <...> бедный Акакий Акакиевич, тоже [описан] с необыкновенной жестокостью. <...> [Даже в благодушных, на первый взгляд, описаниях Гоголя есть] что-то беспощадно-издевательское, какое-то почти жуткое отсутствие сколько-нибудь человеческого отношения к герою».²⁵

Такое представление о Гоголе полемически направлено против идущей из XIX в. и продолжающейся, по мнению Газданова, до сих пор традиции,²⁶ которая считала Гоголя гуманистом, реалистом, родоначальником натуральной школы, ав-

²⁴ Воля России. 1929. С. 8–9.

²⁵ О Гоголе // Газданов Г. Черные лебеди. М., 2002. С. 376–390.

²⁶ «Провокационный» тон Газданова направлен именно против традиции, отнюдь не против Гоголя, что ускользнуло от внимания Марии Васильевой, которая считает, что в этом эссе Газданов «отрекался от Гоголя <...> поражая жестокостью суждений». Тем более трудно согласиться с ее мнением о том, что Газданов «не смог бы играть в Гоголя, примеряя к себе его образы и сюжеты», что он «не посмел бы примерять к себе Гоголя <...> боялся прикоснуться и подойти вплотную» (Васильева М. История одного совпадения // Литературное обозрение. 1994. № 9/10. С. 96–100). Помимо

тором произведения, из которого «вышла вся русская литература», и т. д. Кстати, Газданов в упомянутом выступлении «Достоевский и Пруст» оспаривает именно эту формулу, традиционно приписывая ее авторство именно Достоевскому:

«Сам Достоевский, правда, сказал: „Все мы вышли из *«Шинели»* Гоголя“, — но с этим трудно согласиться: „Шинель“ — жестокий, как всегда у Гоголя, рассказ о несчастном маленьком чиновнике, рассказ, написанный гениально, но в котором нет ничего, что было бы характерно для якобы вышедшего из „Шинели“ Достоевского».²⁷

А свое эссе о Гоголе Газданов начинает именно с того, что подчеркивает «необходимость отказаться от тех ложных и необъяснимо наивных представлений о Гоголе, которые обычно фигурируют в учебниках литературы...». Такая абберрация в восприятии Гоголя произошла во многом под влиянием Достоевского, который переписал некоторые гоголевские сюжеты, особенно сюжет о «маленьком человеке», наполнив его своим собственным содержанием. О таком «переписывании» Гоголя Достоевским говорили многие еще в 1930-х гг. Среди исследователей-эмигрантов, современников Газданова, Альфред Бем, например, отметил в речи «Достоевский — гениальный читатель» (1931), что гоголевский сюжет о «шинели, обновительнице жизни» не мог не показаться Достоевскому оскорбительным:

«Не поднял Гоголь приниженного своего героя, на миг воскресив его к жизни новой шинелью, а еще более унизил, растоптал его. Достоевский противопоставил Гоголю свой сюжет. Он прежде всего „очеловечивает“ его, подставляет вместо „шинели“ живое существо, на долю которого выпадает роль воскресителя жизни. Вместо „шинели“ является Варенька Доброселова. И тогда вместо повести-гротеска явится трогательный роман бедных людей, сблизившихся на почве человечности и любви. Так ответил Достоевский на „Шинель“ Гоголя».²⁸

Реакция Достоевского на Гоголя, вполне закономерная в системе его собственных координат, впоследствии привела к тому, что Гоголь стал прочитываться «по-Достоевскому», и

рассматриваемого нами эпизода, отсылающего к Акакию Акакиевичу, Газданов в «Ночных дорогах» явно обыгрывает в образах Ивана Петровича и Ивана Николаевича гоголевских комических двойников.

²⁷ Газданов Г. Из «Дневника писателя». Три передачи на радио «Свобода». С. 181.

²⁸ Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 52.

на его бездушный или, точнее, недохотворенный мир стала переноситься нравственная проблематика самого Достоевского. Короткий эпизод из «Ночных дорог» как будто содержит в свернутом виде весь этот комплекс проблем: и наслоение характерного для Достоевского материала на гоголевский, и полемику с традицией восприятия Гоголя «с точки зрения Достоевского». Газдановская зарисовка превращается в палимпсест: за рассказом о вроде бы реальном человеке, русском рабочем, встает цепь ассоциаций с Достоевским, за которым проглядывается Гоголь, причем именно Гоголь, уже «переписанный» Достоевским на свой лад. Не случайно рабочий, напоминающий нам Акакия Акакиевича, реагирует на оскорбления не с кротостью, свойственной герою «Шинели», а со «стоическим презрением», т. е. скорее как герой Достоевского. Уже в следующих абзацах «Акакий Акакиевич» все более трансформируется в экзальтированного и раздираемого противоречиями героя Достоевского. Навлекающий на себя насмешки именно своим нелепым внешним видом, герой тем не менее всеми силами пытается сохранить свою необычность, противопоставляя себя своему окружению, из-за которого он страдает и которое вместе с тем он глубоко презирает. Комплекс собственного превосходства как будто прямо пропорционален у него степени публичного унижения. Газдановский текст насыщается такими маркированными словами, как «презрение», «отречение», «жертва», «детская жестокость». Вот как рассказчик передает возникший между ним и русским рабочим спор:

«Однажды он подошел ко мне и спросил, правда ли, что я русский, и, узнав это, сказал:

— И вам не стыдно?

— Чего же я должен стыдиться? — спросил я с недоумением.

И он объяснил мне, что позор мой — он так и сказал — позор — заключается в том, что меня нельзя никак отличить от рабочего.

— Вы так же одеваетесь, как они, носите такие же шарфы, такую же кепку, словом, у вас такой же хулиганский и пролетарский вид, как у них.

— Вы меня извините, — сказал я, — но ведь лучше иметь рабочее платье и переодеваться, чем ходить в нецелесообразном костюме, у которого, может быть, есть то достоинство, что он сразу отличает вас от других рабочих, но ведь это все, вот уже полгода, один и тот же костюм, и он, мягко говоря, успел очень запачкаться. Это мне кажется недостатком.

— Судя по вашей манере говорить, вы человек интеллигентный, — сказал он, — как же вы не понимаете, что все это не важно, а важно сохранить человеческую сущность». ²⁹

Дистанция в русской литературе между Гоголем и Достоевским оказывается пародийно выраженной здесь через переход от потрепанного костюма к «человеческой сущности».

«Ночные дороги» по своей структуре представляют собой ассоциативный монтаж разных эпизодов, объединенных личностью рассказчика. Газданов больше не возвращается к этому русскому рабочему, но продолжает подспудно развивать сюжет о Гоголе и Достоевском. Уже непосредственно следующий эпизод посвящен другому соотечественнику, которого рассказчик встретил в бытность свою на фабрике. Этот гротескный персонаж по фамилии Федорченко совершает на протяжении романа странную эволюцию, как бы превращаясь из героя Гоголя в героя Достоевского. Вначале Федорченко (немаловажно, что он малоросс по происхождению) лишен каких-либо духовных интересов. Ему чужды культура, абстрактные понятия, а «все его мысли, побуждения и чувства можно было свести, как в алгебре, к двум-трем формулам». ³⁰ Со следами «душевного и умственного обнищания» ³¹ Федорченко вполне вписывается в парадигму гоголевских героев, всю суть которых можно свести к чисто внешним, физическим признакам, к поверхности, за которой — пустота. Федорченко наделен несколькими гротескными чертами Акакия Акакиевича. Он столь же вполне доволен своим примитивным профессиональным занятием и столь же экономен. Акакий Акакиевич методично откладывал по грошу с каждого истраченного рубля, а Федорченко радуется каждому увеличению жалованья на 15–20 сантимов в час. Во избежание лишних расходов Акакий Акакиевич отказался от вечернего чаепития, собственной свечки, он скидывал белье немедленно по приходе домой, дабы оно раньше времени не износилось и не испачкалось, наконец, по мостовой он ступал крайне осторожно, главным образом на цыпочках, чтобы не износились подошвы. Федорченко в свою очередь из-за своей «анекдотической скупости» «питался только бульоном, хлебом и салом, которое он купил сразу в большом количестве за ничтожную цену, потому что, — объяснял он, — оно сверху было немнож-

²⁹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 488–489.

³⁰ Там же. С. 489.

³¹ Там же. С. 491.

ко испорчено».³² Купив на свои сбережения часы, он заводил их только в субботу и воскресенье, чтобы зря не изнашивался механизм. И вот такой «лишенный всяческой одухотворенности» человек начинает вдруг меняться, опять же по мотивам, сходным с мотивами Акакия Акакиевича. Замыслив приобрести новую шинель, как мы помним, Акакий Акакиевич весь преобразился, так, что «самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился». Кстати, как раз во время работы Газданова над «Ночными дорогами» в журнале «Современные записки» (1938) была опубликована статья Дмитрия Чижевского «О „Шинели“ Гоголя», в которой был отмечен эротический подтекст отношения Акакия Акакиевича к новой шинели. У Газданова Федорченко влюбляется в проститутку (не зная, впрочем, о специфике ее профессиональных занятий), и его постепенно захватывают ранее не свойственные ему эмоции и волнение. Так начинается его преображение, которое заканчивается откровенной «достоевщиной». Со временем Федорченко начинают одолевать метафизические вопросы о жизни, смерти и о человеческом предназначении, на которые он упорно и безуспешно пытается найти ответ.

Вскоре Федорченко сближается с неким Васильевым. Этот персонаж, обуреваемый манией преследования, уверенный в том, что против него готовится заговор большевиков, сосредоточенный на одной-единственной идее, часами напролет произносит экстатические монологи в присутствии Федорченко и его ничего не понимающей жены. Кончается тем, что сумасшествие Васильева достигает предельной точки, и он исчезает с револьвером в руках. Видимо, застрелив случайного прохожего, которого он принимает за тайного агента, он сам бросается в Сену (реки и каналы у Достоевского также часто оказываются топосом самоубийства). До своей смерти он все же успевает окончательно заразить своим сумасшествием Федорченко, который начинает цитировать Ницше, перечитывать Евангелие и перестает обращать внимание на какими-либо житейские проблемы, которые раньше составляли исключительный круг его интересов. Под грузом неразрешимых метафизических «проклятых вопросов» Федорченко также кончает с собой, повесившись на ручке двери (весьма прозрачная аллюзия на самоубийство Ставрогина в «Бесах»).

³² Там же. С. 489.

Федорченко иллюстрирует разрушительное влияние «достоевщины»: ³³ именно этот топос использует Газданов в гротескном, травестийном ключе. Сумасшествие, мания, бред, дикие бесконечные монологи, постоянная экзальтация, сосредоточенность на идефиксе — все это входило в репертуар «достоевщины». Федорченко проходит путь от одного полюса до другого, от гоголевского героя, лишенного какой-либо философской, психологической глубины, до героя Достоевского, терзаемого отвлеченными вечными вопросами (о жизни, смерти, Боге и разуме и т. д.). Но «достоевщина» пародируется здесь еще с одной целью. Как подметил С. А. Кибальник, период создания «Ночных дорог» совпал с радикальным пересмотром Газдановым экзистенциального сознания. ³⁴ А это сознание во Франции сформировалось под влиянием Достоевского и Ницше. Ницше прямо упоминается в тексте (причем впервые его имя пытается произнести Сюзанна, и у нее выходит что-то вроде Ниш, что усиливает травестийный эффект). Как справедливо подметила С. Семенова, экзистенциализм возник в литературе русской диаспоры даже раньше, чем во французской литературе, чему способствовали безнадежные, маргинальные обстоятельства эмиграции, идеальные для трагически-экзистенциального сознания. Семенова выделяет журнал «Числа» как основной форум раннего экзистенциализма. ³⁵ Таким образом, не исключена критическая переоценка Газдановым экзистенциализма не только в общеевропейском его варианте, но и в специфически русском. А Федорченко с Васильевым на своей судьбе как раз и демонстрируют губительное влияние экзистенциализма на неподготовленное сознание простых людей: «До сих пор его разговор касался исключительно вопросов материальных, и вот <...> та гибельная абстракция, перенести которой он был не в состоянии, вдруг овладела его вниманием». ³⁶ Рассказчик характеризует его состояние как «душевную агонию», а мучения Федорченко

³³ Фамилия Федорченко, как отмечалось в критике, переключается с фамилией Фердыщенко, жильца Иволгиных из романа «Идиот». В своей диссертации «Поэтика прозы Гайто Газданова 1940-х годов» (Новосибирский гос. ун-т, 2003) В. А. Боярский также относится к Федорченко как к пародии на героев Достоевского, в частности, отмечая деривацию его фамилии от имени самого писателя.

³⁴ Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе русского зарубежья. С. 67–68.

³⁵ См.: Семенова С. Экзистенциальное сознание... С. 67–106.

³⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 644.

называет «ненужной и беспомощной философией». Уместно было бы вспомнить здесь предупреждение Газданова на франко-русском диспуте о Достоевском, что того, кто устремится «по пути Достоевского» в поиске метафизических откровений, подстерегает опасность и даже смерть.³⁷

Газдановский текст предстает плоскостью, на которой реализуется множественность дискурсивных практик, в частности тех, которые можно условно связать с текстами Гоголя и Достоевского. Восприятие мира как текста, в котором звучит «чужое слово» и где нет принципиального разграничения между конкретными людьми, литературными героями и их авторами, переводит действительность в область интертекстуальной игры, снимает трагизм с описываемых ситуаций, подчеркивая их симулятивный характер. Однако на уровне героя, самого Федорченко, дискурс Достоевского воспринимается как подлинная, к тому же единственная реальность, что и приводит его к гибели. Возможно, Газданов намекает на необходимость осознания симулятивности литературы и искусства — в этом его ответ тем, кто воспринимает литературу на уровне идей, психологии, философии, морали и кто стремится серьезно учиться чему-либо у авторов. Газданов же приближается к постмодернистской стратегии литературы как свободной игры множества означающих. Но в то же время пример «Ночных дорог», которые не могут не оставить ощущения экзистенциального ужаса даже у самого искушенного читателя, подчеркивает, насколько постмодернистские стратегии Газданова скрыты по сравнению, например, с его великим современником Набоковым, который тоже увлекался пародированием Достоевского и особенно «достоевщины».³⁸

³⁷ Среди исследователей эволюция Федорченко подчас вызывает противоположные трактовки. Так, Кабалоти склонен видеть в духовном «пробуждении» Федорченко «пародию на романтическую двомирность» (*Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов*. СПб., 1998. С. 312), в то время как Л. В. Сыроватко находит в истории этого персонажа аллюзии на воскрешение Лазаря, тем самым трактуя метаморфозу Федорченко как истинное прозрение, хотя и обрекающее его на трагическую гибель (*Сыроватко Л. В. Газданов-романист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 657–658*). Нам представляется, что вполне ощутимое присутствие в интертекстуальном контексте «Ночных дорог» сюжета о Лазаре не снимает, а скорее усиливает превалирующую пародийную тональность данного эпизода.

³⁸ См.: *Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение*. 1999. № 2. С. 38–46.

Игорь Волгин

ДОСТОЕВСКИЙ В ИЗГНАНИИ*
Переписка И. С. Шмелева и И. А. Ильина
(1927—1950)

Русская пореволюционная эмиграция первой волны — в историческом и культурном смысле явление беспрецедентное. Да и в цифровом выражении она несопоставима ни с какими прежними «отливами», когда (как во времена Герцена) речь шла о нескольких десятках, а позднее — может быть, о нескольких тысячах человек. Пореволюционную эмиграцию можно назвать *исходом*: счет шел уже на миллионы. В том числе и цвет российской интеллигенции, среди которой — немало звезд первой величины. Раскол русской культуры совершился не только в идеологическом, но и в реальном пространстве: ее действующие лица оказались физически отделенными друг от друга. Если раньше политические несогласия, религиозные распри или, положим, различные литературные направления уживались в границах единого культурного поля, то отныне это поле оказалось жестко размежеванным. И независимо от того, как мы отвечаем на вопрос, существовала ли в XX в. единая русская литература — в ее советском и зарубежном изводах, нельзя отрицать, что эмиграция представляла собой особую, существовавшую по собственным законам культурную реальность.

В настоящей работе речь не идет о духовном присутствии Достоевского (как бы тоже оказавшегося в изгнании) в жизни *всего* русского зарубежья. Однако следует сразу же отметить, что степень этого присутствия весьма велика. Эмиграция первой волны неизменно «держит в уме» автора «Бесов». Более того, он — своего рода сквозной сюжет, мера и точка отсчета в главном историческом споре: что случилось с Россией, каким представляется ее прошлое и есть ли у нее буду-

* Работа завершена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 06-04-00600а «Образ России в национальном самосознании: исторический и современный контекст».

© И. Волгин, 2008

щее? И возможен ли в принципе выход из самой грандиозной в ее истории национальной катастрофы? Эта дискуссия носит публичный характер и охватывает практически все культурные центры русской эмиграции — Париж, Берлин, Прагу, Варшаву и др.¹

Речи и доклады о Достоевском произносились на многочисленных вечерах и большей частью публиковались в эмигрантской печати. Тем интереснее проследить бытование «присутствия» Достоевского в сознании диаспоры по источникам сугубо частного происхождения: «переписке двух Иванов».

И. С. Шмелев (1873–1950) и И. А. Ильин (1882–1954) — фигуры в русской эмиграции (да и во всей русской культуре) весьма и весьма значительные. Не будучи знакомы между собой в России, они примерно в одно время с ней разлучились: Шмелев пережил смерть сына, террор и голод в Крыму, Ильин после нескольких арестов был выслан из страны в 1922 г. на знаменитом «философском пароходе». Оба они оказались в изгнании, уже обладая крупными именами (особенно И. Шмелев, который, несомненно, принадлежал к первому ряду русских писателей — таких, как И. Бунин, А. Куприн, Д. Мережковский, Л. Андреев, М. Горький и др.). Их эпистолярное общение охватывает почти четверть века (1927–1950). Оно носит чрезвычайно интенсивный характер, не прерываясь даже в годы войны (более 600 писем: 233 — Ильина, 385 — Шмелева). Этот сравнительно недавно обнародованный корпус документов (самый большой из известных доселе эпистолярных циклов русского зарубежья) имеет исключительное значение для отечественной культуры.²

¹ Интересна статистика докладов, статей и рефератов, посвященных Достоевскому и зафиксированных в летописях русского зарубежья (см. публикующуюся с 1993 г. по настоящее время «Хронику литературной жизни русского зарубежья» в «Российском литературоведческом журнале» (с 2000 г. — «Литературоведческий журнал»). Пристальное внимание к автору «Братьев Карамазовых» не ограничивается ритуальными моментами — такими, например, как столетний юбилей в 1921 г., а носит постоянный характер (см. работы Н. Бердяева, П. Струве, С. Франка, В. Зеньковского, К. Мочульского, Ф. Степуна, В. Набокова и других в кн.: Русские эмигранты о Достоевском. СПб, 1994). Можно сказать, что для русской эмиграции Достоевский больше, чем Достоевский: он — некий ретроспективный ориентир и «указующий перст» одновременно.

² Следует отдать должное публикаторам и комментаторам, подготовившим этот огромный текст. (См.: Переписка двух Иванов. Т. 1 (1927–1934). Т. 2 (1935–1946). Т. 3 (1947–1950) // Ильин И. А. Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Далее год написания письма, том переписки и цитируемая страница обозначаются в тексте.) Эта работа была начата проф. Питсбургского

Достоевский отнюдь не является главным предметом этой переписки или какой-то специальной темой. Он лишь один из многих ее мотивов. Тем знаменательнее его постоянное присутствие в этом мощном эпистолярном диалоге, охватывающем самые широкие сферы жизни и культуры.

Тут важен сам характер общения, его доверительность и интимность. Это раскованная «неофициальная» речь, отличающаяся свободой и субъективизмом оценок, не связанная формами и условностями публичного собеседования. Разумеется, нельзя упускать из виду взаимное идеологическое притяжение корреспондентов, их принадлежность к одному идейному лагерю, их стойкий и непримиримый антибольшевизм.³

Конечно, эпистолярная — «маргинальный» жанр. В печатных статьях, публичных выступлениях и т. д., как правило, наличествуют более продуманные и отточенные формулировки, взвешенные суждения, литературно оформленные взгляды. Эпистолярная более случайна, непосредственна, не «отредактирована». Порой это черновик «основного текста». Но тем важнее подобный источник, часто фиксирующий душевный порыв, непосредственное впечатление, только что рожден-

университета Н. П. Полторацким, создателем Архива И. А. Ильина в Мичигане. После кончины Полторацкого в 1990 г. коллекция писем при посредстве проф. А. Е. Климова была передана в Москву, где работу продолжили Ю. Т. и О. В. Лисица, подготовившие указанное издание. Особую трудность для расшифровки представляли письма Шмелева, изобилующие сокращениями и написанные в высшей степени неудобочитаемым почерком, который даже его постоянный корреспондент разбирал с большим трудом. В настоящей работе мы приводим их в расшифрованном издателями виде, не отмечая конъектуры, сокращения слов и другие особенности рукописного текста. Все выделения в письмах принадлежат их авторам.

³ Можно говорить и о духовном родстве, об открытии Шмелевым и Ильиным друг друга (первое, от 19.01.1927, письмо Ильина, не знавшего отчества своего корреспондента, начиналась просто: «Дорогой!»). «Мы — в одном дышле», — пишет Шмелев 8.02.1947 (III, 29). Ильин: «Меня поражает, что мы с Вами в одни и те же годы, но в разлуке и *долгой* разлуке шли по тем же самым путям *поющего сердца*» (1946, II, 386). В эмиграции оба они стоят несколько особняком, примыкая к ее не самому влиятельному монархическому, «национально-патриотическому» крылу. Это отражается даже в лексике одного из корреспондентов (Шмелева), именующего газету П. Н. Милюкова «Последние новости» — «Последними гадостями», «Возрождение» П. Струве — «Вырождением», В. Ходасевича — Худосевичем, Г. Адамовича — Содомовичем, И. Северянина — Скверянином и т. д. Ильин, имевший более или менее постоянный «профессорский» заработок (Германия, Швейцария), материально поддерживал проживавшего во Франции Шмелева, который испытывал большие денежные трудности и бытовые неудобства, особенно после смерти жены (1936).

ную, «не приведенную в порядок» мысль. Письменный диалог всегда тяготеет к устному общению. Благодаря большей свободе автора и ослабленной самоцензуре проблема здесь порой более обнажена, нежели в «официальной письменности».

Мы не касаемся в данной работе вопроса о *художественных взаимодействиях*, т. е. о влиянии романистики Достоевского на творчество И. С. Шмелева. Это отдельная тема. Не касаемся также (в сколько-нибудь полном объеме) и идеологического воздействия Достоевского на мирозерцание И. А. Ильина. Нас интересуют «маргиналии»: слова, словечки, выражения, отдаленные и перекрещивающиеся мотивы, «странные сближения». Именно эти косвенные приметы свидетельствуют, что Достоевский сделался не только культурной доминантой зарубежного русского мира, но, так сказать, и «образом языка», семантической необходимостью для говорящих. Ибо его стилистика, как полагал И. Бродский, в наибольшей мере соответствует природе русского языка: «...это язык придаточного уступительного, это язык, жидущийся на „хотя“. Любая изложенная на языке этом идея тотчас перерастает в свою противоположность, и нет для русского синтаксиса занятия более увлекательного и соблазнительного, чем передача сомнения и самоуничижения»⁴ (последнее особенно приложимо к стилистике Шмелева).

Присутствие Достоевского в «переписке двух Иванов» обнаруживается на многих уровнях.

В первом же ответном письме Ильину (по поводу его книги «О сопротивлении злу силою») Шмелев пишет: «Понятен мне весь фальшивый вой-воплъ, поднятый слева, и вся эта эквилибристика, с опорой на Закон Христов! — вплоть до Бердяева!.. И если, для меня, самая математическая истина, примененная к живому, к вечно формирующемуся духу, губит его, я обязан эту формальную истину отвергнуть» (1927, I, 14). Хотя имя Достоевского здесь не названо, именно к его «формуле» (высказанной в письме 1854 г. к Фонвизиной) — что если истина оказалась бы вне Христа, он, Достоевский, предпочел бы остаться со Христом, нежели с истиной, обращается здесь Шмелев.

Но не только семантическое тяготение к Достоевскому (что, впрочем, характерно для всего культурного пространства русского зарубежья) присуще обоим корреспондентам. Интерес

⁴ Бродский И. О Достоевском. Первоначально: *Russica*—81. New York, 1982. P. 209—216. См. также: Русские эмигранты о Достоевском. С. 375.

состоит в другом: в том, что вербализованные Достоевским национальные архетипы как бы становятся языком нации. Конечно, это язык посвященных. Но в известной мере это и универсальный язык. Он свидетельствует о вращении «понятий» Достоевского в живую «нелитературную» речь, об их просачивании в стиль национального мышления, в национальный менталитет.

Ильин:

«Грациозно, остро, едко и „с оттенком высшей иронии“ (так выражается Достоевский)» (1929, I, 158).

«Надеюсь стать на ноги. Утешен. И помощь из рук чистых, благородных и независимых — словом, как Лебядкин: „благодарен и независим“» (1929, I, 122).

«Вы читали, наверное, об Л. С. Мееровиче, в Париже... Это было угнетающее известие, вроде того, от которого у Достоевского окончательно сошел с ума князь Мышкин» (1927, I, 74).

Об убийстве Кирова: «А о Кирове знайте: по-моему, „разделишася на ся“⁵ — и пусть расправляются по слову Достоевского в Карамазовых — насчет гадов (слова Ивана: «один гад съест другую гадину». — И. В.). Лиха беда начать» (1934, I, 499).

И, конечно, слова Шмелева — «смирись, горделивая и глупая блоха!» (1931, I, 187) — отсылают нас к знаменитому призыву Пушкинской речи.

В дело идут не только фразеологизмы (такие, например, как «скверный анекдот», «мировая обшмыга» и т. д.). Система образов Достоевского, его метафористика используются для описания современного мира, глобальных потрясений XX в.: «Натасканный Иваном Федоровичем Карамазовым Смердяков, оказалось, вылез из своей петли и разошелся, — пишет Шмелев. — Сплошная смердяковщина. О, гениальный Достоевский! Что может быть мерзей пошлого *ума!* из назначенного ему кабинета вышел на улицу... — ка-ак его загнать, заклясть?! Поло-у-мный *ум!*». Русской литературой уже предвосхищены те явления, которые вскоре ввергнут человечество в мировую катастрофу. Пошлость становится источником кровавых метаморфоз. «Передонов и Смердяков — трогательный дуумвират. „Гитлер“ — это же символ, вопло-

⁵ Очевидно, Ильин имеет в виду текст Евангелия от Марка: «Если царство разделится само в себе («на ся разделится» в старославянском варианте. — И. В.), не может устоять царство то» (Мк. 3:24).

щение... И гибель его не случайна: напоролся на Россию! Это тоже — символ и знамение. Не на большевиков, конечно, а, именно, на Россию. Так было назначено, в этом „чудо“, и это чудо „ум“-то и не предусмотрел!» (1945, II, 359–360). Речь снова идет о непредсказуемом и иррациональном начале русского национального духа («умом Россию не понять»), о неполноте той самой «математической» истины, которой автор «Бесов» никогда не согласился бы заместить Христа.

В другом случае герой Достоевского используется как «шифр» для характеристики социальных и нравственных явлений, как некий образ-отмычка, как метафора состояния. «Его Федор Павлович, — пишет Шмелев, — некое откровение, и вовсе, думаю, не „крайность“... а — *правило*, хоть на миг. Многое множество „блудоборцев“ из Святых — а толстовский о. Сергей! — испытывали себя, жестоко до... „бездны“. И все сие — тайна велика есть» (1946, II, 484). Ильин также вспоминает Федора Павловича Карамазова — для достижения собственных литературных целей. Он пишет о С. Булгакове: «Был резонер-выдумщик с Федоро-Карамазовским уклоном, таким и остался» (1947, III, 35). Старик Карамазов вполне подходит и для анализа современных обоим корреспондентам литературных ситуаций. Шмелев говорит о только что вышедшем романе своего соотечественника: «Никогда не смогу простить Бунину, что поганил чистую Русскую словесность — порнографией. Вот, вышли „Темные аллеи“... Да, темные. Я не читал, но иные рассказы знаю: „Федор Павлович“, — ослабевший старый кобель, пускает слюни... Понимаете ли, как такая книжонка, подкрепленная именем „неприкосновенным“ — *разлагает?!*» (1946, II, 514). Разумеется, ничего подобного Шмелев не может себе позволить в публичных высказываниях. В 1933 г. он даст очень высокую оценку первому русскому нобелиату, посвятив ему специальную речь.⁶ (Эта неприязнь к позднему Бунину подкреплялась еще и ходившими в эмиграции слухами о заигрывании автора «Темных аллей» с советским посольством.)

По мнению Шмелева, именно художественная ирония Достоевского была бы потребна для передачи той атмосферы, которая предшествовала и сопутствовала событиям, изменившим лик России: «Богатая глава — сатира о „культуре рус-

⁶ Шмелев И. С. Слово на чествовании И. А. Бунина // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1995. № 4.

ской I четв. XX века“. Эх, нет Достоевского!.. — в роман бы вдвинул эту „кучку“» (1947, III, 40). Но Достоевский «годится» и для постижения того, что совершается ныне: «А не написать ли мне — „Что думает Сталин, когда ему не спится?“ — А знаете... может быть уже и Сталина давно нет, а все — какая-то... эманация?!.. Напишу — „Новые Записки из-под подполья“» (1948, III, 278). Позволительно усмотреть в этих шуточных словах гипотетическое намерение дать психологическую интерпретацию большевизма.

Иногда устойчивая формула Достоевского представляется обоим корреспондентам поводом для глубоких философических обобщений. Так, чрезвычайно высоко оценивая «Солнце мертвых» Шмелева, Ильин замечает, что это «один из самых страшных документов человеческих», что при чтении ему казалось, «что человеку от стыда нельзя больше жить на свете» и «что Бог ужасается, что создал человека». На эмоциональном пределе толкуя о «Солнце мертвых», Ильин даже заявляет, что по сравнению с повестью Шмелева книга Иова (кстати, любимая книга Достоевского) — «рефлектирующее благочестие обедневшего и захворавшего жида!» и что даже сам Апокалипсис «книга ходульных аллегорий и сонных страхов». (Разумеется, такие преувеличения автор мог позволить себе только в частном — по случаю — письме.) По его мнению, повесть Шмелева — «Богу — меморандум; людям — обвинительный акт» и именно в этой связи «возвращение Иваном Карамазовым „входного билета“ — кажется... пустой, аффективной фразой...» (1927, I, 21–22).

Шмелев с увлечением подхватывает этот «достоевский» мотив: «Возвращение „входного билета“!.. Нет, Вы правы, не смею и не имею основания, несмотря на видимость. Ибо не моим весам взвешивать... Ив. Карамазов уж очень умен и любитель поиграть мыслями. И — дешев, — это карикатура на интеллигента русского. Улучшенное издание Смердякова. Ему легко вернуть „билет“, ибо у него двадцать — собственной фабрикация, и подлинный ему не нужен. Да он его и не получал! У него его и нет, и он это знает. Почему с „пустышкой“ не расстаться? Все это фарс словесный. И более гнусного не дано нашей да и мировой литературой». Для Шмелева, как и для Ильина, метафора Достоевского есть выражение глубочайших парадоксов национального — бунтующего — духа, краткое и емкое обозначение духовных и душевных драм, сопутствующих «классическому» русскому интеллигенту. «Но

какое предвидение!!.. — продолжает Шмелев. — Теперь этих Иванов Карамазовых — пачки. И счастливы с билетами, кучками штампуют — и все одного вида и на все проходы и выходы. Фальшивомонетчики. Их — по всей Европе. На днях возьму и перечитаю, вникну» (1927, I, 24–25).

Справедливости ради надо сказать, что «возвращение билета» мучит не только двух крупнейших русских интеллектуалов первой эмигрантской волны. Об этом же после захвата нацистской Германией Чехословакии напишет другая эмигрантка — Марина Цветаева:

О, черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по течению спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

Заметим, что Цветаева трактует «возвращение билета» как отказ от мира, отказ от жизни вообще. Герой же Достоевского имеет в виду нечто другое — невхождение в Царство Божие, отвержение будущей гармонии. Таким образом, метафора Достоевского трактуется ее истолкователями в довольно широком диапазоне значений. Шмелев и Ильин дают собственное прочтение ивано-карамазовской декларации. Они полагают, что у Ивана наличествует «ложь в постановке вопроса» (воспользуемся этим выражением из «Дневника писателя»). Вспомним, что в свое время обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева весьма беспокоила именно эта глава романа: он спрашивал Достоевского, каков же будет ответ на инвективы Ивана. Ответом стал весь роман. Но вербально

этот «ответ» не сформулирован в тексте. Утверждая, что у Ивана Карамазова нет права на билет, участники переписки дают по сути собственную интерпретацию одного из главных романских положений (которое, впрочем, может проистекать из самой «диалектики текста»). «Но... кому же и возвратить-то билет? Некому! *Никто* никакого билета и не выдавал! И, конечно, невер Иван Карамазов ехидничает и притворяется, что очень богат. Никакого наследства не имел и возвращать ему нечего и *некому*», — заключает Шмелев. Он полагает, что бунт Ивана — это лжебунт и что герой лишен православного мироотношения, в котором, очевидно, и содержится истинный ответ.

Через два десятилетия корреспонденты вновь возвращаются к этой теме. В 1948 г., говоря о фактах современной советской жизни, изложенных в эмигрантских сборниках «Православная Русь», когда «даже от слов о стране пыток и бойни неустанно немеет сердце и разум гаснет», Шмелев замечает, что даже во время написания своего «Солнца мертвых» он не испытывал таких мук. «Сборники эти на меня действуют гибельно... — такое от них *дыхание*, как от „Бобка“, а — в музыке — как от „пляски костяков“ Сен-Санса... *Та жизнь* (Мертвого Дома), где нарушены *все меры*, — оскорбляет и погнит последнее *живое* в душе... Если Ив. Карамазов „возвращает билет“ (пусть это его «поза», но это же *весь* Достоевский!), за одну неискупленную слезку умученного ребенка... — за *такое* падение — нет уже ни „билета“, ни-чего нет! Если так можно вытошнить из себя Бога, — да что же останется?! Не „возвращение билета“, лучше бы вовсе и не родиться...» (1948, III, 251). Здесь можно говорить о сближении с цветаевским мироощущением, с ее трактовкой знаменитой формулы — полным, тотальным отказом от бытия.

В этой связи Шмелев цитирует старое, двадцатилетней давности письмо Ильина — от 18 марта 1927 г.: «Я знаю, что *Вы не* возвращаете этого билета. И *Вы еще* покажете — *почему не* возвращаете. Жду этого». Теперь он полагает, что может ответить на слова младшего друга: «Ваше пророчество исполнилось. Ожидания Ваши, смею думать, я оправдал... за эти протекшие... *двадцать* лет... Теперь это достояние истории. Я озираю созданное... Теперь и мне ясно, *почему не* возвращаю... а — ищу *входа*... сердце свое показать Судие Праведному. Найду ли?... И потому мечусь и „тупикую“... Не найду — Праведный повесит фонарь у входа... и я увижу и пойду... на свет...» (1947, III, 32).

«Возвращение билета» — ключевая формула жизни и смерти, мощный поэтический образ.⁷ Врата в Царство Божие открываются исполнением своей миссии в мире. Ивано-карамазовская парадигма отвергается самой жизнью, как в романе — самим романом, в котором герой терпит крах. Ибо человек, взывающий о слезинке ребенка, а «другой рукой» обрекающий на смерть старика-отца, ставит под сомнение свое идейное бескорыстие, моральную обоснованность своего «бунта».

Достоевский служит для обоих корреспондентов мерилom и точкой отсчета не только при обсуждении «последних вопросов». Он неизменно возникает и тогда, когда речь идет о литературе как таковой.

Толкуя о кровавых потрясениях первой мировой и гражданской войн, Шмелев замечает: «Как послышишь — да что тут „провалы“ Достоевского! Не снилось и Федору Михайловичу! Он лишь зарисовочки и „кроки“ (наброски чертежа, рисунка. — И. В.) дал. Глубже — или — площе? — натура человека?» (1927, I, 23).

Когда критика сравнивает его с Достоевским, это волнует и смущает автора «Солнца мертвых». Не без некоторого трепета он цитирует в письме отзыв одной французской газеты — о себе: «„Он имеет все права занять место бок о бок с“... (прости ему Господи! — мое) — с Пушкиным (— !!), Гоголем — Тургеневым... и „недалеко от Достоевского“» (1946, II, 455). Подобные сравнения в высшей степени лестны для писателя, числившего себя последователем русской реалистической школы. «Знаете... — даже Георгий Содомович (т. е. Адамович. — И. В.), в лекциях о современной русской литературе... — говорили мне слышавшие, — дойдя до “а-за”, изрек, врах мой, что... „после Достоевского в русской литературе никто еще не давал так человеческого страдания, как «аз»“» (1936, II, 118—119).

Со своей стороны Ильин, вписывая Шмелева в контекст русской классической прозы, дает ему характеристику «от противоположного»: «Это не холодная воображаемость Тургенева; не горячая воображенность Толстого; не „лирическая“ анатомия наблюденностей у Чехова; не одержимое извержение замученных отчаяний у Достоевского... Это зримость блаженствующего сердца, поющего благодарную песнь и нежно улы-

⁷ Мы взяли на себя смелость озаглавить так одну из наших книг: *Волгин И. Л. Возвращение билета. Парадоксы национального самосознания.* М., 2004.

бающего сквозь слезы» (1948, III, 335). Говоря о своих «Путиях небесных», Шмелев вновь апеллирует к «Братьям Карамазовым»: «Это же первый опыт — „православного романа“, о чем мечтал когда-то К. Леонтьев, отрицая „опыт“ Достоевского — „Братья Карамазовы“» (1946, II, 381). Интересен в этом отношении ответ Ильина: «Это первый, так сказать, сознательно-православный роман в русской литературе». Далее, впрочем, следует важное добавление: «Бессознательно — было православно *все* лучшее, что создала русская литература» (1946, II, 387).

О *бессознательности*, правда, несколько иного рода толкует и Шмелев, когда — в очень рискованных выражениях — сравнивает двух *великих писателей земли русской*: «И как *теперь* резко видно, насколько же Достоевский (весь из-себя!) *врос* в историю нашей художественной словесности! Насколько же гениален в мыслях! — Толстой перед ним — глуп. Глупым его считал всегда Ключевский (от его сына (Ключевского) слышал я)... Вронский — худшее издание А. Болконского. Толстой гениален, когда дает бессознательно, творит образно» (1946, II, 401). Конечно, такая степень откровенности немислима в печати. В переписке же оценки крайне эмоциональны, утрированы, полемичны. Здесь играет роль и объективно сложившаяся двуполярность российского литературного пространства (ср. книгу Д. Мережковского «Толстой и Достоевский»), по отношению к главным персонажам которого вынуждены позиционировать себя те или иные писатели. (Вместе с тем Шмелев предлагает довольно неожиданную гипотезу происхождения одного из героев «Идиота», А. И. Тоцкого, от толстовского «Семейного счастья»: «Там — Сем. Мих-ч — друг отца — приготовил себе *жену*, Манечку, а у Достоевского — Тоцкий ? *наложницу*... У Толстого — сама натура, диво! — живая — дневная — жизнь! Надо *перечесть* и *перечесть*! У Достоевского — все *ночное*! Смотрите, как пути-то расходятся!.. *Оттолкнулся* от „Семейного счастья“ Достоевский и — покатился своей дорогой» (1947, III, 165).)

Но любопытно, что автор «Бесов» выступает как критерий и при оценке корреспондентами современной им советской литературы. Сообщая Ильину о правительственном банкете в Париже в честь советской делегации, Шмелев дает характеристику тем, кто представлял на этом банкете отечественную словесность: «Представлена она, Дива наша, Ильей Эренбургом и Симоновым... Поют Ей „славу“. Как же „мелко плавал“ в „Бесах“ Федор Михайлович!.. Вот, когда — про-славили-

то!.. Вовремя отошли Покойнички... Ну, представить себе *теперь* таких вот зрителей, как Федор Михайлович, Лев, Чехов, западник Тургенев!.. И — у всех заткнуты рты, но созерцать можно... просят даже! Гремит Русское могучее Слово... и — грозит!.. — великим Эренбургом! мировым!.. эх, Максима с Алешкой-то (т. е. покойных Горького и А. Н. Толстого. — И. В.) не могли послать во славу России...» (1946, II, 435).

В переписке Шмелева и Ильина затрагивается вопрос о сути и смысле отечественной словесности, в том числе о направленности ее магистрального пути. И, попутно, об упущенных ею возможностях. «В русской литературе XIX века, — говорит Ильин, — писатели состояли нередко прямыми „сыщиками зла“, но сыщиками (простите, Бога для!) — смакователями, аки „псы, возвращающиеся на блевотины своя“. Не Пушкин, не С. Т. Аксаков, не Толстой, не Лесков. Но Гоголь сам *изнемог* от этого, даже до смерти. Достоевский *мечтал* прекратить это. Тургенев, скудный в духовном видении, старался не впадать в это. Но Салтыков! Но любезные народники! И особенно народники „последнего призыва“ — Бунин, Горький, Куприн. Начитаешься — и *свет не мил*, на людей не глядел бы, России стыдился бы...» (1949, III, 397). Это достаточно распространенная точка зрения — о вине русской словесности во всех последующих исторических потрясениях, о негативной доминанте в изображении ею русской жизни, не смотря на попытки (Гоголь, Достоевский) найти в действительности положительно-прекрасный идеал. Отзвуки этой популярной концепции доходят до наших дней. «Конечно же, — замечает уже на исходе XX в. И. Бродский, — Достоевский был неутомимым защитником Добра, то бишь Христианства. Но если вдуматься, не было и у Зла адвоката более изощренного».⁸

Достоевский — неотъемлемая часть мирознания Шмелева и Ильина. Он тот «магический кристалл», сквозь который они рассматривают коллизии русской истории и скитания национального духа. Но это отнюдь не означает, что они относятся к автору «Идиота» со слепым обожанием. В их эстетических суждениях всегда присутствует острый критический прищур.

⁸ Бродский И. О Достоевском. См. также: Русские эмигранты о Достоевском. С. 377. Эти слова (со ссылкой на Л. Шестова) вспоминает Бродский и в своей беседе с Чеславом Милошем (Литературное обозрение. 2001. № 2. С. 16).

В одном из писем Ильин, тонко ощущающий природу художественного текста, замечает: «Есть такой закон: эмоциональная взволнованность автора, не „снятая“ в тексте, мешает художественному волнению читателя. Это есть у Достоевского в „Бедных людях“. В „Хозяйке“ это дебордирует.⁹ Читатель не должен чувствовать, что автор его „умиляет“ или „восторгает“» (1946, II, 520). В том же письме он говорит относительно старца Зосимы: «Святость — это головокружительно, это „дух занимается“; ее если *предположить* — то уже много. В Карамазовых „Зосима“, изображенный так, *мешает* художественной убедительности. Художественная агиография почти внутреннее противоречие. Однако Лескову и Толстому иногда удавалось». В свою очередь Шмелев, сам бьющийся над образом старца в «Путьх небесных», соотносит свой художественный опыт с опытом предшественника: «Ох, сорвусь на „старце“. Не задался он и Великому Достоевскому. Зосима... — отвлеченность (схема)» (1947, III, 16). Кстати, в другом письме он допускает, что для неокрепших душ тексты автора «Записок из подполья» могут представлять некоторую угрозу: «Пра-вильно, что старцы не дают „Лествичника“ неискушенным монахам, — да не соблазнятся. Трудно взбираться на высоту в 33 ступени!.. — как трудно и опасно многим внимать душекопателю-взрывателю Достоевскому» (1946, II, 475).

Шмелев не устает обращаться к текстам Достоевского, вживаясь в их поэтику и стилистику. Он посылает Ильину рассказ «Почему так случилось (Профессор и черт)» — чистый ремейк, где идет литературная игра с соответствующим местом в «Братьях Карамазовых». Черт: «А, ведь, недурственно, меня-то, Федор-то Михайлыч, представил, а? И анекдотики мои... про нос, исповедальню, бретоночку-красотку?.. Повеселились наши. Да-а... Иван-то Федорович его... у нас! чиновником особых поручений, сверх штата, — масса кандидатов! Как ни вертелся, тогда-то, а признал: аз есмь!» (1945, II, 340).

При всем при том у Шмелева существует к Достоевскому целая система художественных претензий — и это при почти безоговорочном восхищении его гением, особенно его *провидческой* составляющей. (Замечательно, что этических недоумений у Шмелева и Ильина в отношении автора «Записок из подполья» не возникает.) Оценки героев неожиданны и порою жестоки: «Провал у Достоевского с Раскольниковым —

⁹ От франц. *déborder* — переливаться через край.

явный, — ложь и ложь. Соня — ясна, а Раскольников — обманывает себя, нудящий неврастеник...». Но зато «Митя Карамазов — весь ясен, Алеша — от роду — „блаженный“, как Мышкин-юрод» (1946, II, 393). «Трепещу (за себя), после 3-го прочтения „Подростка“. Как так можно?.. Но ведь после „Подростка“ — „Братья Карамазовы“!! Очевидно „Подросток“ — какая-то подготовка... и „вьюнош“ награжден (неудачно, в художественном смысле) *мыслями* самого Федора Михайловича» (1948, III, 263).

Автор «Лета Господня» в третий раз перечитывает не только «Подростка» (кстати, он вообще пристален к русской классике — признается Ильину, что «Войну и мир» перечитывает в седьмой раз). Последняя работа Шмелева — предисловие к «Идиоту», написанное в 1949 г. для одного цюрихского издательства.¹⁰ Эта статья замечательна по глубине и точности, однако в ней нет почти ничего из говорившегося Ильину. Суждения в письмах — резче, импульсивнее, парадоксальнее, чем в печатном тексте. И, конечно, более спорны.

«Эти дни перечитывал (кажется, в 3 раз, после большого срока) „Идиот“. *Вбифал*. Какое сумбурное построение романа! Сколько лишней (да, да!) нагрузки. Роман — гениальный и — *неудачный*. О технике — оставлю. Самое удачное — что за шедевр! — генеральша Епанчина! Я ее *взял* всю — она влилась. Вот — истинная закваска русской женщины! Пусть — сумбурно, но в сем-то и — диво!» (1947, III, 163–164).

Собственно, Шмелев повторяет здесь некоторые претензии Достоевского, обращаемые им к самому себе как писателю: многообразие, громоздкость композиции (вызываемая, как он полагал, срочностью работы) и т. д. При этом автор «Солнца мертвых» столь внимателен к деталям романа, что спрашивает Ильина, что такое «ждановская жидкость» (употребленная Рогожиным после убийства Настасьи Филипповны), какой ее состав, ибо во времена Достоевского не было формалина.

Принимая целиком генеральшу Епанчину, Шмелев высказывает в высшей степени любопытное суждение о другой героине — Аглае, связывая ее судьбу с одной, на его взгляд, капитальной особенностью семейства Епанчиных. «Но вот что — странно: нигде в романе — ни обмолвки о религиозности... этой семьи! Это, как, *провал*. Почему? Сознательно? Но отсюда-то и провал романа, — сгорела, ни за что... Аглая-перл! Какой конец ее!.. насмешка... — так кончить! Да ведь ясней

¹⁰ Русские эмигранты о Достоевском. С. 283–290.

ясного — вести „идиота“! И — вывести. Все данные и художественно данные предпосылки. Аглая... Диво дивное! Что — могла!.. Какая намечавшаяся (Достоевским) сила!.. Или он сознательно представил ее — *пустой* религиозно?.. Отсюда — такой гадкий крах. Так *не* пощадить ее, так „осмеять“! Осмеял же!.. Ясно, что взял ее с одной из Ковалевских, не Софьи? — он же был влюблен! *Что* он вытворял, и как над ним на-сме-ялись! Может быть и поделом. Но где же художественное чутье Достоевского?!.. Что бы было, если бы он дал Аглае крупичу... веры (как у Лизы Калитиной, но та — овца, а Аглая — пыл, порох... огонь!..) Как *смят* роман!.. Тут — *личное*, боль и — отместка?!.. Зато, при всей гениальности провал романа».

Для Шмелева отсутствие религиозного сознания — глубокий душевный изъян. Писатель намечает сюжетную линию «продолжения» романа: это — исполнение Аглаей своей миссии («вести „идиота“»). Путь Аглаи-жертвы и Аглаи-подвижницы. Конечно, такая миссия возможна только в христианском контексте. (Ср. тайные опасения генеральши Епанчиной относительно возможного брака ее дочери с князем Мышкиным, препятствием к чему, как она догадывалась, могла явиться сексуальная несостоятельность князя.)

В том же письме наличествует попытка «литературоведчески» связать образ Аглаи с чеховской героиней и с другим женским образом — уже из своего собственного романа. «Милый, Вы не чувствуете, что Чехов *оттолкнулся* от Аглаи (хоть чуть!) для „Мисюсь“?.. Он — сам вздохнул о... „Мисюсь-Аглае“... И вот, ныне чую: я, слепо, *взял то же*: я должен раскрыть Дарью... Женщину-дитя... дать!».¹¹ Автор «Человека из ресторана» постоянно соотносит художественный опыт Достоевского как с собственным творчеством, так и с общими законами искусства.

Особенно занимает Шмелева вопрос о связи образа Аглаи с ее прототипом, с интимными фактами биографии Достоевского: «О Софье Ковалевской... Так у ней была еще сестра, — кажется — зародыш „Аглаи“... Та „Аглая“ — в которую был Достоевский влюблен (она ему рукопись рассказа принесла,

¹¹ В других своих письмах Шмелев особое внимание уделяет высокому призванию женщины. В этом смысле он перекликается с «Дневником писателя»: «...может быть, русская-то женщина и спасет нас всех, все общество наше, новой возродившейся в ней энергией, самой благороднейшей жаждой *делать дело* и это до жертвы, до подвига» (Дневник писателя. 1877. Декабрь. V. К читателям).

и он — врезался!), мучила Достоевского, издевалась над ним... а он... *что* он вытворял! Это после смерти 1-й жены. Вот, откуда зародился „идиот“, по моему домыслу!.. Это — *себя* он, раздавленного... и — *до-да-вил-таки*. И — ухлопал *свою* „аглаю“... — она в революцию кинулась, с каким-то французом! (Аглая с политическим эмигрантом и плутом, тут и патер-иезуит припутан.)». Конечно, Шмелев опирается на воспоминания С. В. Ковалевской, где описывается роман Достоевского с ее сестрой Анной Васильевной Корвин-Круковской, позднее вышедшей замуж за француза Жаклара, будущего участника Парижской коммуны. (Очевидно, на облик Корвин-Круковской наложились и некоторые черты А. П. Сусловой, сведения о которой могли быть почерпнуты Шмелевым как из российских, так и из эмигрантских изданий.)

Шмелев сопрягает коллизии «Идиота» с изломами авторской судьбы. Он пишет о романе очень лично и очень страстно. «Испорчен — гениально, но испорчен роман! По длинностям — туда-сюда (ужасно!), но, главное — переломил, *не* пощадил уже данные, — дивные души!.. Но и длинноты — как самостоятельны, вне романа — великолепны. Хоть часто — шарж, памфлет, карикатура. Какой страстный, ре-жу-щий ум! Какой... зонд! Как много читал! Подумать: умер 60 лет! *Что* бы натворил!.. Ведь *все* — заготовка была, а „к столу“ — *обеда* так и не подал: все еще было... в *кухне*! Ему, может быть и легко, повару-то... *знает* сыть-вкус (и как будет перевариваться), а „господа“ (читатели) — *обижены*... судьбой и — кончиной *повара*. Все его творчество — только *стряпня*, гениальная... еще не вылит „пломбир“ в форму, еще только (больше) *соуса*, а... отбивные еще ждут плиты...».

Поразительно, что, рассуждая о творчестве Достоевского и безусловно признавая гениальность писателя, Шмелев рассматривает важнейшие его произведения как некий пролог, пролегомены к «основному тексту». Разумеется, подобное мнение не высказывалось публично.

И наконец, следует сказать еще об одном «странном сближении».

В письме 1937 г. Шмелев описывает свое триумфальное выступление в Праге, посвященное 100-летней годовщине со дня смерти Пушкина. Это послание — едва ли не «полная рифма» к письму Достоевского к жене от 8 июня 1880 г., где потрясенный автор сообщает Анне Григорьевне о грандиозном успехе своей Пушкинской речи — восторженных овациях публики, обмороках в зале и т. д. Шмелев в свою очередь

пишет: «Были слезы, объятия, сумасшедшие письма, подношения. Одна девчурка-гимназистка (16 л.) написала в бредовом письме — „Зачем Вы посетили нас“ — и т. д. Словом — национальный фронт раздвинулся и поглотил „врагов“». По смыслу и тональности это прямо перекликается со словами Достоевского: «...зала была как в истерике, когда я закончил — я не скажу тебе про рев, про вопль восторга: люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и клялись друг другу быть лучшими...».¹² Знаменательно, что и Достоевский, и Шмелев расценивают свои выступления прежде всего как идейную победу, как успех «нашей» партии. «Какой-то профессор старый, пронзив меня взглядом, изрек: „это — выше (!! — ?) Слова Достоевского!“». Были и другие глупости. А я счастлив одним: *наша* взяла, и — *живет наше!* Все „врази“ расточились, притихли, сникли... ибо я говорил и утверждал... Пушкиным!». Вопросительные и восклицательные знаки, в эпистолярном смятении поставленные Шмелевым после слова «выше», весьма напоминают смущение Достоевского, которому Страхов передал слова Льва Толстого, что тот ценит «Записки из Мертвого дома» выше всего, что было в русской литературе включая Пушкина. («Как *включая?*» — испуганно спросил Достоевский.) Шмелев пишет Ильину, что «получил — кроме *всего* незначительного, и *вещественное*: от группы нежных дам и проч. — дорогой несесер и дорожный бювар — с которыми не знаю что делать. И — такие взгляды, полные *обожания*, что... поспешил в обитель» (1937, II, 194). Это опять же почти буквально совпадает со сценой 1880 г.: «Я ослабел и хотел было уехать, но меня удержали силой. В этот час времени успели купить богатейший, в 2 аршина в диаметре лавровый венок, и в конце заседания множество дам (более ста) ворвались на эстраду и увенчали меня при всей зале венком...». Венок Достоевского и несесер с бюваром Шмелева играют в обоих случаях одинаковую — знаковую — роль. «...меня потрясло, — продолжает Шмелев, — единодушное признание тысячной аудитории в Праге, — *встал* — без единого возгласа понудительного — весь зал, даже эс-эры» (1937, II, 199). Это «даже эс-эры» интонационно и смыслово совпадает с сообщением Достоевского, что после Пушкинской речи его «бросился обнимать со слезами» Тургенев (*даже* Тургенев!). Через десять с лишним лет, вспоминая о тогдашнем своем триумфе, Шмелев проводит историческую

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30. I. С. 184–185.

Достоевский в изгнании

параллель: «Такая же — почти — „ошибка“ Достоевского (о, не смею равняться! (8 VI 1880)! — раскалил, оглушил, унес, воз-нес! и — быстро пришли в себя... и подивились: „что за наваждение!..“» (1948, III, 337).

Незадолго до смерти Шмелев напишет Ильину: «Читаю „Достоевский“ Мочульского. Добротная работа. Лучшее из его писаний» (1948, III, 337).

Достоевский — последняя дума Шмелева. Впрочем, он присутствует в тексте или подтексте всей переписки двух русских изгнанников (мы ограничились только наиболее выразительными примерами). Он существует в их сознании как лейтмотив, «код» русской культуры, как ее национальный архетип. Следует помнить, что сам этот эпистолярный диалог приходится на годы, когда в метрополии количество изданий Достоевского, равно как и ученых сочинений о нем, достигает низшей точки. Он становится на родине персоной нон грата. То особое напряжение, которое он вызывал в интеллектуальной жизни первых двух десятилетий XX в., в культурном поле Советской России, почти неощутимо (хотя и предпринимаются попытки — снивелировав или сняв «последние вопросы» — вписать «защитника униженных и оскорбленных» в приемлемый для власти литературный ряд). Переписка Шмелева и Ильина свидетельствует о том, что автор «Братьев Карамазовых» остается важнейшим духовным фактором в жизни русского зарубежья. Эмиграция как бы примеряет художественные пророчества Достоевского к свершившейся участи России и к собственной судьбе. Он во многом определяет мироощущение интеллигентных эмигрантских кругов. Он — действующее лицо той мировой драмы, свидетелями и участниками которой стали люди, как оставшиеся в России, так и покинувшие ее. Можно сказать, что место, занимаемое Достоевским в эпистолярной переписке Шмелева и Ильина, аналогично его присутствию в культурном сознании XX в.

Владимир Котельников

**«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО
И «РАСПАД АТОМА» Г. ИВАНОВА**

У Георгия Иванова (1894–1958), поэта и прозаика эмиграции, есть единственный в его творчестве (и редкий в предшествующей русской литературе) текст, который наглядно демонстрирует характерный для постклассической эпохи процесс расширения субъектного пространства до степени его дезинтеграции и разложения. Это «Распад атома», вышедший отдельным изданием в Париже в 1938 г. и произведший сильное и разноречивое впечатление: Д. Мережковский назвал книгу «гениальной»; Р. Гуль признавался, что его «стошнило» при чтении.

В. Ходасевич в своей рецензии отверг эти банальные крайности и отнес книгу к произведениям среднелитературным и вполне традиционным как в достоинствах, так и в недостатках ее. Он не нашел в ней никакого «эстетического катаклизма», морального «взрыва», хотя и подозревал автора в намерении их совершить. Ничто не разрушало, по мнению Ходасевича, обыкновенную художественность этой вещи, «сделанной с большим литературным умением», и критик решительно отводил от автора обвинения в порнографии и умышленном эпатаже: в книге, уверял он, даже «обнаженно физиологические мотивы составляют очень строго продуманную и взвешенную часть того запаса образов», которым оперирует Иванов, а вся ордуративная предметность такова, что «эти сами по себе некрасивые предметы подобраны, скомпонованы и изображены с отличным живописным умением». С такой точки зрения Ходасевич имел основания сблизить «Распад атома» со стихами Иванова, в которых и Г. Адамович обнаруживал удивительные сочетания: «грязь вперемежку с нежностью, грусть, переходящая в издевательство, а надо всем этим — тихое, таинственное, немеркнувшее сияние, будто оттуда, сверху, дается этому человеческому крушению смысл, которого человек сам не в силах был бы найти...».

© В. Котельников, 2008

В главном персонаже, в «единственном „я“, от имени которого книга написана», Ходасевич увидел также вполне традиционного героя, литературного субъекта переживания и повествования, чьим пером «многие (и, быть может, наиболее «рискованные») страницы написаны с очень острым и неподдельным лиризмом». Беда в том, полагал Ходасевич, что автор своего лирического героя решил превратить в эпического: отделил от себя, обременил ненужной «историей» человека, которого постигла любовная неудача, — и от этого мир ему стал мерзок, и перед тем, как пустить себе пулю в лоб, он решает испакостить мир в глазах остающихся.

Уподобляя историю всякого литературного героя лабораторному опыту, Ходасевич условием верности выводов из истории героя считает правильную постановку и проведение опыта. Именно правильности «в истории ивановского героя» он и не нашел и в праве на мироотвержение этому «мелкому герою» отказал.

За пределами этой слишком для Ходасевича «умеренной и аккуратной» рецензии, как будто даже умышленно, оставлены важные вопросы к ивановскому тексту.

Первый и главный, который необходимо задать: не ставил ли здесь Иванов совсем другой «опыт», ради которого как раз и необходимо было пренебречь литературной «правильностью» персонажа?

Обоснованно отказываясь видеть в книге модный тогда «человеческий документ», Ходасевич проницательно замечает, что сравнительно с этим «убогим родом литературы» книга Иванова «слишком искусственна и искусна».

Действительно, при «искусной» организации текста его содержательные компоненты поставлены в «искусственные» отношения друг к другу, и субъектное пространство у Иванова получает совершенно «неклассический» вид.

Оно задается жанровой формой книги (показавшейся Ходасевичу «растянувшимся стихотворением в прозе» или «поэмой») и фрагментируется по принципу максимального предметного, эмоционального, морального разброса значений. Тем самым границы субъектного пространства раздвигаются — намеренно и настойчиво (если не навязчиво) — до пределов, немислимых прежде. В таком объеме оно может отождествляться с личной картиной мира в целом, к чему как будто и приходит лирический герой Иванова, выносящий безапелляционный приговор всему «мировому уродству». Но это ложное отождествление, и сам же герой, правда, лишь однажды,

признается: «Перспектива мира сильно искажена в моих глазах». Не мир в его составе и качествах, как даны они в естественном опыте субъекту, интересует здесь Иванова, а максимально представимая *вместимость* субъектной сферы, ее нравственная, эмоциональная и эстетическая *растяжимость* — в этом и заключается суть его «лабораторного опыта».

Никакой собственно «истории» у героя нет, жизненно-эпическая линия его лишь слабо угадывается в пунктире чувственной памяти о безымянной женщине, синем платье, запахе волос на затылке — о том, что утрачено навсегда. Сменяющие друг друга состояния героя — «Я дышу», «Я живу», «Я иду по улице», «Я думаю», «Я в лесу», «Я знаю этому цену», «Я хочу», «Сердце перестает биться» — анафорически побуждают развитие темы очередного фрагмента, как и играющие ту же роль состояния среды: «Рассвет за окном», «Закат над Тамплем». Это фрагментированное повествование совершенно не нуждается во времени, не принадлежит здесь никакой истории; оно отмечает только внутреннюю *протяженность* сознания и речи, которая не имеет линейной направленности, не имеет начала и завершения, не поддерживается причинно-следственными или ассоциативными связями. Она свободно распространяется по любым направлениям.

Герой может следовать по ним произвольно и бесконечно далеко, начав с любого пункта впечатлений, памяти или воображения: «Я иду по улице. Я думаю о различных вещах. Салат, перчатки... Из людей, сидящих в кафе на углу, кто-то умрет первый, кто-то последний — каждый в свой точный, определенный до секунды срок. Пыльно, тепло. Эта женщина, конечно, красива, но мне не нравится. Она в нарядном платье и идет улыбаясь, но я представляю ее голой, лежащей на полу с черепом, раскрытым топором. Я думаю о сладострастии и отвращении, о садических убийствах, о том, что я тебя потерял навсегда, кончено».¹ На другом направлении после созерцания звездного сияния возможно появление предмета, который вызывает самую грубую физиологическую реакцию: «Банки с раковыми опухолями: кишечник, печень, горло, матка, грудь. Бледные выкидыши в зеленоватом спирту. В 1920 году в Петербурге этот спирт продавался для питья...» (II, 13). Рядом с нежностью и грустью для героя вероятно событие, выводящее за пределы естественных переживаний: «Совокуп-

¹ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Проза. М., 1994. С. 7. Далее ссылки в тексте.

ление с мертвой девочкой. Тело было совсем мягко, только холодновато, как после купанья. С напряжением, с особенным наслаждением. Она лежала, как спящая. Я ей не сделал зла. Напротив, эти несколько судорожных минут жизнь еще продолжалась вокруг нее, если не для нее» (II, 12). И тут же: «Звезда бледнела в окне, жасмин доцветал».

Разумеется, здесь это события воображения и ощущений, но вместе с тем — это *реальность сознания и речи* данного субъекта: *такое* его пространство уже существует в культуре, и писателю оставалось только заполнить его соответствующим материалом, удостоверить его наличие текстом. При этом в поле зрения персонажа и автора не появляется ничего, что могло бы препятствовать — этически или психически — стать таким вещам, поступкам, событиям обыденной действительностью. Текст, по умолчанию, санкционирует их в жизни.

Заглавие книги — тематическая метафора, подсказанная экспериментальными и теоретическими исследованиями субатомных структур, особенно успешными в 1920–1930-е гг. Сенсационные результаты этих исследований, популяризируемые прессой, производили огромное впечатление на обыденное сознание и породили мифологию «атомной эры». После открытия Резерфордом атомного ядра и искусственного превращения элементов последовал ряд открытий и гипотез, показывающих процессы атомного распада, возможность расщепления ядра и выделения элементарных частиц. В 1931 г. В. Паули высказал подтвердившееся впоследствии предположение, что при β -распаде вместе с электроном из ядра вылетает легкая частица «нейтрино», чем объясняется энергетика распада. А неподалеку от Иванова, в парижском Институте радия, Ф. Жолио-Кюри осуществлял вторжение в атомное ядро с помощью α -лучей и в 1932 г. экспериментально обнаружил нейтрон, в 1934 г. проследил рождение и аннигиляцию электронно-позитронной пары, открыл явление искусственной радиоактивности в процессе ядерных превращений, следствием чего могло стать взрывное выделение огромных энергий.

У Иванова «распад атома» — это распад смыслового ядра личности в результате экспериментов над его структурой, что описывается автором с использованием аналогий из ядерной физики. «Атом неподвижен. Он спит. Все гладко замуровано, на поверхность жизни не пробьется ни одного пузырька» (II, 24). В таком состоянии «атом», т. е. смысл экзистенции, пребывал в культурной оболочке, сохранявшей его цельность; та-

ким, по убеждению героя, представила его «ложь искусства» (II, 13). «Но если его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед» (II, 24). Иванов хорошо знает, что будет тогда: тогда произойдет взрыв, и все частицы его, в том числе «элементарные», до сих пор заключенные в темных недрах человеческого существа, разлетятся по всем направлениям, создавая пространство хаоса, которое как раз и воспринимается сознанием «распавшегося атома» как фатальное «мировое уродство», хотя на самом деле это продукты его распада. Новые комбинации свободных частиц былого смысла дают лишь фрагменты картины мира; таким фрагментом, случайным в частях и бессмысленным в целом, оказывается и всякий человек, легко сводимый вообще к нулевому значению: «Человек, человек, ноль сидит с остановившимся взглядом» (II, 25). В отношении к подобным фрагментам вполне равноценны как убежденность в «божественном праве делать зло», так и сомнение в этом праве (II, 26).

Но если то и другое не реальные эпизоды духовной жизни, не ступени органического развития сознания, а его лабораторные продукты, *одновременно* создаваемые в замкнутом субъектном пространстве, если в последнем *одновременно* культивируются уродство и красота, смерть и оплодотворение — или, используя известное определение Достоевского, — «идеал Мадонны и идеал содомский», то всякая волевая активность, всякое качественное становление — к добру или к злу — обессиливаются в самом их истоке, поскольку под давлением одновременно переживаемых антиномий субъектная сфера растягивается во все стороны вплоть до разрыва, что в обществе выражается в крахе личности, а в искусстве — в разрушении формы.

Не исключая влияния осуществлявшихся в этой же сфере экспериментов Дж. Джойса («Улисс» вышел отдельным изданием в Париже в 1922 г.), будет правильным предположить, что ивановский «распад атома» есть одна из поздних стадий того процесса, который обнаруживал себя «химическим разложением» в сознании «подпольного человека» у Достоевского, затем экстремальным расширением субъектного пространства и, наконец, его дезинтеграцией. Именно в «Записках из подполья» парадоксалист утверждал, что к этому и ведет весь ход цивилизации, усиленно вырабатывающей в человеке «многосторонность ощущений» и тем самым открывающей новые области опыта — за пределами былых норм и запретов — как

«наслаждение в крови» и еще более изощренные формы наслаждений. И сам антигерой тогда бросил вызов нравственному и литературному канону и провозгласил новым жизненным и творческим принципом развитие своей «многосторонности» до последних пределов, в чем и видел он свое превосходство перед трусливой рутинной: «...я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины».² Критерий ценностно безразличной *шифроты* утверждался главной (и зачастую единственной) мерой свободы личности, получая достаточное интеллектуальное и эстетическое оправдание в гуманизме нового времени и не нуждаясь более в оправдании религиозно-этическом.

В книге Иванова есть и неявные, и явные отсылки к Достоевскому. Упоминаются, в частности, «разные русские мальчики, клейкие листочки и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности» (II, 8).

Если две первые реминисценции отсылают к «Братьям Карамазовым», то последняя указывает на важный мотив самосознания персонажа в «Записках из подполья», который испытывал «подленькое наслажденьице», сознавая, что «вот и сегодня сделал опять гадость», и вновь начиная «грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя», а кончал всегда усиленным сознанием: «прав, что подлец» (V, 102–103). Он акцентирует беспредельность собственной «подлости»: представляя, казалось бы, уже последнюю ее ступень в отношении к Лизе, он предчувствует далее «что-то главнее, гаже, подлее! да, подлее!» (V, 165–166), за чем следует нечто такое, отчего еще более «подло становилось» (V, 167). Всякий ряд поступков, объяснений, оправданий персонажа ведет к усугублению «подлости» до последнего предела — и за него: здесь всегда «всё будет одно другого подлее» (V, 134).

Не моралистическая тема бездонного «нравственного падения» персонажа и не дурная бесконечность интеллигентской рефлексии диктуют такое развитие мотива. Гипертрофия «подлости» нужна для другой цели, для которой требуется и гипертрофия «честности», что создает именно парадоксальную — относительно традиционных ее видов — субъектность: в этом новом субъектном пространстве «подлость» и должна быть доведена до крайности с тем, чтобы составить «невыно-

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 178. Далее ссылки в тексте.

симый контраст» с абсолютной внутренней честностью — о последней в повести призвана свидетельствовать абсолютная искренность персонажа, сбрасывающего любые этикетные и этические покровы: «я ведь омерзительную правду пишу» (V, 175). Контрастные эти качества, однако, не порождают никакой драматической коллизии, а остаются в пределах всеобъемлющего опыта и всеприемлющего сознания как равно возможные, а значит, с точки зрения такого сознания и равно ценные свойства человека. И это предстает уже общей чертой того социального круга, к которому причисляет себя сам антигерой: «...только между нами самый отъявленный подлец может быть совершенно и даже возвышенно честен в душе, в то же время несколько не переставая быть подлецом» (V, 127).

Еще более раздвигают это субъектное пространство, с одной стороны, погружение антигероя в «разврат», где он доходит до безобразного ничтожества, до последней «грязи», и, с другой стороны, исповедание им идеалов «прекрасного и высокого», что одновременно переживается и осознается им как равно необходимое *свое*. «Замечательно, — признается он, — что эти приливы „всего прекрасного и высокого“ приходили ко мне и во время развратика, и именно тогда, когда я уже на самом дне находился, приходили так, отдельными вспышками, как будто напоминая о себе, но не истребляя, однако ж, развратика своим появлением; напротив, как будто подживляли его контрастом и приходили ровно на столько, сколько было нужно для хорошего соуса» (V, 133).

Достоевский литературно разворачивает такой тип личности, в котором все крайние состояния, эксцессы поведения и сознания, даже сама форма «записок» есть осуществление одного принципа, принятого парадоксалистом за основу существования, — это «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия» (V, 113). Природному и социальному детерминизму негативистское сознание антигероя, не признавшее никаких безусловных «первоначальных причин» (V, 108) и отвергшее выход из своего подполья к религиозному и философскому освобождению духа, может противопоставить только «самостоятельное хотенье, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (V, 113), — т. е. простую натуральную свободу, следуя которой человек внешний «до страсти любит <...> разрушение и хаос» (V, 118), а человеком внутренним овладевает тоска, «истерическая жажда противо-

речий, контрастов» (V, 127), что вместе и становится единственным источником психологической и событийно-сюжетной динамики в «Записках».

На обоих названных путях — «внешнем» и «внутреннем» — именно «самостоятельным хотеньем» антигероя порождаются ситуации, состояния, эпизоды, которые явно тяготеют к большой смысловой «самостоятельности». Наполняясь повествовательным материалом, получая резко контрастирующие нравственные окраски, они приобретают значение уже не просто композиционных частей художественного произведения, но фрагментов субъектного пространства, в каждом из которых разворачиваются в поступке и слове «малые антигерои»: практический солипсист, циник, *misérable*, сладострастник, книжный мечтатель и пр. Их активность возрастает, возрастают и напряжения между ними; происходят острые столкновения, слияния, неожиданные превращения.

Сильным мотивом желаний и поведения антигероя Достоевский делает ненасытную жажду «власти и тиранства над кем-нибудь» (V, 175): она и заставляет его мучить Лизу контрастными «картинками» семейной идиллии и ужасной участи «девки» из «заведения», пока он не понял, что «перевернул всю ее душу и разбил ее сердце» (V, 162). Он увлекается до настоящего морально-сентиментального пафоса, так что у «самого горловая спазма приготавлилась» (V, 161), но тут же эту человеческую реальность своего и Лизиного состояния делает предметом игры, а позже и цинического унижения. Собственным «слабым сердцем» (унаследованным от героя ранней повести Достоевского) он глубоко входит в сферу Лизы, откликается на ее потрясение подлинным содроганием «жалости» (V, 173), и все-таки это «гуманистическое» ампула антигероя, занимающее в его репертуаре самостоятельное место, разрешается позорной истерикой, и стыд за свою слабость неожиданно возбуждает в нем приступ страсти — «чувство господства и обладания. <...> Как я ненавижу ее и как меня влекло к ней в эту минуту! Одно чувство усиливало другое. Это походило чуть не на мщение!..» (V, 175).

Ситуация символическая. В сфере Лизы выступает тот большой мир, который антигерой отвергает, не принимая его порядка, отказываясь согласовывать с ним себя внешнего и внутреннего, но он вожделеет к этому миру и мечтает овладеть им в своих анархических «хотеньях» и именно *мстит* ему и Лизе за свои неудачи. В знаменитой тираде, исполненной преувеличенного и истеричного самоуничижения, отчаяния, цинизма,

есть моменты, выражающие правду его мироотношения полно и точно: в злорадном желании «свету провалиться» и в этом яростном «тебе никогда не прощу!» (V, 174). Здесь все мстительное противостояние его «живой жизни», миру и людям.

Если главные мотивы мироотношения антигероя обнажить от сквозной в «Записках» темы *стыда*, удерживающего нравственную личность персонажа от окончательного распада, совлечь с них повествовательную ткань, свернуть книжно-риторическую драпировку, то в *бес-стыдной* наготе эти же мотивы предстанут у Иванова — жестко декларированные, ничем не смягчаемые в компрессивном изложении фрагментов. «Содрогание, которое вызывает жалость. Содрогание, переходящее обязательно в чувство мести. За глухого ребенка, за бессмысленную жизнь, за унижения, за дырявые подошвы. Отомстить благополучному миру — повод безразличен. „В ком сердце есть“, знает это. Этот почти механический переход от растерянной жалости — к „ужо погодите“ — другой форме бессилия» (II, 20). Жалость недопустима, она — «враг порядка — бросится и разорвет вас», нужно «быть безжалостными друг к другу» (II, 20), — и в этой жестокости отчаяния мотив мести миру порождает главное творческое задание повествователя: «Извлечь из хаоса ритмов тот единственный ритм, от которого, как скала от детонации, должно рухнуть мировое уродство» (II, 19).

Замечательно, однако, что рядом с намерением сокрушить «мировое уродство» и с пожеланием всему «свету провалиться» возникает в обоих случаях едва ли не более сильное стремление к покою: «Я хочу душевного покоя» (II, 7), — заявляет ивановский персонаж, а парадоксалист: «Мне надо спокойствия» (V, 174). Не потому, что задача не по плечу, а потому что того и другого до изнеможения обессиливает бесплодная борьба с самим собой, со своей расщепленной субъектностью, проекция которой вовне деформирует картину реальности и дает повод отвергать предстающий им образ мира.

Подтверждения идеологической и литературной преемственности данных текстов обнаруживаются и по другим линиям. Так, непосредственно к подпольному антигерою восходит господствующее в ивановском персонаже «смешанное чувство превосходства и слабости» по отношению к среде (II, 6), которое использовано Ивановым как нравственно-психологическое условие для его эксперимента над субъектным пространством.

«Записки из подполья» Ф. Достоевского

Также у обоих (равно безумных!) героев обнаруживается безудержная ненависть к моральной геронтократии, в которой они видят традиционный оплот отрицаемого ими мироустройства. «Этих благополучных старичков, по-моему, следует уничтожать. — Ты стар. Ты благоразумен. Ты отец семейства. У тебя жизненный опыт. А, собака! — Получай» (II, б), — разыгрывает в воображении первую сцену насилия ивановский герой. В тот же адрес раздаются проклятия из «мерзкого, вонючего подполья»: «Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам!» (V, 100–101).

Конечно, разработанная в повести Достоевского проблематика с ее идейной полемичностью, логической и литературной оформленностью, рациональная мотивированность стиля, жанровая выдержанность — все это в книге Иванова не нашло применения как излишнее, принадлежащее к ложной, по мнению повествующего персонажа, традиции гуманистического реализма. Но начавшаяся в «Записках из подполья» фрагментация субъектного пространства, результатом которой было нарастающее расширение «подпольного сознания» во все стороны, равно допускавшее признание идеальных ценностей, и дискредитацию их, и деструктивную игру с ними в своем и чужом субъектном мире, и одновременное тайное понимание «гадкой истины» (V, 163) — этот принцип был использован Ивановым с максимальным художественным эффектом.

Людмила Ельницкая

ИСПОВЕДЬ АНТИГЕРОЯ
(«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского
и «Распад атома» Г. Иванова)

Эти романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать пленительными книгами, если только человек знает, как выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно есть его опыт, и как записать эту правду собственной жизни правдиво.

Ральф Уолдо Эмерсон

...во всем, что мы говорим о себе, присутствует обман, мошенничество....

Мишель Лейрис

Друг мой! Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем... мы никогда не увидимся... разные дороги... все к ничтожеству... Прощай! Мы никогда не увидимся... нет рая — нет ада... люди брошенные бесприютные созданья.

М. Ю. Лермонтов.

«Menschen und Leidenschaften»

«Записки из подполья» принадлежат к жанру литературной исповеди и предваряют активное обращение к этому дискурсу в последующем творчестве писателя, в его романах. Значение жанра состоит в том, что исповедь позволяет показать нравственное состояние человеческой личности, по которому можно судить о состоянии общества и мира. Герой исповеди, выступающий чаще всего в форме «я», стремится понять «конечные истины» о себе и потому открывает читателю самые сокровенные глубины собственной духовной жизни. Излюбленная жанровая модель Достоевского оказалась не

© Л. Ельницкая, 2008

Исповедь антигероя

менее востребованной в литературе XX в. Сопоставление «Записок из подполья» и одного из значительных произведений эмигрантской литературы «Распада атома» Г. Иванова позволяет увидеть судьбу человека (человечества) и перспективы мировой жизни на большом пространстве, в движении исторического времени.

«Записки из подполья» (1864) знамениты новой — по сравнению с творчеством 40-х годов — постановкой проблемы героя, получившего «титул» антигероя. Сам писатель видел значение произведения как раз в том, что в нем он «впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону»¹. Антигерой — это современный европейски образованный человек, который интуитивно постигает объективные тенденции мировой жизни, связанные с наступлением на неповторимую личность человека. Антигерой — тот, кто, стремясь сохранить собственное лицо, живет в постоянном противоборстве с миром, выдвигает бунт и несогласие с ним как программную установку. Персонаж «Записок», представляя самый принцип личности (самости), не имеет ни имени, ни фамилии, ни связанной биографии. Наделенный непомерным самолюбием, он уподоблен человеку, с которого содрали кожу и для которого по этой причине любое соприкосновение с жизнью и людьми нестерпимо. Огромное тщеславие, болезненное чувство личного достоинства, будучи нарушением психической нормы, преувеличением, и позволили Достоевскому показать «крупным планом» процессы самоопределения, самосознания и самопознания личности такого типа.

«Записки» своей проблематикой продолжают «петербургский текст» русской литературы, начинавшийся Пушкиным и Гоголем. Действие условно относится к началу 60-х гг., но конкретные характеристики времени заменяются обобщенными формулами: «наш отрицательный век» или «несчастное девятнадцатое столетие». Возраст героя (ему 40 лет) условно-символический: это возраст зрелости, совпадающий с пределом жизни (герой говорит, что жить дальше сорока лет неприлично и пошло). Метафорически этот возраст отождествляется с сорока годами «подполья», так как «подполье» является и принципиальным выбором героя, и вместе итогом

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 16. С. 329. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страниц.

его жизни. Уйдя в отставку, герой живет в «углу», в скверной комнате на петербургской окраине. «Угол» или «подполье», важнейший сквозной образ творчества Достоевского, означает сознательное уединение личности, сознательное разрывание общественных связей, объясняемое, с одной стороны, презрением героя к миру и людям, а с другой — его собственной несостоятельностью в любых актах общения. «Подполье» — это совокупность идей, а также своеобразная психология. Антигерой живет обидами, когда-то полученными в мире, и «упражняется в чистом мышлении», стремясь открыть общие законы существования человеческого рода. Первая часть «Записок» дает художественный образ «подполья» — пространства, в котором разворачивается драма самосознания героя. Бесперывную работу сознания персонаж «Записок» именуется «болтовнёй»; она является для него заменой жизненного процесса и способом изживания отпущенного судьбой времени. В «болтовне» (т. е. между прочим, без специально поставленной задачи) осуществляется переосмысление, компроматация, опровержение идеологических, социальных и других представлений современности. Но в центре внимания антигероя не сиюминутные вопросы, а метафизические проблемы человеческой свободы и ее границ. Настаивая на абсолютной ценности свободы, антигерой признает и то, что человек является частью природного космоса и вынужден принимать его власть. Природа представляется подпольному слепой силой, унижающей человека и торжествующей над ним.² В словаре героя есть важнейший образ «каменной стены», которую лбом не прошибешь. Природа, выводы естественных наук, математические аксиомы и другое символизируют всё неподвластное человеку, выступающее по отношению к нему инструментом принуждения (террора). Антигерой из гордости не желает признавать «каменную стену»; действуя *назло* всем и всему, он возводит в абсолют личное своеволие и каприз. Эти деструктивные принципы поведения являются, с точки зрения антигероя, единственной возможностью подтвердить священное право быть свободным. Человек, следовательно, принуждается к бунту, если не хочет терять своей личности. С позицией бунта и связан самый процесс самосознания, в результате которого возникает догадка антигероя о темной иррациональ-

² В романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» героиня Тереза видит ужасный сон, в котором Природа в образе чудовищного дерева перемалывает людей.

ной природе человека. Между двумя несовместимыми крайностями совершается историческая судьба человека. С одной стороны, существует возможность упорядоченной общественной жизни, опирающейся на рациональность поведения и принцип личной выгоды, с помощью которого человека можно приручить, подкупить и подчинить. Другая возможность, связанная с принципом безграничной свободной воли и, следовательно, непредсказуемостью поведения человека, признанием иррациональности его природы, сопрягается в конечном счете с образом хаоса (социального и всякого другого). Начиная с защиты свободной личности, антигерой приходит в мышлении к логическому тупику, к признанию, что путь свободы в сущности ведет человека к смерти.

Интеллектуальный портрет антигероя уточняется его психическими и физическими состояниями. В своем добровольном заточении он похож на безумца: обращается к каким-то воображаемым «господам», задает им вопросы, предвосхищает ответы, возбуждается, как будто слышит реальные возражения. Риторические восклицания, уничтожающий смех, парадоксы следуют один за другим. Антигерой живет в пространстве игры со словом. Он как будто одновременно исполняет две роли: себя и «другого», занимающего противоположную позицию. Этого «другого» подпольный не слишком высоко ставит: его раздражает и смешит недалекость и тупое упорство воображаемого собеседника. Однако «отменить» присутствие «другого» он не в силах. Речевой образ, свойственный подпольному герою, сложен и контрастен: он издевается и сожалеет, говорит свысока и требует сочувствия, серьезное пронизывает иронией. Такая двойственность речи отражает двойственность внутреннего мира: он не в состоянии окончательно утвердиться на тех позициях, которые полагает истинными. Не случайно свои мысли подпольный шифрует как «болтовню»: будто не стоит принимать всерьез его слова, от безделья чем не развлечешься. Однако он болтает и шутит «скрыпя зубами». Предмет шуток, как выясняется, слишком важен: речь идет о призвании человека, о смысле его существования. Поднимая статус человека максимально высоко, подпольный тут же его снижает и пародирует. Образ человека в его речах собирается на стыке несовместимых характеристик. «Человек любит созидать <...> это бесспорно, — говорит подпольный. — Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?» (V, 118). Несомненно, человек в замысле устроен комически. Иначе как объяснить, что «самый отъявленный под-

лец может быть совершенно и даже возвышенно честен в душе, в то же время нисколько не переставая быть подлецом» (V, 127). В конце концов самое точное, самое исчерпывающее «определение человека — это: существо на двух ногах и неблагодарное» (V, 116). Нельзя объяснить природу человека, потому что любое из присущих ему качеств неразрывно связано с противоположным. Так возникает итоговая формула: «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб» (V, 125).

Смысл парадоксов антигероя о человеке состоит в указании на неуловимость этого феномена и на невозможность использования нравственных критериев при его определении. Компрометируя природу человека, подпольный берет под сомнение и результаты его исторической деятельности, которые представляются ему в высшей степени комическими. Тем более антигерой не в состоянии определить смысл собственного существования. При всем гипертрофированном самолюбии и требовании уважения от других подпольный испытывает к себе брезгливое отвращение. Причина в том, что ни одна черта, никакая определенная характеристика не может быть прочно закреплена за его личностью, поскольку она требует подтверждения в поступке. Подпольный же принципиально не участвует в жизни. «Умный человек» по определению не может найти твердое основание (фундамент) для совершения поступка, поскольку он упражняется в мышлении; а следствием глубокого мышления является, с точки зрения антигероя, сознательное «ничегонеделание», сознательное «сложаруки-сидение». В результате подпольный антигерой не может чем-либо подтвердить свое присутствие в жизни, факт его существования недоказуем. По его собственному выражению, он подобен «мыльному пузырю» и обречен на «инерцию» (V, 109). Окончательное суждение подпольного об итогах собственной жизни ужасно: он признает, что не сделался ничем, «даже и насекомым не сумел сделаться» (V, 101).

Вторая часть «Записок» представляет собой текст-воспоминание, в котором подпольный антигерой смотрит на себя 24-летнего из зрелого возраста и потому не только наблюдает, но и невольно оценивает поступки и поведение молодого тогда человека. К воспоминаниям его принуждает отчаяние, смертельная тоска одинокого прозябания в «подполье». В попытке записать предподпольный опыт, однако с неизбежностью приведший его в «подполье», содержится последняя надежда понять свою судьбу. Воспоминания в этом случае пред-

Исповедь антигероя

приняты не из сожалений по ушедшей прекрасной юности, а из потребности узнать всю правду о себе. Жанр второй части еще более приближен к исповеди, строится на предельной искренности говорящего, поскольку речь идет в сущности о его жизни и смерти. Исповедь человека из «подполья» поражает откровенностью и жестокостью в отношении к себе, потребностью в анализе своих состояний добраться до таких стыдных глубин личности, которые никогда еще не были предметом публичного рассмотрения. В желании идти до конца в постижении способностей человека к падению и нравственному растлению антигерой пишет текст, который трудно назвать литературным произведением, поскольку он создан метафорически из «тела и крови» рассказчика. Литература (как игра по правилам) и жизнь (как хаотическая непредсказуемая стихия) в этом случае максимально сблизилась и переплелись. В юные годы будущий человек «подполья» проходит опыт общественных отношений, пробует реализовать себя на службе, в дружеских, любовных и других связях. Выступая в качестве автора,³ подпольный испытывает потребность обратиться к разнообразным дискурсам, сложившимся в литературной практике его времени. Во второй части «Записок» востребованы дискурсы лишнего человека, бедного чиновника, романтического мстителя, отношений барина и слуги, сюжетов демократической литературы с мотивами падшей девушки и явлением героя-спасителя... Рассказ подпольного складывается из настойчивых отсылок к текстам Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Некрасова... Цитатность «Записок» объясняется тем, что герой хочет опереться на опыт культуры и не может этого сделать. Выясняется, что его чувства и поведение в каждой типовой для прежнего литературного контекста ситуации резко противостоят традиции и канону. Герой постоянно мечтает о «литературной» упорядоченности жизни: например, о возможности затеять ссору и вызвать на дуэль «по всем правилам». Готовясь участвовать в пирушке школьных товарищей, подпольный с отчаянием представляет себе, «как всё будет мизерно, не *литературно*, обыденно» (V, 141). И только перед проституткой Лизой подпольный успешно использует литературную риторику, показывая ей, как на картинке, безобразие продажной любви, угадывая ее мечты и ее страх будущего. Однако он говорит

³ Созина Е. К. О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза. М., 2003. С. 195–217.

«жалкие слова» не для спасения заблудшей души (в чем видела задачу «высокая литература»), а из потребности взять реванш за только что пережитое унижение. Перевернув своими речами душу неискушенной девушки, подпольный получает острое наслаждение от власти над нею. Четыре микросюжета, составляющих содержание второй части, открывают правду о современном человеке: о его двойственности, равном тяготении к высокому и низкому полюсам (добру и злу); о колоссальной притягательности зла, неодолимом желании испытать глубину его бездны; об ужасе опыта унижения: униженный стремится взять реванш и ищет возможности унижить другого; о том, что обратной стороной униженной и оскорбленной личности является комплекс палача и садиста; об извращенном желании из унижения и опыта зла извлечь наслаждение; и наконец, о том, что пути зла приводят человека в тупик. Вопрос, можно ли спастись, возникает как главный, требующий неотложного решения.

Вторая часть «Записок» рисует психологический и моральный портрет антигероя, которому свойственно постоянное раздвоение личности. Не только интеллектуально, но и эмоционально персонаж пребывает на перекрестии взаимоисключающих желаний, в вечном споре с самим собой. Так, в сцене дружеского ужина герой попеременно испытывает чувство то превосходства, то рабской приниженности. Он считает бывших одноклассников дураками и пошляками за то, что судят о человеке только по должности и состоянию платья. Однако он добивается, чтобы «тупицы» приняли его в свою компанию. На протяжении ужина он несколько раз хочет уйти из презрения к присутствующим — и столько же раз остается. Чем постыднее и невыносимее его положение, тем с большим упорством он его продлевает. Когда товарищи изгоняют подпольного из своего круга, он исступленно мечтает об ужасной мести — публичной пощечине, дуэли — и одновременно представляет, как Зверков, главный виновник дружеской ссоры, на коленях умоляет его о прощении и дружбе. Эмоциональные состояния подпольного героя включают широкий спектр негативных и разрушительных чувств — от обиды, зависти, потребности мстить до отчаяния. Нужно отметить такую особенность, что душевные и психические состояния антигероя всегда получают телесно-физиологический эквивалент. Ему душно и тесно в себе самом, он испытывает то озноб, то жар, от бессилия «скрипит зубами», над ним витает паралич и т. д. Телесный состав героя как будто испытывается предельными

Исповедь антигефоя

температурами, а его душевные состояния неизменно проявляются в конвульсиях, корчах и судорогах тела. «...Я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине...»; «сердце у меня как-то смутно замирало или вдруг начинало прыгать, прыгать, прыгать...»; «...я сидел раздавленный»; «был до того измучен, до того изломан, что хоть зарезаться, а покончить»; «выскочил почти без памяти, взбежал... особенно ноги, в коленках, у меня ужасно слабели»; «горловая спазма приготавливалась...».

Попытки героя строить отношения с людьми и жить среди них приводят к трагическому результату, так как подпольный во всех ситуациях стремится утвердить свою личность, занять первое место. Служба для него бессмысленное и тягостное ярмо, и, когда он получает скромное наследство, сразу уходит в отставку. Дружеские отношения с бывшими однокашниками не складываются, поскольку он никогда не забывает о своей исключительности, а товарищи не признают его амбиций. Слугу, которого не может нравственно подчинить, подпольный изгоняет. Наконец, он обнаруживает полную несостоятельность в любви. Он всегда стремился в отношениях с другими одержать верх, подтвердить таким способом свою личность; и если ему случалось добиться цели, то уже он не знал, что дальше делать с покоренным объектом. История с Лизой открыла ему, что он не может принять от другого человека жалость и прощение, как и сам не может жалеть и прощать. Неодолимым препятствием является его собственная личность. Таков примерный опыт героя, приведший его к бегству от людей, к осознанному одиночеству, к «подполью». Психологически «подполье» характеризуется смертной тоской, сопряженной с укорами совести, чувством стыда. Эти моральные переживания вызваны памятью о человеческих этических нормах. Отпадение от них, неразличение добра и зла, переход через границу между ними порождают жгучую тоску как вездие.

Подпольная психология не только является противоположностью «живой жизни» (выражение Достоевского из «Дневника писателя»), но и представляет потенциальную угрозу жизненному процессу. С психологическим подпольем соотносится в «Записках» мотив возможного преступления. Неспособность героя любить, незнание того, что есть любовь, понимается «большим автором» (Достоевским) как готовность к убийству и связывается с традиционным для писателя образом топора. «Она побледнела, как платок, хотела что-то прогово-

речь, губы ее болезненно искривились; но как будто ее *топором* (курсив мой. — Л. Е.) подсекли, упала на стул» (V, 173).

И наконец, для художественного пространства «Записок» огромную важность имеет лирический лейтмотив мокрого желтого снега, вводящий тему гибнущей в «подполье» человечности. Процесс распада человеческой личности сопровождается болью (человек — это боль). Незнание того, что есть любовь, приводит к радикальным изменениям в душе человека и составляет его объективную драму, которая совершается в Петербурге, «самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре», и атмосферу которой создает вечный мокрый падающий снег, делающий картину неотчетливой, призрачной, нереальной. Подпольный антигерой в своих «Записках» как будто распят между двумя несовместимыми точками: «Да здравствует подполье!» и — «К черту подполье!». Все же, думается, несколько перевешивает вторая позиция. Через эксперимент с Лизой подпольный впервые узнает, что действительно существует другой человек как самостоятельная самоценная личность, и впервые узнает настоящее человеческое страдание как невозможность для себя обрести внутреннюю связь с реальным, а не вымышленным — другим человеком. И прежде подпольный много говорил о страдании, которое делает жизнь осмысленной. Но раньше он понимал страдание как плод усиленной умственной деятельности, как сознательно культивируемые противоречия и сложности. В финале ему открывается настоящее страдание — от переживания одиночества и оставленности, отсутствия Бога в душе. Таким образом задолго до Ницше Достоевский сказал о «смерти Бога» (утрате нравственных ориентаций в человеческой душе) как о принципиально новом, трагическом состоянии современного человека.

«Распад атома» (1937) писался в преддверии второй мировой войны. Это произведение, вызвавшее недоумение и протест в среде эмиграции, высоко оценила только Зинаида Гиппиус, сказавшая, что «Распад» «больше, чем литература». Действительно, в «Распаде» можно увидеть своеобразный личный дневник поэта, в котором состояние его души выразилось в объективированных картинах и отвлеченных образах. С другой стороны, при всей странности формы — хаотическом нагромождении не связанных друг с другом фрагментов — в «Распаде» узнается жанровая модель исповедального предсмертного монолога. Есть основания предполагать, что про-

Исповедь антигероя

изведение заканчивается смертью героя, и весь текст, предшествующий этому событию, представляется аргументацией невозможности оставаться в абсурдной действительности. Содержание монолога состоит не в анализе внутренних противоречий души, а в уяснении состояния мира и положения человека в нем. В герое Иванова — в отличие от героя Достоевского — нет раздвоенности, мучительного противоборства разных начал. В своей телесно-эмоциональной целостности он представляет мир. Он именно таков, каков мир. Но он еще и носитель абсурдного сознания, возможного только в «пограничной ситуации» между жизнью и смертью, которому свойственна особая ясность и отчетливость зрения. Речь героя характеризуется эмоционально-интонационным холодом: она не требует ответного понимания, не нуждается в собеседнике. Знание, которое передается такой речью, не может быть оспорено или отменено. Эту особую языковую тональность «Распада» исследователи всегда связывали с экзистенциальной природой текста, с тем, что герой прозревает «истину смертного случайного абсурдного человеческого бытия».⁴ Это наблюдение справедливо, но не исчерпывает всей концепции Иванова.

Жизнь героя, который лирически связан с автором и представлен формулой «я», не поддается связному изложению, так как отдельные картины реальности скрепляются в «Распаде» произвольно. Конкретные исторические и бытовые обстоятельства не прописаны, пространство и время обобщены. Действие происходит в декорациях «несчастливого XX столетия». Эпоха исчерпывающе представлена в образе «мирового уродства». Его символизируют первая мировая война, русская революция — «сгущенная, как в кинематографе, в экстракт жизнь», основанная на крови и насилии. Внешняя импозантность эпохи прикрывает идущий внутри распад. «Мировое уродство» дурно пахнет, героя везде преследует его дыхание — «сладковатый тлен». В отвратительных видениях гниющей падали, рвоты, мокроты, пахучей слизи передается суть времени, от которого человек не может спрятаться или защититься. История человеческой души и история мира развиваются параллельно, срastaются и прорастают друг в друга. Отвращение к своему времени и его отрицание происходят как *самообнаже-*

⁴ Семенова С. «Распад атома» Георгия Иванова // Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. М., 2001. С. 520.

ние героя, как *демонстрация* собственной наготы. Поэтому психологический дискурс (анализ внутренних противоречий) вытесняется в «Распаде» «натюрмортами» и «пейзажами» души, выполненными в эстетике безобразного. Душа героя, принимая в себя отвратительный хаос внешнего бытия, подобна «взбаламученному помойному ведру — хвост селедки,дохлая крыса, обгрызки, окурки, то ныряя в мутную глубину, то показываясь на поверхности, несутся вперегонки».⁵ В череде портретов современной души есть в «Распаде» реплика в адрес открытого Достоевским подпольного типа личности. Таков коллективный портрет русской эмиграции, к которой Г. Иванов не скрывает своей неприязни, не принимая так называемого «общественного человека», носителя психологии провокации. «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечи. <...> Ох, странные разновидности наши, слоняющиеся по сей день неприкаянными тенями по свету: англomаны, толстовцы, снобы русские — самые гнусные снобы мира, — и разные русские мальчики, клейкие листочки, и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности» (II, 8).

Омертвление и опустошение современной души дается в «Распаде» в нескольких ракурсах. Если в «Записках из подполья» анализировалось положение человека после «смерти Бога», то в «Распаде» предметом рефлексии является душа, отлученная от Красоты (классического искусства) и Любви. Обе эти важнейшие координаты прежде центрировали человеческую жизнь, оправдывали дела и страдания человека идеалами, высокими ценностями духа. Их отмирание и возникающая на их месте пустота постигается языком парадокса, который фиксирует исчезновение смысла в том, что еще недавно воспринималось органическим единством. Так, на приеме контрастного сближения пушкинского дискурса с футуристической заумью рождается образ современной глухонемой души, которая корчится в болезненной судороге немоты. «Я хотел бы выйти на берег моря, лечь на песок, закрыть глаза, ощутить дыханье Бога на своем лице. Я хотел бы начать издадека — с синего платья, с размолвки, с зимнего туманно-

⁵ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Проза. М., 1994. С. 7. Далее ссылки в тексте сокращенно: II, страница.

го дня. „На холмы Грузии легла ночная мгла“ — такими приблизительно словами я хотел бы говорить с жизнью.

Жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому. <...> Душе страшно. Ей кажется, что одно за другим отсыхает все, что ее животворило. Ей кажется, что отсыхает она сама. Она не может молчать и разучилась говорить. И она судорожно мычит, как глухонемая, делает безобразные гримасы. „На холмы Грузии легла ночная мгла“ — хочет она звонко, торжественно произнести, славя Творца и себя. И, с отвращением, похожим на наслаждение, бормочет матерную брань с метафизического забора, какое-то „дыр бу щыл убещур“» (II, 18).

Ирония, парадоксы обнажают суть вещей. Там, где прежде человека согревала Красота, теперь открылась только дыра одиночества (ср. у О. Мандельштама: «Там, где элину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота»). Конечность человека, его незащищенность и брошенность в бытии предстали единственной неотменимой истиной, в свете которой все прежние потеряли значение. Преодоление психологической зависимости от «высокого и прекрасного» происходит через боль, оставляя после себя развалины. Человек остается с уверенностью, что все слова «одинаково жалки и страшны». Что все классическое умиротворенное невозможно. Что чувство меры, как угорь, ускользает из рук, а когда наконец оно поймано, в руках остается только пошлость. «„В руках его мертвый младенец лежал“. И у всех на руках — только „мертвые младенцы“» (II, 17).

Центральный лейтмотивный образ «синего платья», пронизывающий весь текст, связан с любовной темой. Про возлюбленную героя можно сказать только то, что ее нет с ним; фигура отсутствия воспринимается как символический знак (ср. с блоковским «Ты в синий плащ печально завернулась, / В сырую ночь ты из дому ушла»). Самая важная вещь, без которой не прожить человеку, — любовь — в современном мире невозможна. «Я тебя потерял навсегда. Конечно, — вот что герой знает неопровержимо. — Ты вобрала мой свет и ушла. И весь мой свет ушел от меня» (II, 10). В художественной концепции Иванова женщина — посредник между земным и небесным, и оставленный ею обречен жить в непроглядной темноте. Эротический язык — основной в «Распаде». В эротической стихии герой видит самое мощное основание жизни, именно то, где человек наиболее близок самому себе,

наименее лжет. В современной жизни, в которой утрачены высокие поэтические чувства, любовь приобретает характер буднично-деловых отношений. Любовь покупается на каждом углу, и герой, как и всякий другой обыватель, обнаруживает большую опытность в этом деле: «Я иду по улице, думаю о Боге, всматриваюсь в женские лица. Вот эта хорошенькая, мне нравится. Я представляю себе, как она подмывается. Расставив ноги. Немного подогнув колени. Чулки сползают с колена, глаза где-то в самой глубине бархатно темнеют, выражение невинное, птичье. Я думаю о том, что средняя француженка, как правило, аккуратно подмывается, но редко моет ноги. К чему? Ведь всегда в чулках, очень часто не снимая туфелек...» (II, 9).

Непоправимость произошедшего с человеком (оставленность Любовью) дается в «Распаде» на столкновении противоположных стилистических планов: вульгарных картин современности и подспудно существующей, постоянно дающей о себе знать пронзительной лирической мелодии, которая, однако, не может набрать силу, не может состояться, обрывается на полуслове, полувздохе. В конце концов речь идет о безнадежной импотенции современного человека, подменяющего творческий акт видимостью, довольствующегося имитацией любви и жизни вообще. Таков смысл символической сцены совокупления героя с мертвой девочкой.

История души героя складывается из одиночества, тщетных страданий, тошнотворного страха. Из невозможности вернуть любовь. Из предопределенности быть частью «мирового уродства». Герой не может преодолеть отвратительного цепящего чувства, что «у людей нет лиц, у слов нет звука, ни в чем нет смысла». Лирическое «я» героя, постоянно перевоплощаясь в других, представляет все современное человечество. В нем «брат Гете» объединяется с безымянным «братом консьержем» в единой судьбе — невозможности постичь смысл случайной, не имеющей цели и основания, ненастоящей жизни, придуманной будто в насмешку над человеком.

Через весь текст произведения проходят лейтмотивные слова, собирающие его сквозные смыслы. Первое «Мимо!» — связано с фатальной обреченностью всяких попыток человека прорваться из поддельной, мнимой действительности — к подлинной. Ничто не дается, всякая попытка жить заранее обречена, всегда — мимо! Второе слово «Вдребезги» имеет значение «разбивать» и «разбиваться». Разбивать «мировое уродство» можно, лишь разбиваясь, уничтожаясь как личность,

принимая в себя зло бытия и становясь частицей общемирового хаоса. «Вдребезги» имеет смысл безжалостного уничтожения прекрасных иллюзий, наивности, любых надежд в отношении современной жизни. В тексте этот смысл насилия, связанного с освобождением, представлен образом разорванной девственной плевры, уничтоженной девической невинности. Слово «вдребезги» глубоко связано с образом распада, сердцевиной художественной концепции автора. Распад или плавление атома человеческой личности, его распыление, выход из иллюзорной целостности — благотворный, единственно возможный спасительный, но и погубляющий человека процесс. Теряя покой, задумываясь, человек осознает исчезновение смысла жизни. «Атом неподвижен. Он спит. Все гладко замуровано, на поверхность жизни не пробьется ни одного пузырька. Но если его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед. Полюбить кого-нибудь больше себя, а потом увидеть дыру одиночества, черную ледяную дыру» (II, 24).

Распад как острое осознание своего разлада с миром — только начало процесса. Герой, стоящий перед вопросами смысла мира и смысла человеческого пребывания в нем, не может отвечать на них от лица единичного «я». Лирический дискурс не выдерживает тяжести проблемы, и для текста характерны постоянные переходы к повествованию в третьем лице единственного числа или в первом — множественного. В конце концов за героем стоит «человек-человечек-ноль», безымянный человеческий атом. Его судьба и судьба рефлексирующего сознания перед лицом абсурда равны. Пафос произведения состоит в постижении необходимости отдаться распаду, уничтожению личного «я», чтобы совместно с другими глухонемыми душами, пройдя сквозь «мировое уродство», отыскать смысл, постичь тайну жизни. Герой знает, что Абсолют существует (в тексте «мировому уродству» противостоит «мировое сияние»), правда, бесчеловечный, т. е. равнодушный к человеку, не нуждающийся в нем. Но человек в нем нуждается, не может жить вне Абсолюта! И это дело человека — обрести его, прикоснуться к его бесчеловечному блеску. Суть жизни открывается не в логике, не на прямых путях. Неизбежно для человека войти в «мировое уродство» и, продираясь сквозь него, ввинчиваясь в него «штопором-штопором» (сквозной образ «Распада»), в сущности отдаваясь ему, раствориться в нем без остатка. Можно сказать, что в «Распаде» выстраива-

ется образ самоуничтожения человека как условия постижения Абсолюта. И движение вниз, падение оказывается условием вознесения, о чем говорит эпитафия к произведению, взятый из «Фауста» Гете: «Опустись же. Я мог бы сказать — взвейся. Это одно и то же» (II, 6). Восторг уничтожения личного, отдельного, может быть, ощутим в таком фрагменте: «Точка, атом, сквозь душу которого пролетают миллионы вольт. Сейчас они ее расщепят. Сейчас неподвижное бессилие разрешится страшной взрывчатой силой. Сейчас, сейчас. Уже заколебалась земля. Уже что-то скрипнуло в сваях Эйфелевой башни. Самум мутными струйками закрутился в пустыне. Океан топит корабли. Поезда летят под откос. Все рвется, ползет, плавится, рассыпается в прах — Париж, улица, время, твой образ, моя любовь» (II, 25).

Настаивая на религиозном содержании «Распада атома»,⁶ можно добавить, что мироощущение Г. Иванова не было исключением из правила. Другой художник, представитель молодого поколения эмиграции Борис Поплавский на вопрос: Как жить? — отвечал: «Погибать... Эмиграция — идеальная обстановка для этого». «Может быть, Париж — Ноев ковчег для будущей России. Зерно будущей ее мистической жизни...».⁷

Сопоставление исповедальных дискурсов Достоевского и Г. Иванова приводит к выводу об их противоположной направленности. Для первого автора перспективы жизни связаны прежде всего с нравственным состоянием личности, с той нравственной работой, которую она способна совершать.

⁶ В работе Е. Гальцовой, посвященной анализу связей Г. Иванова с французскими сюрреалистами, высказывается предположение, что для русского поэта были близки идеи круга Ж. Батая: искание Бога равно возможно как в Добре, так и в Зле. И если мир представляет собою торжествующее Зло, то отдача ему — один из возможных путей обретения Смысла. Эта точка зрения подтверждается, как думается, следующим фрагментом из философского эссе «Сакральное», принадлежащего перу Колеетт Пеньо, подруги Ж. Батая: «Поэтическое произведение («Распад атома» принадлежит к поэзии, хотя написан языком прозы. — Л. Е.) сакрально в том, что оно является созиданием некоего топического события, „сообщением“, ощущаемым как нагота. — Это самоизнасилование, обнажение, сообщение другим того, что является смыслом твоего существования, но смысл этот „неустойчив“» (см.: Гальцова Е. На грани сюрреализма. Франко-русские литературные встречи. Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. М., 1999; Батай Ж., Пеньо (Лаура) К. Сакральное / Перевод О. Волчек. Тверь, 2004. С. 96).

⁷ Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 258 и др.

Исповедь антигефоя

Подполье, где личность пребывает насильственно-добровольно, осознается как проклятие и тупик. Психология, которую формирует подполье, выражается в смертельной тоске и тяге к преступлению. Для Достоевского продолжение жизни связывается с выходом личности из подполья в мир, к людям, в необходимости для нее постоянно «родниться с другими». Подпольный опыт негативный; но через подполье человек должен пройти, чтобы узнать правду о себе.

В концепции Г. Иванова одиночество (подполье) — удел человека, не зависящий от его выбора. Неповторимость, избранность личности декларируется автором только перед фактом ее смертности. Проблема личности не связана с этикой. Состояние мира решено в пользу Зла, и личность — всего лишь индивидуальный набор из элементов зла. Для Иванова характерна ненависть к личности в ее настоящем виде. Перспективы жизни осознаются как жертвоприношение личности: через энергию взрыва и распада того, что прежде именовалось человеком, возможны перемены.

Для того и другого авторов характерно сближение литературы и жизни, причем последняя имеет большую авторитетность перед первой. Литература питается настоящим из абстракций. Форма исповеди, не отделившаяся до конца от хаоса жизни, позволяет прорваться к настоящей правде. В произведении Г. Иванова совершается не только распад личности, но и распад литературной формы: смерть героя совпадает со смертью Автора, т. е. смертью литературы в ее прежнем понимании.

Ирина Пантелей

ВОЗДУХ ДОСТОЕВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ

В статье «Набоков и его „Лолита“» (1959) Нина Берберова пишет о книгах, которые «кладут свой отпечаток на столетие»: «Их „тело“ стоит на полке, но „душа“ их в воздухе, окружающем нас, мы ими дышим и они в нас...».¹

Достоевский (как и Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов) стал *воздухом* для всего XX в., для всей русской эмиграции. Но одни, как автор «Лолиты», старались этим воздухом не дышать, другие, как автор статьи о «Лолите», принимали его как данность, как новую мифологию, без которой для автора невозможно самоосмысление: «Если человек не распознал своих мифов, не раскрыл их — он ничего не объяснил ни себе, ни в самом себе, ни в мире, в котором жил».²

Достоевский проходит через всю жизнь Нины Берберовой. Даже собственное детство она оценивает через Достоевского: «...детское подполье, особое в своем уродстве, было мне хорошо знакомо».³

Потом — первое прочтение, характерный мифологический детский ряд: букварь, «Детство и отрочество» «и наконец — „Преступление и наказание“, уже лежа на животе и жуя травки, под деревом, в полной погруженности проглатывая иногда вместе с соком травки безвкусного паучка».⁴

«Примерку» сюжетов, характеров и мотивов Достоевского к своему творчеству Берберова начинает рано, еще в цикле рассказов конца 20-х—начала 30-х гг. «Биянкурские праздники». Сама она отсылает их к стилистическим и сюжетным следам Гоголя, Зоценки, Антоши Чехонте и «Скверного анек-

¹ Берберова Н. Н. Бородин; Мыс Бурь; Повелительница; Набоков и его «Лолита». М., 1998. С. 340.

² Берберова Н. Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 269 (далее: Курсив мой).

³ Курсив мой. С. 73.

⁴ Курсив мой. С. 48.

дота». Но очевидны и другие достоевские аллюзии — от «Белых ночей» до «Бесов», от «Бобка» до «Кроткой».

Так, герои рассказа «Кольцо любви» (1933) принимают цинично-исповедальную интонацию «Бобка». Революция оказывается в рассказе метафорой смерти, эмиграция — «тем светом». «Но чего стыдиться, и зачем? Была революция, и мы теперь друг перед дружкой голые стоим, и скрываются нам нечего».⁵

В рассказе «Фотожених» (1929) герой не к месту цитирует античных философов и... Ивана Карамазова. Вариант «идеи, попавшей на улицу»: «Ты, говорил он, распознай, куда тебя гнет, об этом еще древние греки напоминали, расчухай наперед, в чем твои способности: в шахте ли работать или парикмахерскому искусству служить. А то в наше время пропадешь без специальности. Знаем мы этих, которым все позволено!»⁶

В «Биянкурском призраке» (1931) — герой-мечтатель а-ля ростовщик из «Кроткой», сочинитель немых диалогов с умершей женой, которая не дала ему простить ее: «Никто, кроме нее, не был ему нужен на всем свете, и оттого, что мысли его все время были вокруг нее, оттого, что в бедном своем воображении он все сочинял какие-то будущие с ней разговоры, томительные и скучные, он, в сущности, никогда не был по-настоящему один».⁷

Второй период творчества — романы и повести 30–40-х гг. (который, собственно, начался параллельно с «биянкурским» циклом) — снова соотносится с Достоевским. Часто — от противного.

«В „Современных записках“, — вспоминает Берберова, — я печатала повести. Они были сначала подражательны, каким был и мой первый роман „Последние и первые“ <...> Достоевский в эти годы подавил меня сверх всякой меры. И я вышла из него, только для того, чтобы пуститься в более легкую литературу — как бы назло ему. Второй роман, а отчасти и третий были реакцией на это подавление...».⁸

⁵ Берберова Н. Н. Биянкурские праздники; Рассказы в изгнании. М., 1999. С. 98 (далее: Биянкурские праздники). (Здесь и далее курсив мой. — И. П.)

⁶ Биянкурские праздники. С. 23. Ср. использование той же формулы в совсем другом: Берберова Н. Н. Без заката. Рассказы не о любви. Маленькая девочка. Стихи. М., 1999. С. 12 (далее: Без заката).

⁷ Биянкурские праздники. С. 106.

⁸ Курсив мой. С. 402–403. Позднее, оценивая в «Курсиве» роман Фаллады, Берберова сравнивает его со своим романом — оба, по ее мнению, подражают Достоевскому: «Нашумевший роман Фаллады „Волк среди волков“ чем-то напоминает мне мой первый роман „Последние и первые“.

Но и здесь автору не удастся полностью изменить «воздух» своего творчества. Так, в романе «Повелительница» (1932) отношения главного героя Саши к другу Андрею и возлюбленной Лене напоминают любовь-ненависть-ревность в «Вечном муже», которую переживает Трусоцкий по поводу Вельчанинова и своих женщин (похожая амплитуда отношений в «Записках из подполья»: подпольный человек — Зверков и Лиза).

Достоевский, помимо всего прочего, герой ее статей и эссе. В 1938 г. Берберова публикует в рижском «Сегодня» две «достоевские» заметки «Ревность Достоевского» и «Смерть Анны Григорьевны». Найти их в российских библиотеках мне пока не удалось.⁹

В уже упомянутой статье «Набоков и его „Лолита“» Берберова, возможно, первая убедительно указала на «цепь» Гоголь — Достоевский — Белый — Набоков.

Настоящее «возвращение» к Достоевскому — «Курсив мой» (1960—1983), который уже не раз цитировался выше. Это, безусловно, самая главная и самая «достоевская» книга Берберовой: «И вот все мои преступления, слитые с наказаниями, бывшие достояниями меня одной, принадлежат теперь всем тем, кто захочет коснуться их, заглянуть в эти страницы».¹⁰

Достоевский в книге — система координат, часть быта и персонаж сновидений, его герои «цитируются» в реальном поведении самой Берберовой и персонажей ее воспоминаний.

Рассказывая о журнале, который гости Горького вели на Капри, она пишет: «В этом „журнале“ было помещено мое первое произведение прозой: „Роман в письмах“.¹¹ Письма писались от лица девочки лет двенадцати, которая жила в доме Горького, куда на огонек заходили Тургенев и Пушкин. Все вместе гуляли, и обедали, и играли в дурачки с Достоевским...».¹²

В другом месте — о парижском кабаке а-ля рюс, где пелись «со слезой» романсы и «разбивались рюмки — французами,

Тот же „документальный интерес“, та же теза, выпирающая отовсюду, тот же неприятный стиль, претензия на модерн, те же неживые люди, необходимые автору. Тот же „достоевский“. Фаллада, конечно, искуснее, он, так сказать, создал некий памятник эпохи 1923—1924 годов» (Там же. С. 490).

⁹ Берберова Н. Н. 1) Ревность Достоевского // Сегодня. Рига. 1938. 18 нояб.; 2) Смерть Анны Григорьевны [Достоевской] // Сегодня. Рига, 1938.

¹⁰ Курсив мой. С. 604.

¹¹ Название не слишком оригинальное, но среди прочих «Романов...» вспоминается и «Роман в девяти письмах» Достоевского.

¹² Курсив мой. С. 224.

англичанами и американцами, которые научились это делать самоучкой, понаслышке, узнав (иногда из третьих рук) о поведении Мити Карамазова в Мокром». ¹³

Тот же Митя в Мокром с его «позором» — пальцами ног — возникает в связи с собственным детским комплексом: «Иногда бывало стыдно за чужую глупость, за ошибку очередного кумира <...> Но, конечно, больше всего было стыдно пальцев ног». ¹⁴

Замечательно, что, характеризуя современников, Берберова обращается за помощью к Достоевскому. Так, Бунин оказывается Фомой Опискиным: «Как я любила его стиль в разговоре, напоминавший героя „села Степанчикова“ Фому Фомича Опискина...». ¹⁵

Ремизов — «Маремеладов, Иволгин, Лебедев, Снегирев — целый рой героев Достоевского приходит на память». И дальше: «Если бы не было в нем этих „достоевских“ чудачеств, это был бы большой писатель». ¹⁶

Но и самого Достоевского (как и Пушкина с Чеховым) автор «проверяет» своим XX в.: «Пушкин сошел бы с ума, если бы знал нас. Нет, Пушкин сошел бы с ума, прочитав у Достоевского о ночном горшке (в «Вечном муже»); Достоевский сошел бы с ума от Чехова, а Чехов — от нас. Все вместе они зажали бы нос и закрыли бы глаза от нашего „безобразия“». ¹⁷

Достоевские цитаты, аллюзии, сравнения — значимая часть жизни и творчества Нины Берберовой. Эпиграфом (или скорее эпитафией) этого многолетнего диалога, экзамена и спора стало стихотворение «Предсмертный диалог» (1983).

Иван Карамазов собирался «возвратить билет» Богу... Герой Берберовой, донеся билет до «кассы», констатирует Его отсутствие: после Аушвица, Гулага и Хиросимы «там некому вернуть билет». ¹⁸

— Когда-то ты билет вернуть
С поклоном собирался Богу,
Но мы возьмем его в дорогу:
Он может сократить нам путь.

¹³ Курсив мой. С. 378.

¹⁴ Курсив мой. С. 43.

¹⁵ Курсив мой. С. 292.

¹⁶ Курсив мой. С. 308, 309.

¹⁷ Курсив мой. С. 472.

¹⁸ Без заката. С. 394.

Ирина Пантелей

— Но если правда Аушвиц был,
И был Гулаг и Хиросима,
Не говори: пройдемте мимо!
Не говори: я все забыл!
Не притворяйся: *ты там* был!

— И вот проходим мы незримо
Мимо окошка, мимо, мимо
Той кассы, где лежит секрет.
— Там некому вернуть билет.

**РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
В ДВУХ РОМАНАХ М. А. АЛДАНОВА**

Марк Алданов — один из тех нередких русских эмигрантских писателей, которые не любили Достоевского и этого не скрывали. Наряду, например, с Буниным и Набоковым он часто выражал в своих статьях и романах нелестное мнение о своем знаменитом предшественнике.

Уже давно было отмечено, что для русской литературы эмиграции в период между двумя войнами характерна метатекстуальность. И в самом деле существует немало художественных произведений, в которых речь идет именно о литературе. Самым ярким примером этому является, конечно, роман Набокова «Дар», в котором, как пишет сам автор, героиня не Зина, а русская литература. В этом контексте романы Марка Алданова — не исключение. Они изобилуют метатекстуальными элементами. В этих романах как раз часто действуют писатели, будь они реальными писателями, как, например, Бальзак (в «Повести о смерти») или Байрон (в «Могиле воина»), или людьми, желающими стать ими, как, например, Юлий Штааль (в тетралогии «Мыслитель») или Виктор Яценко (в романе «Живи как хочешь»). Традиционно все главные герои охарактеризованы прочитанными ими книгами, описывается их библиотека и т. п. Кроме того, персонажи часто говорят о литературе, комментируют ее и дают оценки разным конкретным произведениям. Поэтому в романах Алданова немало говорится о романах Достоевского.

Прежде чем посмотреть на то, каким образом Алданов исправил «Преступление и наказание» в двух своих собственных романах, а точнее, какие он внес поправки к портрету главного персонажа этого романа, мне хочется вкратце напомнить мнение Алданова о Достоевском.

Вероятно, надо начать с того, что любимым писателем Алданова всю жизнь был Лев Толстой. Все нравилось ему в творчестве Толстого, в особенности то, что сосуществующие в

Толстом художник и мыслитель не мешали друг другу. По крайней мере, так считает Алданов, для которого в каждом произведении Толстого берет верх художник, а не мыслитель. Цитирую первую книгу Алданова, «Загадка Толстого»:

«Эти дивные книги живут самостоятельной жизнью, независимой от того, что в них вложил или желал вложить автор: они не хотят повиноваться его воле с обычным в таких случаях послушанием. И очень часто скользящие в них настроения странным блеском отсвечивают на том догматическом здании, которое тридцать лет так упорно воздвигал Л. Н. Толстой».¹

Вот еще то, что он пишет о «Крейцеровой сонате» в той же самой книге:

«Стоит сопоставить „Крейцерову сонату“ и „Послесловие“, чтобы с необыкновенной ясностью почувствовать то, что <...> в художественном произведении есть самостоятельная жизнь и не во власти автора ограничить смысл удивительной книги проповедью добрачного целомудрия».²

Другими словами, послесловие не лишает произведения Толстого художественной ценности. Мы скоро увидим, что Алданов совсем по-другому воспринимал эпилог «Преступления и наказания».

Как становится понятным из этих двух цитат, Алданов различает в Толстом писателя и мыслителя, то, что безусловно связано у него с различением формы и содержания и еще с приматом последнего в романе. В Достоевском Алданов тоже различает писателя и мыслителя, только последний ему очень не нравится, он никогда не согласен с ним и считает, что он вредит писателю. Если Алданову не нравился Достоевский-мыслитель, нравился ли ему Достоевский-писатель, прозаик? В статье, опубликованной в Берлине в 1921 г., Алданов называет Достоевского «черным бриллиантом русской литературы».³ Как мне кажется, этот оксюморон хорошо выражает амбивалентное отношение Алданова к искусству Достоевского. Алданов не отрицает гения Достоевского, он все-таки не чувствует за собой такого права, не говоря уже о том, что он вообще не любил шокировать, обращать внимание на себя

¹ Алданов М. Загадка Толстого. Providence, 1969. С. 20.

² Там же. С. 55.

³ Алданов М. Черный бриллиант (О Достоевском) // Наше наследие. 1989. № 7. Первая публикация статьи состоялась в журнале «Жар птица» в Берлине, см.: 1921. № 4–5. С. 33–35.

каким-нибудь резким высказыванием, но строго определяет границы этого таланта. Таким образом, Достоевский все-таки назван гением, но чаще всего названы гениальными просто сцены из его романов. Различие немалое.

Вот что говорит старый Дюммлер по этому поводу в романе «Живи как хочешь». Добавим, что он несомненно выражает здесь мнение своего создателя:

«Достоевский был гениальный писатель. — Конечно... Он вдобавок создал свой мир, как те новые живописцы, у которых, скажем, пшеница синего цвета, груши фиолетовые, а люди — гнедые... Нужно ли это? Так ли это трудно? Достоевский показал, что нужно: изумительно смешал ложь с правдой. Конечно, гениальный писатель, что и говорить... Но как же тогда называть Пушкина или Толстого? Верно, надо то же слово, да произносить по-другому. Так при Людовике XIV слово „монсеньор“ произносили по-разному, обращаясь к архиепископу и к принцу крови...».⁴

Кроме того, Алданов сурово критикует стиль Достоевского, «странный и неровный»,⁵ «астматический».⁶ Он также критикует употребление избитых и дешевых приемов бульварных романов и не лишает себя удовольствия напоминать, что Достоевский — ученик Эжена Сю:

«У Толстого глава о Нехлюдове в „Воскресении“ начинается так: „В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла со своими конвойными к зданию окружного суда, *тот самый племянник ее воспитательницы, князь Дмитрий Нехлюдов, который соблазнил ее*, лежал еще на высокой постели“ и т. д. Это значит: можно было бы, конечно, устроить тебе, читатель, эффектный сюрприз, но мне сюрпризы и эффекты не нужны и не подобают, — сразу говорю: „*тот самый, который соблазнил ее*“... Достоевский в „Униженных и оскорбленных“ тщательнейшим образом скрывает до конца, что Нелли дочь князя. Однако читатель тотчас об этом догадывается».⁷

Тем не менее главный упрек состоит в том, что его романы лишены правдоподобности. Достоевский неправдоподобно и, следовательно, ложно отображает русскую жизнь в своих творениях. Алданов сурово критикует персонажей его романов и

⁴ Алданов М. Живи как хочешь. М., 1995. С. 216.

⁵ Алданов М. Черный бриллиант (О Достоевском). С. 156.

⁶ Алданов М. Из записной тетради // Современные записки. 1930. № 44. С. 360.

⁷ Там же.

вкладывает в уста некоторых своих персонажей смешные резюме фабул романов Достоевского. Посредством отстранения он смеется над их будто бы нелепостью:

«Вдруг к какой-нибудь этакой блуднице нагрянет в дом сразу человек тридцать, и князь при тридцати чужих непрошенных гостях сделает предложение, а блудница тут же бросит в камин сто тысяч рублей и велит корыстолюбцу их вытащить и взять себе, а когда корыстолюбец откажется, подарит ему эти сто тысяч, а он их ей из гордости вернет. <...> Мастер сочинять, — думал испуганно Михаил Яковлевич».⁸

«Смутно вспомнил содержание этого романа. „В общем, идиотская история: всемирный бунтарь, приехавший из-за границы в русскую провинцию устраивать мировую революцию против какой-то генеральши... И этот мальчишка-сверхчеловек, намеченный за свою красоту в вожди мировой революции!..“».⁹

С этим связано сожаление о том, что Достоевский пользовался успехом на Западе. Здесь довольно будет сказать, что Алданов был убежден: успех романов Достоевского сыграл роковую роль в том, что европейцы недостаточно серьезно относились к эмигрантам и позволили большевикам остаться у власти в России:

«Наконец, не приучены ли литературой англичане к самым непонятным поступкам русских людей? Настасья Филипповна, как известно, бросила в печку сто тысяч рублей. <...> Теперь Настасья Филипповна, быть может, служит в Париже в шляпном магазине и очень сожалела бы о сожженных деньгах, если бы она и в самом деле их сожгла. О политическом вреде, принесенном ею России, она не подозревает».¹⁰

В целом Алданов много писал о Достоевском. После Толстого Достоевский является тем писателем, о котором Алданов написал больше всего. Поэтому мы знаем, как он оценивал многие из его произведений, в частности его шесть романов. Неудивительно, что он очень не любил «Униженных и оскорбленных». Он всегда смеялся над этим произведением и даже в своем романе «Бред» объяснял отрицательное мнение американского офицера об искусстве Достоевского тем, что

¹ Алданов М. Истоки. М., 1991. Т. 1. С. 218.

² Алданов М. Начало конца. М., 1995. С. 24. Надо подчеркнуть, что здесь говорит Вислиценус, большевик, революционер.

³ Алданов М. Из воспоминаний секретаря одной делегации // Алданов М. Очерки. М., 1995. С. 105–106.

тот начал читать его именно с «Униженных и оскорбленных». Он так и не смог дочитать этот роман, решив и запомнив на всю жизнь, что Достоевский — плохой писатель. Алданов не придерживался лучшего мнения и об «Идиоте». Знаменитая сцена, в которой Настасья Филипповна бросает в камин сто тысяч рублей, очень раздражала его. Он, кстати, каждый раз, когда писал о ней, не забывал исправить текст Достоевского, заменяя слово «камин» словами «печь» или «печка», хотя, конечно, нигде эксплицитно не говорил об этом. По всей вероятности, он не посмел открыто намекнуть на то, что Достоевский написал «Идиота» за рубежом, а именно в Женеве, где в домах — каминны, а не печи. «Бесы» были для Алданова таким же неправдоподобным романом, как и другие, и он никогда не видел в нем никакого пророчества будущей русской революции. Для Алданова Достоевский был не только лучшим психологом всей мировой литературы, но также и единственным пророком в русской литературе.¹¹ Что касается романов «Подросток» и «Братья Карамазовы», последний он назвал «гениальным романом», не вдаваясь в подробности, первый же клеймил за отсутствие всякой поэзии.

Всем другим романам Достоевского Алданов предпочитал «Преступление и наказание». Об этом романе он много писал на протяжении всей своей жизни и всегда подчеркивал его высокую художественность. В самом деле, Алданов отзывался положительно, без задней мысли, только о «Преступлении и наказании». Однако такое положение не помешало ему два раза «транспонировать» этот роман с целью исправления, — я здесь перевожу термины французского нарратолога Ж. Жеттета (*transposition à fonction corrective*). Под словом «транспонировка» или «транспозиция» французский литературовед подразумевает серьезную трансформацию какого-либо литературного текста.¹² В данном случае «серьезный» характер трансформации противопоставлен «игровой» функции паро-

¹¹ «Этот человек, не имевший ни малейшего представления о политике, был в своей области, в области „достоевщины“, подлинный пророк <...>. Октябрьская революция без него непонятна; но без проекции на нынешние события непонятен до конца и он, черный бриллиант русской литературы. <...> Достоевский лучше всего предвидел второе действие [русского революционного движения]. Деятели пролога он ненавидел, его идей не понимал; <...>. Первое действие, более или менее свободное от подлинной достоевщины, не отпиралось и мистическим ключом. Где в нем Ставрогины, Шатовы, где сказка о царевиче Иване, где полужемная мистика Кириллова?» (Алданов М. Армагеддон // Алданов М. Самоубийство. М., 1995. С. 526–527).

¹² Genette G. Palimpsestes. Paris, 1992. P. 43.

дии. Для Женетта существуют два главных типа транспозиции: формальная и тематическая. Первый тип не касается смысла переделанного произведения или же касается только случайно, тогда как второй имеет целью именно изменить смысл текста, служащего исходной точкой, т. е. «гипотекста». Почему же Алданов занимался тематической транспозицией «Преступления и наказания», или почему он сочинял «гипертексты» на основании этого романа? Потому, что философия, иллюстрированная в этом романе, его не только не убеждала, но и раздражала. Если он высоко ценил Достоевского-писателя, он всегда сурово критиковал Достоевского-мыслителя и считал «Преступление и наказание» гениальным ребусом:

«Автор же „Преступления и наказания“ порою творил с моралью истинные чудеса. <...> В „Преступлении и наказании“ преступление занимает страниц десять; все остальное — наказание. Но грань между преступлением и наказанием стирается — вопреки ясно (слишком ясно) выраженной воле автора. А ведь Достоевский здесь позволил себе небольшой художественный *трюк*: каторгу, которая выпадает на долю Раскольникова, он мог изобразить совсем не в той уклончивой, небрежной манере, какой он изобразил ее на самом деле в эпилоге романа (автор «Мертвого дома» достаточно хорошо знал, что такое настоящая каторга). Тогда „Преступление и наказание“ по моральной тенденции должно было бы приблизиться к „Воскресению“ Толстого. Но это вызвало бы совершенную путаницу во всем замысле романа и, вероятно, в душе его автора. Философская идея очищения страданием, одна из самых искусственных и злополучных мыслей Достоевского, своевременно пришла ему на помощь, — дала возможность как-то отвязаться от проблемы Раскольникова. „L’homme est une bête philosophique“. Тем не менее „Преступление и наказание“ остается гениальным ребусом мировой литературы».¹⁵

Надо сказать, что идея очищения страданием очень раздражала Алданова, который был иногда склонен сводить к ней всю философию Достоевского.

Итак, с одной стороны, Алданов ценит роман, в частности сцену убийства, которую он всегда хвалил и называл гениальной, а с другой — не принимает замысла Достоевского, не понимая того, что Раскольников сам должен понять настоящую мотивацию своего преступления для того, чтобы изме-

¹⁵ Алданов М. Черный бриллиант (О Достоевском). С. 157.

ниться, стать другим человеком, воскреснуть. Алданов как-то упрощает моральное развитие Раскольникова и полагает, что к раскаянию приведет его страдание на каторге. Однако эпилог романа только намекает на то, что будет с героем в дальнейшем, и дает возможность читателю толковать конец по-разному. Добавим еще, что в этом Алданов не отличается оригинальностью — эпилог до сих пор часто считается слабым местом романа.

Алданов транспонировал сцены из «Преступления и наказания» в двух своих романах, а именно в «Ключе» и в «Начале конца». Девять лет отделяют эти два романа друг от друга. «Ключ» был напечатан в 1928 г., а «Начало конца» — в 1939 г. Накануне войны Алданов был маститым, широко признанным писателем, чьи книги пользовались успехом и были переведены на многие языки. По всей видимости, он чувствовал себя в ту пору достаточно сильным и уверенным, чтобы позволить себе соперничать с Достоевским. На самом деле, одна из линий романа «Начало конца» является переложением фабулы «Преступления и наказания». Молодой эмигрант южноамериканского происхождения, Альвера, совершает убийство. Вопреки своему тщательно обдуманному плану, он уличен, арестован и, в конце концов, казнен. Алданов посвящает целую главу убийству господина Шартье и в ней открыто соперничает с «гениальной», по его же словам, сценой убийства старой процентщицы и ее сестры. Отметим, что он никогда не смел соперничать со своим кумиром Толстым. Поэтому во всех его романах нет ни одной военной сцены. Надо сказать, что сцена убийства написана блестяще. В ней ироническим контрапунктом действия убийцы служат слова оперетки Оффенбаха, что безусловно придает этой сцене пародическое измерение. К тому же новый радиоаппарат месье Шартье, из которого неумолимо льется музыка, является главной из семи неожиданностей, которые разрушают план Альвера. Не зная, как выключить его, он сам привлекает внимание полицейских, проезжающих мимо дома. Таким образом, все структурные элементы сцены тесно связаны между собой. А то, что единственное сожаление арестованного Альвера касается того, что он не сумел выключить радиоаппарат — промах, который он не может простить себе, отсылает к тексту эпилога «Преступления и наказания», где написано:

«Но [Раскольников] строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его про-

шедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться».¹⁴

В «Ключе», который начинается как детектив с обнаружения трупа банкира Фишера, Алданов описывает следствие, которое ведется с целью разоблачения убийцы. В «Ключе» его интересуют Порфирий Петрович и его метод, который безуспешно стараются применить и комментируют разные персонажи. А в «Начале конца» он прямо создает *свой* вариант Раскольникова, чтобы показать всю нелепость поведения убийцы в романе Достоевского. Эти два романа являются «критикой в действии» (*de la critique en action*), ибо, переделывая несколько сцен знаменитого романа Достоевского, Алданов тем самым их критикует и комментирует. Он придает своему тексту явную метатекстуальную функцию.

В «Ключе» Порфирий Петрович появляется в двух ипостасях. Два персонажа стараются разоблачить убийцу. Один из них — Сергей Федосьев, бывший глава Охранки, другой — честный и симпатичный следователь Николай Яценко, который сознательно отказывается от метода Порфирия Петровича:

«Читая „Преступление и наказание“, он находил, что в Порфирии Петровиче все выдуманно: и следствие так, по-домашнему, никогда не ведется, и следователя такого не могло быть даже в дореформенное время. Однако самому Яценко случалось при допросах сбиваться на тон Порфирия Петровича; он видел в этом лишь доказательство того, как прочно засели книги великих писателей в душе образованных людей. Метод же пристава следственных дел в „Преступлении и наказании“ Яценко считал совершенно неправильным».¹⁵

Федосьев же подозревает в убийстве своего бывшего товарища по университету, химика Александра Брауна. Уверенный в том, что мотив убийства носит политический характер и что социалист Браун виновен, он устраивает три встречи с ним, каждый раз в новом месте, во время которых, не выдавая своих подозрений, он старается спровоцировать Брауна на признание в убийстве. Такая ситуация, как известно, точно повторяет ситуацию трех встреч Порфирия Петровича с Раскольниковым: Порфирий Петрович тоже неофициально ведет следствие дела убийства Алены Ивановны. Его очень

¹⁴ Достоевский Ф. Преступление и наказание. Л., 1989. С. 512.

¹⁵ Алданов М. Ключ. М., 1990. С. 78.

интересует это дело, тем более, что, незадолго до этого прочитав его статью, он убежден в виновности Раскольникова. Федосьев также исходит из опубликованных отрывков книги Брауна под заглавием «Ключ». Этот текст — главная улика против химика.

Но метод Порфирия Петровича не дает ожидаемого результата:

«Очень крепкий человек, — подумал [Федосьев]. — Никакими штучками и эффектами его не проймешь. Ерунда эти следовательноские штучки, когда имеешь дело с настоящим человеком. Нисколько он не „бледнеет“ и не „меняется в лице“ <...>. А если и бледнеет, то какое же это доказательство! Видит, что подозревают, и потому бледнеет...».¹⁶

В другом месте Федосьев скажет, что Достоевский очень упростил задачу своего следователя:

«[Достоевский] взвалил убийство вместе с большой философской проблемой на плечи мальчишки-неврастеника. Немудрено, что преступление очень быстро кончилось наказанием. Да и свою собственную задачу Достоевский тоже немного упростил: мальчишка убил ради денег. Интереснее было бы взять богатого Раскольникова».¹⁷

Именно такой мотив — воровство — выбирает для своего персонажа Алданов в романе «Начало конца»: Альвера убивает ради денег, хотя он не бедно живет, как не раз подчеркивает автор. Мы здесь понимаем, что, по мнению Алданова, подходу Достоевского к преступлению своего героя не хватает логики: немудрено, что Раскольников старается найти идеологическую причину своему преступлению, он, естественно, скрывает от самого себя мерзость своего поведения. Во всяком случае Алданов не верит в идею, развитую в статье молодого человека. Все это кажется ему шитым белыми нитками. Таким образом, мы вернемся, может быть, к тому главному, чего Алданов не принимает в романах Достоевского, — их неправдоподобности, но одновременно мы видим, что его смущало отношение Достоевского к своему герою. Алданов считал, что Достоевский зря защищал Раскольникова.

Неудивительно, что в романе «Начало конца» Алданов во всем противоречит Достоевскому. Хотя он меняет и время и

¹ Там же. С. 176.

² Там же. С. 280.

место действия, хотя линия Альвера только второстепенная, а главная касается истории конца 1930-х гг., в том числе репрессий в сталинской России, он скрупулезно следует тексту Достоевского, до такой степени, что часто включает в свой собственный текст отдельные слова, обороты и другие подробности, взятые из романа Достоевского. Однако главная задача его заключается в том, чтобы обесценить персонаж-убийцу, лишить его каких-либо положительных черт, какой-либо привлекательности. Его Альвера — современный двойник Раскольникова. Среди их общих черт можно назвать возраст, социальное положение, образ жизни, уровень культуры. Но главное, конечно, в том, чем они друг от друга отличаются.

Алданов приложил все усилия для того, чтобы принизить Альвера и исключить какое-либо проявление жалости к нему со стороны читателя. Он сознательно и последовательно рисует портрет подлого и отталкивающего убийцы. И он действительно добился своей цели, и читатель никак не может сочувствовать Альвера. Начиная с того, что внешность молодого героя Алданова неизменно производит неприятный эффект на тех, кто видит его. Альвера не только «безобразный» юноша, но и крайне несимпатичный человек. Этим объясняется, например, то, что впоследствии никто в романе не проявит жалости к нему. К тому же он прямо назван «дегенератом»: он «наследственный сифилитик» и страдает эпилептическими конвульсиями. Тем не менее он принципиально отличается от Раскольникова тем, что никогда не испытывает ни малейшего угрызения совести:

«Экзамен был выдержан превосходно. Альвера не чувствовал ни раскаяния, ни ужаса. Как он и думал, все оказалось вздором: особенно эти *ими* выдуманные *угрызения совести*. Только дышать ему как будто было немного труднее, чем всегда».¹⁸

Он не почувствует раскаяния ни сразу после убийства, ни позже в тюрьме в ожидании казни:

«Как ни странно, к своему делу он в мыслях почти никогда не возвращался. <...> когда приходили воспоминания, [он] дергался, мотал головой и действительно отгонял мысли об этой сцене, что ставил себе в большую заслугу».¹⁹

¹⁸ Алданов М. Начало конца. С. 170.

¹⁹ Там же. С. 236.

Отсутствие раскаяния мотивировано тем, что он убил без философии, хладнокровно:

«Убить человека очень просто: при некоторой привычке убивать можно так, как мясник убивает вола, без дешевеньких рассуждений, без Наполеона, без чьих-то открытий. У средневековых головорезов была такая привычка, и они отлично обходились без всякой философии. <...> Ему надоели эти вечные, нудные размышления. „Хочешь убить — убей, но не морочь голову“, — сказал он себе».²⁰

Может быть, самым интересным является то, что сам Альвера прочитал «Преступление и наказание». Нужно ли уточнять, что роман ему не понравился и даже, что он решил убить «назло Достоевскому», как он сам говорит? После единственной прямой, нескрытой, цитаты романа Достоевского, притом приведенной по-французски, поскольку Альвера читает «Преступление и наказание» в переводе, цитаты, в которой Раскольников признается в убийстве, можно прочесть следующее:

«На полях у этих строк было написано: „Un fameux crétin, celui-là!“. Это место книги всегда его веселило. „Да, совершенный кретин!“ — подумал он, разумея и русского автора, и кающегося студента».²¹

Альвера является злой карикатурой Раскольникова, в которой утрированы все черты характера. Алданову казалось, что Достоевский зря щадит своего героя. Сам же он создает отвратительный персонаж и всячески подчеркивает подлый и мерзкий мотив его убийства. В «Начале конца» один адвокат старается убедить Альвера в том, что он совершил убийство по идеологическому убеждению. Адвокат пытается избавить своего клиента от гильотины и тем самым выступает в роли Достоевского, ищущего, по мнению Алданова, смягчающих обстоятельств преступлению Раскольникова.

Алданов также противоречит Достоевскому и в описании жертвы. Его всегда смущало, что в «Преступлении и наказании» убийца симпатичнее своей жертвы, в «Начале конца» все будет наоборот. Господин Шартье еще за несколько секунд до выстрела предлагает будущему убийце деньги из сочувствия, без процентов, но это предложение только раздра-

²⁰ Там же. С. 99–100.

²¹ Там же. С. 97.

Жервез Тассис

жает Альвера, поскольку оно отнимает у него ценное время. Иначе говоря, Алданов очень скрупулезно следует тексту Достоевского и ценой минимальных изменений радикально меняет его смысл, исправляя его и предлагая своему читателю вариант, который кажется ему более правдоподобным и более верным.

Алданов, конечно, несправедлив. Он крайне упростил, сделал схематичным персонаж Раскольникова. Он стер все его сомнения, вопросы, сократил его рассуждения, лишил его трагизма. Сложному Раскольникову он противопоставляет упрощенного, неглубокого и отталкивающего Альвера. Но его комментарий к «Преступлению и наказанию» отлично выражает всю амбивалентность отношения эмигрантского писателя к творчеству великого писателя XIX в.

IN THE LIGHT OF DOSTOEVSKY:
The Writing of Andrei Sinyavsky

There are numerous references to Dostoevsky in Sinyavsky's writing, prompting us to consider what draws Sinyavsky to him and what, in turn, he draws from the art and ideas of this great nineteenth-century Russian classic. These references, which have not escaped the attention of scholars such as Margaret Dalton, Richard Lourie, Mihailo Mihajlov and Catharine Nepomnyashchy, not only indicate a large measure of praise for Dostoevsky, but also a type of notation, deferring again and again to the authority of Dostoevsky, especially in regard to ideological issues and the practice of writing.¹ In his autobiographical novel, *Spokoinoi nochi!*

¹ While several scholars have noted the presence of direct and indirect references to Dostoevsky in Sinyavsky's fiction, none have speculated about the implications of their abundance and their pivotal positions in Sinyavsky's polemics. According to Mihajlo Mihajlov, «Tertz, like Dostoevsky, reveals the basis of existence itself» (Russian Themes. New York, 1968. P. 6). He places Sinyavsky's fiction in the tradition of Kafka's *The Trial* and Orwell's *1984*, adding that opposition to «scientific cognition» links him not only with Dostoevsky, but also with Pascal, Kierkegaard and Shestov (ibid. P. 34). In *What is Socialist Realism?* M. Dalton sees allusions to *Notes from the Underground*. In her opinion, the reference to a «terrifying uniformity and conformity of thought» recalls a Dostoevskian vision of the future where all behavior is subject to laws, mathematical calculations, tables and charts, cf. *M. Dalton: A. Siniavskii/J. Daniel': Two Soviet «Heretical» Writers*. Würzburg, 1973. P. 31. In Sinyavsky's «anguished outcry regarding the impossibility of realizing ideals», she hears the words of Dostoevsky's Shigalev who confesses that it is possible to start with unlimited freedom and wind up with despotism (ibid. P. 32). R. Lourie (*Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Tertz*. Ithaca, 1975. P. 138) also acknowledges connections between Dostoevsky and Sinyavsky. He not only points to Dostoevsky's and Sinyavsky's shared territory of the irrational, but he also suggests that *Dvoinik (The Double)* is a source for Sinyavsky's theme of schizophrenia. In the most recent criticism, C. Nepomnyashchy (*Abram Tertz and the Poetics of Crime*. New Haven, 1995. P. 94–96) uncovers further links, claiming, for example, that *Lyubimov (The Makepeace Experiment)* raises the same questions as that of *Zapiski iz podpol'ya (Notes from the Underground)* and *My (We)*; (ibid. P. 137). She, moreover, fleshes out a veiled reference to Dostoevsky's *Idiot* in Sinyavsky's «*Ty i ya*» («*You and I*»).

(*Goodnight!*), Sinyavsky speaks very directly about his high regard for Dostoevsky, claiming that he could not stop reading *Prestuplenie i nakazanie (Crime and Punishment)*, even in prison, and that this very novel turned his father, Donat Evgenevich, into a revolutionary.² In fact, he adds Dostoevsky's novel to the territory that he shared with his father (e.g., arrest, prison, exile), explaining that it strongly affected the choices that each of them made with its «arrogance-preventing atmosphere» (*isklyuchayushchim samodeyannost' vozdukhom*). In *Chto takoe sotsialisticheskii realizm (What is Socialist Realism)* he not only applauds Dostoevsky's insight into the extreme latitude and, therefore, the potential contradictions in human nature, but he also includes him in a list of artists (Hoffmann, Goya, Chagall and Mayakovsky) who, in his opinion, best exemplify the promise of phantasmagoric art.³ Most important, in his suggestion that nothing could be more fantastic than reality, Sinyavsky echoes Dostoevsky's notion of «*vyshii realizm*» «realism in a higher sense» and more specifically «*fantasticheskii realizm*» «fantastic realism» in regard to the short story «*Krotkaya*» «*The Gentle One*».⁴ Moreover, Sinyavsky reaf-

² A. Terts, *A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii v dvukh tomakh*. Moskva, 1992. T. 2. P. 471.

³ *Fantasticheskii mir Abrama Tertsza*. Introduction by Boris Fillipov. New York, 1967. P. 424, 446.

⁴ Nepomnyashchy traces «fantastic realism» to Dostoevsky, cf. C. Nepomnyashchy: *Abram Tertz and the Poetics of Crime*. P. 321, n1. What must not be overlooked is that both Dostoevsky and Sinyavsky consider the «fantastic» as a means to expressing at what is «real». At the conclusion to *Chto takoe sotsialisticheskii realizm (What is Socialist Realism)*, Sinyavsky claims that the «fantastic» is not only in agreement with the spirit of times (the late 1950s), but also instrumental in capturing its truthfulness, comp. Hg, *Fantasticheskii mir Abrama Tertsza*, 446). In a similar vein, when Dostoevsky explains in *Dnevnik pisatelya (The Diary of a Writer)* why he subtitled «A Gentle Creature» «A Fantastic Story», he acknowledges a correspondence between what is considered realistic and fantastic (*Polnoe sobranie sochinenii*. Leningrad, 1982. T. 24. P. 5). In a letter to N.N. Strakhov on February 26, 1869 he underscores that he has his own view of reality. What most people see as fantastic and exceptional he sees as the very essence of reality. He, moreover, reproaches his contemporaries, especially writers, for assuming that fantasy and realism are far apart, *ibid.* 1986. T. 29. P. 19. More than once, Sinyavsky expresses the same misgivings about what is judged «fantastic» or «realistic». In his autobiographical novel, *Spokoynoi nochii (Goodnight)*, for example, climatic conditions bring about a seething whirlwind in a clearing at the edge of a forest. Staring in amazement, Sinyavsky, in his mind, addresses his father, his future opponents and himself: «Look, satisfy yourself: This is the reality that you are ignoring, disdainfully calling it «fantastic». «Here it is! There is no need to fantasize—it is sufficient to behold it. It does not matter in the least what you call it», comp. A. Terts, *A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii...* T. 2. P. 497.

firms this echo when he subsequently uses the term «fantastic realism» instead of «phantasmagoric art» to refer to his own fiction.

Given the enormous impact of prison on Sinyavsky's life, it is not surprising that he finds so much of interest in Dostoevsky's *Zapiski iz mertvogo doma* (*Notes from the House of the Dead*). Owing to his own experience with what he calls «*smert' pri zhizni*» «the living death» of incarceration, he argues that Dostoevsky could not but become a different writer under these circumstances, a writer, in his opinion, filled with discoveries regarding the human condition and his place in it.⁵ Amidst murderers and thieves Dostoevsky, like Sinyavsky, discovers the «*russkii narod*» «the Russian people» through whom he comes to understand elemental coordinates in man's existence, including freedom and crime. According to Sinyavsky, prison life opens Dostoevsky's eyes, leading him to believe that man is neither good nor evil, but irrational and consequently subject to oscillations between good and evil. We of course should not overlook that Sinyavsky underscores namely Dostoevsky's striking illuminations, such as the realization that prisoners are «*neobyknovennnye*» (extraordinary), «*samye darovitye*» «most gifted» and «*samye sil'nye*» (most enduring).⁶ It is worth noting that Sinyavsky's own illuminations in prison are also very positive, contributing to the uplifting tone of *Golos iz khora* (*Voice from the Chorus*). In *Spokoinoi nochil* (*Goodnight!*), he recalls his prison experience, describing his fellow prisoners as *gramotnye* (literate) and *tolkovye* (sensible) who, to his surprise, show him respect and admiration.⁷ Deeply moved by his prison experience and his points of contact with Dostoevsky, Sinyavsky declares:

I still want to immerse myself in this experience of death in order to come out of it and declare in a fit of epilepsy, 'I have exhumed man—man as he really is!'⁸

The theme of crime, so prevalent in Dostoevsky's post-prison fiction, acquires a particular Dostoevskian coloration in Sinyavsky's «*V tsirke*» («*At the Circus*»). In this short story Sinyavsky alludes to *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime and Punishment*), focusing, like Dostoevsky, on murder, morality, and freedom, adding art, magic and religion to the narrative. Early in the story, Konstantin

⁵ A. Sinyavskii: Dostoevsky i katorga // Sintaksis. 1981. N 9. P. 109.

⁶ Ibid. P. 110.

⁷ A. Terts, A. Sinyavskii: Sbranie sochinenii... T. 2. P. 78.

⁸ A. Sinyavskij: Dostoevsky i katorga. P. 111.

Walter Kolonosky

Petrovich, a thief with Promethean potential, playfully hints at Raskolnikov's Machiavellian justification for crime when he tells the man from whom he lifts a bulging wallet that such theft will serve some good, saying:

What's more, you will be grateful to me for this. I make bold to assure you. You'll think that I am some writer, performer, or sports celebrity⁹

After this crime, Konstantin begins a new life, but he does not give up theft. While looting an apartment, he is caught by surprise by the owner, whom he inadvertently kills. The owner, by coincidence, turns out to be the circus magician whom he carefully watched during one of his performances and whose skills evoked in him both wonder and jealousy. Challenging any justification for this crime, Solomon Moiseyevich, Konstantin's Petrovich's philosophical interlocutor, cries out in very Dostoevskian terms:

Sin! Thou shalt not sin! There are no barriers in the Game! Thou shalt not kill! Thou shalt not kill! God! Devil!¹⁰

He, moreover, plays a part in a very Dostoevskian setting, sitting hours on end in a tavern, questioning the existence of God and the nature of the Russian soul, which, in his opinion, exhibits the propensity for drinking and stealing. Parading a melodramatic mien that mirrors Dostoevsky's Marmeladov, he carries on about ruining his starving mother, drinking away the money that was needed for her medications.¹¹

For the reader of «*V tsirke*» («*At the Circus*») Sinyavsky's allusions to *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime and Punishment*) provide clues to the world of a writer and scholar who does not hesitate to tease the reader with veiled and unveiled references to well-known works of fiction.¹² More important, such allusions

⁹ A. Terts, *A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii...* T. 1. P. 116. The argument regarding how the ends justify the means, that is, how the murder of the old, unscrupulous moneylender, Alyona Ivanovna, would benefit many, is first presented by one of two officers in a tavern shortly before Raskolnikov's crime. Raskolnikov overhears this argument and is stunned, for it coincides with his own thoughts at the time, cf. *F. Dostoevskii: Polnoe sobranie sochinenii*. Lenin-grad, 1973. T. 6. P. 54.

¹⁰ A. Terts, *A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii...* T. 1. P. 121.

¹¹ *Ibid.* T. 1. P. 119.

¹² For a general discussion of Sinyavsky's literary references see chapter thirteen, «The Wit of a Literary Scholar», in my book: *W. Kolonosky: Literary Insinuations: Sorting Out Sinyavsky's Irreverence*. Lanham, 2003. P. 181–192.

In the Light of Dostoevsky

also provide a form of documentation regarding a well-known case of theft and murder. In the light of this case, Sinyavsky does not want the reader to overlook Konstantin's claim that crime is permissible because it will be beneficial, that is, its ends justify its commission. In *Spokoinoi noch!* (*Goodnight!*) Sinyavsky draws attention to the implications of this justification, paraphrasing, without any playfulness, Ivan's question to Alesha in *Brat'ya Karamazovy* (*The Brothers Karamazov*):

What if you were ordered to murder a child in the name of the very highest moral ideals?¹³

This question made a deep impression on Sinyavsky. According to Helene Peltier-Zamoiska, whom Sinyavsky befriended in graduate school, one of their first serious discussions boiled down namely to this Dostoevskian question: «It is possible to build a crystal palace on the corpse of a child?».¹⁴ This question, it turns out, is imbedded namely in the unacceptability of a world in which children suffer. Catharine Nepomnyashchy suggests that the account of brutalized children in Sinyavsky's *Kroshka Tsores* (*Little Tsores*) recalls the account in *The Brothers Karamazov*, an account which Ivan Karamazov puts forward as an indictment of God's world before he poses the aforementioned question.¹⁵ Drawing analogies in the light of the ends and means of such a proposal, Sinyavsky reminds the reader about the lofty banner of the Russian intelligentsia and how it became stained with blood.¹⁶ Once again he states his fundamental position about the tyranny

¹³ A. Terts, *A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii...* T. 2. P. 590. Ivan's question to Alesha can be found in *F. Dostoevskii: Polnoe sobranie sochinenii*. Leningrad, 1976. T. 14. P. 223–224.

¹⁴ A. Ginsburg (ed.): *Belaya kniga po delu A. Sinyavskogo i Yu. Danielya*. Frankfurt am Main, 1967. P. 281. Margaret Dalton draws our attention to Helene Peltier-Zamoiska's recollections in *Dalton Margaret. Andrei Siniavskii and Julii Daniel': Two Soviet «Heretical» Writers*. Würzburg, 1973. P. 176 n60. Helene is the daughter of a French naval attaché. She got acquainted with Sinyavsky at Moscow University in the late 1940s. Given that she smuggled Sinyavsky's early manuscripts out of the country, she can be counted among his trusted friends. The KGB attempted to recruit Sinyavsky to orchestrate a romantic liaison with her in 1948 and 1952 in order, subsequently, to compromise her father. Needless to say, Sinyavsky did not cooperate.

¹⁵ C. Nepomnyashchy: *Abram Tertz and the Poetics of Crime*. P. 252. Compare the accounts of the abuses of children in *F. Dostoevskii: Polnoe sobranie sochinenii*. T. 14. P. 217–218, 220–221 and in *Sinyavsky: Kroshka Tsores // A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii...* T. 2. P. 631–632.

¹⁶ *Ibid.* P. 590.

of teleology or «Purpose» (*Tsel'*). Speaking out against this tyranny, against this subordination of everything to a lofty goal, Sinyavsky does not simply hint at where he stands in relationship to Dostoevsky. Clearly, he and Dostoevsky stand together—very close together, if we also consider Sinyavsky's rejection of the promise of the West, the calculations of science and the dream of a utopia.

In *Soviet Civilization*, Sinyavsky calls Dostoevsky a forerunner in the development of the dystopian novel in Russia, the roots of which he sees in «The Legend of the Grand Inquisitor» and the schemes of Shigalev and Verkhovensky in *Besy* (*The Possessed*) (32). With its platform for fantasy and satire, the dystopian novel is of great interest to Sinyavsky. In fact, his *Lyubimov* (*The Makepeace Experiment*) belongs to this genre. In it, he not only tells the story of a failed utopia, but he also fortifies its philosophical core with key Dostoevskian positions regarding determinism, the persistence of the irrational and the politics of progress. Rooted in a narrative about Lenya, a bicycle repairman, who is unexpectedly elected to head the government of the provincial town of Lyubimov, this novel parodies schemes to «improve» the human condition, fully in keeping with Dostoevsky's polemic against Chernyshevsky in *Zapiski iz podpol'ya* (*Notes from the Underground*). Sounding like a facile prescription for change from Chernyshevsky's novel *Chto delat?* (*What is to be Done*), Lenya explains his plan for social transformation:

I will simply imbue everyone with the correct way of thinking and teach them to have high regard for labor and great love for their native land and show them the way to improve its material and cultural levels *ad infinitum*.¹⁷

In this contemporary satire, Sinyavsky updates Dostoevsky's attacks on Chernyshevsky's utopian projections and pseudo-scientific solutions, going so far as to poke fun at Marx's notion of raising consciousness. In fact, he links this raising of consciousness with Lenya's use of hypnotism. In terms of how these attacks are carried out, we should not overlook that Sinyavsky, like Dostoevsky, turns to irony, making sport of the watchwords of the day regarding promises for tomorrow. Above all, Sinyavsky follows Dostoevsky's example of dramatic disputation, staging philosophic claims and counter claims as well as a measure of buffoonery. During one

¹⁷ Ibid. T. 1. P. 35.

theatrical rebuttal Dostoevsky's narrator interjects that the boredom of a world without problems or questions would lead to sticking pins into people.¹⁸ Similarly, Sinyavsky's narrator who restates the same apprehension about the effects of boredom, also rejects the prospects of this kind of future, speaking out, moreover, in the blunt images and the defiant tone so characteristic of the underground man:

So that's it? We got to the highest level? We started out with the steam engine and what happened? Why I would be better off crawling in lice, better in my primitive state, upside down hanging by my tail, swinging on a eucalyptus branch! Give me darkness! A shadow! A place where I can hide my face in shame¹⁹

In many respects Sinyavsky revives Dostoevsky's quarrel with positivism; moreover, he joins Dostoevsky, the Slavophile, in suggesting the viable and enduring nature of the simple Russian and the old Russia to which he belongs.²⁰ Pointing to Lenya's secret reliance upon hypnotism, emulations of biblical miracles and a book from India called *The Psychic Magnet*, Sinyavsky mocks the wavy line that Lenya puts between the scientific and the unscientific world. Questioning Lenya's preoccupation with a foreign book that delves into the powers of the mind, Saveli Kuzmich, one of Sinyavsky's narrators, asks:

Are you sure it isn't a book on magic, which is in opposition to the laws of nature and scientific progress?²¹

Focusing on the struggle between what is considered «progressive» and «non-progressive», Sinyavsky draws our attention to a number of telling events, the responses to which pit learned

¹⁸ F. Dostoevskii: Polnoe sobranie sochinenii. Leningrad, 1973. T. 5. P. 113.

¹⁹ A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii... T. 1. P. 28–29.

²⁰ Like Dostoevsky, Sinyavsky has great reverence for Russian folk culture, including the simple terms of faith that are associated with old Russia. In *Golos iz khora* (*Voice from the Chorus*), in particular, he pauses again and again to consider these terms. He underscores, for example, that the relationship between the Russian church and the Virgin's Cloak (*pokrov*) has much to do with warmth, protection and coziness. These qualities, according to Sinyavsky, tell us much about how God is defined, a «Russian God» (*ruskii Bog*), he insists, cf. A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii... T. 1. P. 607, not unlike Dostoevsky insists, for example, in his letter to A. N. Maikov from Florence on 11/23 December, 1868, comp. F. M. Dostoevskii: Pis'ma II. Edited by A. S. Dolinin. Moscow-Leningrad, 1930. P. 150.

²¹ A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii... T. 1. P. 34.

explanations against simple intuitions. For example, some rural inhabitants of Lyubimov think that the town suddenly disappeared; experts, on the other hand, conclude that a geological subsidence had taken place.²² To many Orthodox believers there is something «miraculous» (*chudesnyi*) or even «supernatural» (*sverkh'estestvennyi*) about Lenya; Savely Kuzmich, insists, however, that everything about Lenya can be explained in «scientific terms», beginning with his proletarian roots.²³ Balking at Lenya's attempt to introduce lightning rods, people from the villages insist that he, instead, cast a spell on the weather to regulate rainfall.²⁴ Comedy and fantasy notwithstanding, Sinyavsky shows us how Lenya's brave new world fails; moreover, he reminds us of why Dostoevsky predicted that it would...

Like Dostoevsky, Sinyavsky presents characters who are two-sided, that is, doubles very much in the spirit of Sinyavsky/Terts. In fact he takes note of this two-sidedness when, as a young man, he had a rare opportunity to read *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.²⁵ In the manner of critics who do not overlook the shifting material reality of Dostoevsky's heroes, Sinyavsky reflects upon his own characters, claiming, «Every character has a frighteningly vast range and can go flying off at any second. *Bon voyage!*»²⁶ He insists on the elusiveness of a character — «like smoke from a chimney» — (*kak dym iz truby*) not unlike Malcolm Jones who points to the claims of romantics, modernists and post-modernists regarding how Dostoevsky's reality «disappears like smoke», «evaporates in a dark blue sky» or «melts into the air».²⁷ While Jones argues that the dynamics of Dostoevsky's fantastic realism lie in social interaction, that is, in the interaction and the struggle of one consciousness to enrich, disorient or dominate another, Sinyavsky puts forward a more extraordinary position, speaking, for example, in *Spokoinoi nochi!* (*Goodnight!*) about the human condition in terms of «energy, states, magnetic fields and freaks of nature». In «Icy Conditions» (*Goloditsa*) he theorizes about the cohabitation of souls, the transformation of souls and various incarnations and reincarnations of being, begging

²² Ibid. T. 1. P. 61.

²³ Ibid. P. 26.

²⁴ Ibid. P. 90.

²⁵ Ibid. P. 574.

²⁶ Ibid. T. 2. P. 575.

²⁷ M. Jones: Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism. Cambridge, 1990. P. 29.

the question of what constitutes a person's identity. Presenting a person not as one, but as a proximity of many, he suggests, as does Bakhtin, that it is not always possible to know where one person ends and another begins. Moreover, in regard to the shifts in behavior of a given character, he makes a very Dostoevskian analogy, declaring, «Who knows, yesterday's traitor may accept the cross on the barricades tomorrow».²⁸

Among Sinyavsky's traditional doubles is S. who in *Spokoinoi nochii!* (*Goodnight!*) startles us with his resemblance to Dostoevsky's Nikolai Stavrogin. Sinyavsky refers to him at first as S., then, as Sergei and then again as S. In spite of the fact that he is based on Sergei Khmel'nitsky, one of Sinyavsky's companions from boyhood and youth, he seems to have striking fictional qualities.²⁹ He smacks of a literary type sustained by mystery, radical behavior and a devoted group of followers. Paralleling Stavrogin, S. possesses both brilliance and dark shadows. In fact, he appears to have the capacity for any undertaking—be it creative or destructive. To understand him, it is necessary to acknowledge his two sides: his erudition, original outlook and refined taste, as well as his disdain for the crowd, his cruelty and his conspiratorial behavior. Sinyavsky makes much of S.'s theatrical antics, that is, what he did to create an effect. Like Stavrogin who astounds everyone when he suddenly bites the ear of the governor of a provincial town, S. astounds everyone when, in attempting to steal a kiss from a young woman called Irina, he suddenly bites her lip.³⁰ Above all, Sinyavsky's parallel portrait extends to Stavrogin's leadership in one of the cells of the intelligentsia in the late 1860s. As Dostoevsky fleshes out Stavrogin's image as a devil who controls the activities of a group of young revolutionaries, Sinyavsky does the same. He in fact portrays S. as an influential force in a circle of young dissenters in the late 1950s whom, it turns out, he not only manipulates, but also betrays.

In *Voice from the Chorus* (*Golos iz khora*), Sinyavsky pauses to discuss Dostoevsky five times, making him a recurring topic in this prison diary. Suggesting that there is a dialogue between the titles of *Bednye lyudi* (*Poor People*) and *Mertvye dushi* (*Dead*

²⁸ A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii... T. 2. P. 575.

²⁹ For further comments on Sergei Khmel'nitsky see my book, *W. Kolonosky: Literary Insinuations: Sorting Out Sinyavsky's Irreverence*. P. 159 and 166 n28.

³⁰ F. Dostoevskii: Polnoe sobranie sochinenii. Leningrad, 1974. T. 10. P. 42–43; A. Terts, A. Sinyavskii: Sobranie sochinenii... T. 2. P. 567.

Souls), he underscores Dostoevsky's difference of opinion regarding the actual state of the Russian people.³¹ Sometimes Sinyavsky is cryptic in his observations. He does not explain, for example, why he finds Dostoevsky's plots so thoroughly absorbing. On the other hand, he does go into detail about how Dostoevsky is a pioneer in liberating his characters from limits that are associated with «types». Unlike other authors, Dostoevsky, in Sinyavsky's opinion, shows how his characters are possessed; how an all-consuming spirit ravages their bodies; how Raskolnikov, for example, is ravaged by more than a fever. Given the disturbing effects of this spirit, Dostoevsky's characters are thrown into a frenzy. According to Sinyavsky, even minor characters, such as Kalganov in *Brat'ya Karamazovy* (*The Brothers Karamazov*), suddenly begin to tremble in anticipation of the fit that is about to overcome them.³² Viewing Dostoevsky's characters not unlike Bakhtin, Sinyavsky speaks about the emergence of an autonomous personality subject to no commands other than those of his own «I», a personality acting only in accordance to his or her own will.³³

The place of Dostoevsky in Sinyavsky's writing is, of course, another indication of his enormous influence upon authors in Russia and abroad. He is an important source for Sinyavsky's issue-driven discourse, if not his modern allegories and engaging rebels. Sinyavsky is upfront about his opinion of Dostoevsky. In both his pre-prison and post-prison publications he applauds Dostoevsky; moreover, he repeatedly incorporates the voices of Dostoevsky's characters into his fictional and semi-fictional world. Given that Sinyavsky was opposed to lofty, literary purposefulness, the sources for his writing may be more important to consider than his authorial goals. Unlike Mayakovsky, Pushkin, Gogol and Rozanov, who also figure in Sinyavsky's arsenal of inspiration, Dostoevsky, as we can see, becomes a major literary and philosophical frame of reference. To Sinyavsky, he is more than a model for representing the consciousness of a character or the twists and turns of a Mennipean dialogue. Clearly, Sinyavsky embraces Dostoevsky's example of ideological dramatization, taking the reader beyond tales of romance, the beauty of nature and small talk at dinner. He especially follows Dostoevsky's lead as a tireless polemicist, cultivating enemies with a discourse of sharp and prick-

³¹ F. *Dostoevskii*: Polnoe sobranie sochinenii. Leningrad, 1972. P. 480.

³² Ibid. P. 564.

³³ Ibid. P. 565. M. *Bakhtin*: Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva, 1963. P. 43, 84-85.

In the Light of Dostoevsky

ly contours, both in his fiction and his nonfiction. Like Dostoevsky, he becomes an eager participant in the literary and political squabbles that make writing an endless battleground. Fiercely at odds with the dominant intellectual currents of the day, including those of a good portion of the intelligentsia, Sinyavsky becomes a true disciple of Dostoevsky, making perception itself an issue by claiming that there is a close relationship between fantasy and realism. Like Dostoevsky, he uses this very relationship as a platform for art that turns oppositions into unities—extraordinary unities, challenging the dominant assumptions and wishful thinking of his contemporaries regarding human behavior. More than eighty years after the appearance of Dostoevsky's great novels, Sinyavsky returns to the task of turning fiction into disputation rather than formulation, and he does it with a new generation of tortured souls in the most desperate circumstances.

ПОДРАЖАНИЕ — ПАРОДИЯ — ИНТЕРТЕКСТ:
Достоевский в творчестве Бунина

Тема «Бунин и Достоевский», или точнее «Достоевский в восприятии Бунина», лежит на поверхности и уже привлекала к себе внимание как современников Бунина — критиков и мемуаристов, так и биографов и исследователей последующих поколений¹. В литературоведении эта тема рассматривалась чаще всего на материале бунинского рассказа дореволюционного периода «Петлистые уши», окончательный текст

¹ Так как почти все авторы мемуаров и монографий, посвященных жизни и творчеству Бунина, более или менее подробно останавливаются на отношении писателя к творчеству Достоевского, мы ограничиваемся здесь перечислением лишь тех работ, где эта тема специально рассматривается. Не учтены также тезисные сообщения по материалам конференций: *Сливицкая О. В.* Рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши»: (Бунин и Достоевский) // *Русская литература XX века: Дооктябрьский период*. Калуга, 1971. Вып. 3. С. 156–167; *Белкин А. А.* Сюжетные связи произведений Достоевского и Бунина: («Преступление и наказание» и «Петлистые уши») // *Вопросы сюжета и композиции*. Горький, 1978. С. 141–148; *Вантенков И. П.* Бунин и Достоевский // *Вестник Белорусского гос. ун-та им. В. И. Ленина*. 1984. № 2. С. 12–14; *Лотман Ю. М.* Два устных рассказа Бунина: (К проблеме «Бунин и Достоевский») // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. 781: *Литература и история*. Тарту, 1987. С. 34–52 (то же: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 172–184); *Кознова Н. Н.* Функции образа света в повествовании И. А. Бунина и Ф. М. Достоевского // *Взаимодействие творческих индивидуальностей писателей XIX—начала XX века*. М., 1991. С. 110–120; *Конюшенко Е. И.* Ф. Достоевский в художественном сознании И. Бунина-читателя // *Проблемы метода и жанра*. Томск, 1991. Вып. 17. С. 183–189; *Мармеладов Ю. И.* Судный день в повести И. А. Бунина «Суходол» // *Мармеладов Ю. И.* Тайный код Достоевского: Илья-пророк в русской литературе. СПб., 1992. С. 129–140; *Туниманов В. А.* Бунин и Достоевский: (По поводу рассказа И. А. Бунина «Петлистые уши») // *Русская литература*. 1992. № 3. С. 55–73 (то же: *Туниманов В. А.* Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб., 2004. С. 207–235); *Станюта А. А.* Достоевский в восприятии Бунина // *Русская литература*. 1992. № 3. С. 74–80; *Елисеев Н. Л.* Бунин и Достоевский // *Иван Бунин: pro et contra*. СПб., 2001. С. 694–699; *Боуи Р.* Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина // Там же. С. 700–713.

которого содержит прямые отсылки к Достоевскому и один из черновых вариантов которого был озаглавлен Буниным «Без наказания».² Однако и в других бунинских произведениях, как, например, «Суходол» и «Деревня», разные авторы обнаруживают все больше следов подспудной полемики Бунина с Достоевским.

Наиболее проницательный и перспективный подход для изучения данной проблемы предложил, пожалуй, Ю. М. Лотман, которого насторожили «настойчивость и даже некоторая назойливость»³ бунинских высказываний о Достоевском. Исследователь пришел к выводу, что Достоевский Бунину «мешал»: «Темы иррациональности страстей, любви-ненависти, трагического иллогизма страсти Бунин считал „своими“, и тем более его раздражала чужая для него стилистическая манера. Достоевский для него был чужой дом на своей земле»,⁴ Лотман чутко уловил, что проблема «Бунин и Достоевский» является лишь наиболее заметной частью более общего вопроса, очень существенного для Бунина и, как кажется, для всего старшего поколения русских писателей-эмигрантов первой волны: «...в своих оценках, особенно устных, Бунин редко отдается непосредственному чувству — большую роль играет поза, принятая роль и внутреннее соотношение со своим творчеством, своим местом в литературе. Скрытое соперничество с корифеями русской литературы всегда занимало в его оценках большое место».⁵

Достоевский до конца жизни оставался для Бунина открытой раной, которая так никогда и не зажила и которая, в прямом смысле слова, не давала писателю покоя даже на смерт-

² Описание рукописных вариантов рассказа см.: Крутикова Л. В. В мире художественных исканий Бунина: (Как создавались рассказы 1911–1916 гг.) // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 2. С. 111–115, 118–119. Выдержки из черновых вариантов рассказа приводятся в издании: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 4. С. 442–445, 492–494. По поводу этого издания Л. Крутикова отмечала, что опубликованный материал в нем «отобран дилетантски, без должных научных обоснований и без мотивировки, почему одни отрывки приводятся, другие — нет, а в публикациях самых ранних редакций встречается немало ошибок» (Крутикова Л. В. В мире художественных исканий Бунина... С. 90).

³ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина... 1993. С. 172.

⁴ Там же. Сходным образом высказывались и современники, близко знавшие Бунина; ср.: Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под редакцией Милицы Грин: В 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1981. Т. 2. С. 241; Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 206–207.

⁵ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина... 1993. С. 172.

ном одре. В отрывочных записях Бунина последних лет жизни имя Достоевского наряду с другими общеизвестными литературными «врагами» и кумирами встречается постоянно:

«Переч[<]итал[>] Достоевск[<]ого[>] — не то;⁶

Читал Дост[<]оевского[>]. Какие-то шуточки, многословные и мало смешные, мешают. Разговоры же невозможны, соверш[<]енно[>] неестественны;⁷

Читал Дост[<]оевского[>] и удивлялся на его неряшливость, искусственность, выдуманность;⁸

„Колобок“ [так!] Достоевского. Нечто изумительное по гнусности и пошлости;⁹

„Петербург самый загадочный и самый мистический город в мире“. Это, кажется, сказано было не совсем так. Но все равно: Глупо ужасно!¹⁰

Все убийства, убийства! Достоевский „весь человек“ [так!] и все народы обливает говном. Лубочно. Мышкин очень противный — целка и наружностью и всем. „Мокрый снег, фонари, шарманка — весь П[<]e[>]т[<]ер[>]б[<]ург[>] в этих магических словах“. <...> У Достоевск[<]евского[>] не едят, не пьют, не ссут, не [срут] серут... Дост[<]оевский[>] не знал чиновников. Все князья. „Самый фантастический в мире город“ — никогда не мог понять этой глупости, ставшей классической. Всегда: „он был как в бреду“ — „в горячке“ и т. д. Убожество. Расколн[<]иков[>] не живой. И о нем все слишком напутано, и Свидригайлов ни к чему. Вот — фу! Порфирий». ¹¹

Бунин также охотно записывал чужие высказывания о Достоевском, совпадавшие с его собственной точкой зрения, как показывают (не совсем точные, что вообще характерно для Бунина) цитаты из писем Льва Толстого и Аполлона Григорьева к Страхову:

«Вы были жертвой ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми преувеличенного его значения и преувеличения по шаблону, возведения его в пророки и святые»; ¹²

⁶ РАД (Русский архив, Лидский ун-т, Великобритания). MS. 1066/444.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. 1066/550.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. 1066/715.

¹² Там же. 1066/548.

«Федор Достоевский, будь он художник, а не фельетонист...»;¹³

Или из статей Михайловского:

«Рисуя эпилептиков, маниаков, юродивых, галлюцинов и пр., Д<остоевский> был твердо уверен, что это совсем не психиатрич<еский> материал и не что-н<ибудь> исключительное, а „глубина души человек<еской>“ в самой обыденн<ой> действительности». Выписываю это с удовольств<ием> от ненависти к Д<остоевскому>. Еще: «В его психологии, роющейся в разных злобно-вычурных наслаждениях, пропасть произвольного и фальшивого». Для меня прежде всего — страшно скучного и противного.¹⁴

По этим цитатам, которые можно было бы еще умножить, хорошо видно, что Бунин постоянно читал и перечитывал Достоевского, к творчеству которого его внимание было приковано на протяжении всей жизни. Бунин вел непрекращающуюся битву с Достоевским на поле русской литературы, всю жизнь пытался снести этот «чужой дом на своей земле» всеми доступными ему средствами, сражаясь немного-немало — за собственное место в истории русской литературы.

Поэтому Бунин и заботился о том, чтобы о его оценке творчества Достоевского стало известно как можно более широкому кругу читательской аудитории, как это и подтверждается воспоминаниями современников: «О нем (Бунине — Д. Р.) уж больше разгласили, что он не любит Достоевского, чем это есть на самом деле»;¹⁵ «Но мнение Бунина о Достоевском, его презрение и ненависть к нему мне уж слишком хорошо известны»;¹⁶ «Много раз говорилось и писалось, что Достоевского Бунин не любил».¹⁷ Бунинская нелюбовь к Достоевскому, равно как и его преклонение перед Львом Толстым, — часть той литературной репутации, которую Бунин упорно создавал себе на протяжении всей своей литературной деятельности.¹⁸ Рассмотрение отношения Бунина к творчеству Достоевского осложняется, однако, тем, что пространного, связного и закон-

¹³ РАЛ. MS. 1066/715.

¹⁴ Там же. 1066/532.

¹⁵ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... С. 207.

¹⁶ Одоевцева И. В. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1998. С. 892.

¹⁷ Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 208.

¹⁸ Подробнее см.: Ринкер Д. «Литература последних годов — не регрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях...»: Иван Бунин в русской периодической печати (1902—1917) // И. А. Бунин: Новые материалы. М., 2004. Вып. 1. С. 402—563.

ченного критического отзыва о писателе, как это было с Толстым и — с оговорками — с Чеховым, Бунин не оставил. Горькому, Маяковскому, Куприну и другим современникам он посвятил отдельные, законченные статьи. Бунинские суждения и оценки личности и творчества Достоевского приходится собирать по крупицам: они рассыпаны по воспоминаниям современников, по письмам, статьям и записям писателя. При этом, чтобы восстановить целостную картину, нельзя не учитывать вышеупомянутую «назойливость» бунинских выпадов, их явную направленность на достижение определенной цели и на создание определенного впечатления, а также очевидные фигуры умолчания о подспудных мотивах острого неприятия Достоевского Буниным.

В бунинских суждениях о Достоевском удивляет в первую очередь то, насколько они схожи по тональности и полемической заостренности с его выпадами против писателей-современников, протагонистов русской литературы рубежа веков. Незадолго до смерти, и тем самым явно уже «sub specie aeternitatis», Бунин защищался от нападков в непростительной резкости и пристрастности своих суждений о современниках ссылкой на авторитет Гете:¹⁹

«Гете сказал о себе в старости [приблизительно «Теперь, когда уже нельзя отрицать моего] так:

„Теперь, когда уже нельзя приписывать мне [литературную] поэтическую бездарность, приписывают мне

что [когда] после того, как стало уже нельзя порицать [его как] его поэтический т<алант>, стали [порицать его] приписывать ему дурной характер.

Я не Гете, но тут наши участи сходны: [мне] мне [теперь тоже приписывают] всегда приписывали, совершенно без всяких оснований, совершенно дикую и бесконечно разнообразную чушь относительно моего дурного характера, — теперь приписывают сугубо и тщетно этим объясняют мои будто сплошь злобные суждения о современных мне писателях. Но где же тому доказательства? Уж не говорю о Толстом; прочтите мои воспоминания о Чехове, об Эртеле, о Куприне (о [его] рассказах расцвета его та-

¹⁹ Ср.: «...вообще какое-либо сопоставление с Гете, указание на совпадение каких-либо черточек, на биографические параллели для него (Бунина. — Д. Р.) слаще меда. Пожалуй, это ему больше льстит, чем всякие наивные сопоставления с другими великими предшественниками, хотя, если только вдуматься, Гете, по существу, был ему совершенно чужд, да едва ли он его хорошо знал» (Бахрах А. В. Бунин в халате. М., 2000. С. 88).

ланта), о всем том милом и наивном, что [сказал] отметил я о Волошине, о моем восхищении талантом „Тр<етьего> Т<олстого>“, о том, [как] что написал я в общем, так сдержанно даже о Горьком тотчас после его смерти, невзирая на всю его каторжную [большевицкую] преступность в восхвалении [и поддержке поистине в мировом масштабе] на весь мир, — и это при его мировой славе! — того беспримерного во всей [мировой] истории человечества ужаса, называемого».²⁰

Что этот текст так и остался фрагментом, быть может, вызвано тем, что бунинская аргументация не убедила даже его самого: никто ведь не упрекал писателя в излишней резкости его очерков, посвященных Чехову, Эртелю или Куприну, зато многих смущал тон бунинского пандемониума русской литературы рубежа веков, его воспоминаний о «кретинах»-современниках: Кузмине («у педераста Кузьмина [так!] с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным как труп проститутки»²¹), Бальмонте («буйнейший пьяница Бальмонт, незадолго до смерти впавший в свирепое эротическое помешательство»²²) или Гиппиус («Чохоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени Гиппиус»²³).

Достоевский не был для Бунина современником, в отличие от символистов, футуристов, да и А. П. Чехова и Льва Толстого, с которыми писатель встречался и переписывался (хотя и Толстого Бунин явно не воспринимал как «равноправного» участника литературного процесса²⁴). Достоевский умер, когда новоиспеченному елецкому гимназисту шел всего одиннадцатый год, никаких личных счетов, естественно, между ними быть не могло, что все же не помешало Бунину «возненавидеть» Достоевского.

Отношение Бунина к творчеству Достоевского, однако, не всегда было таким однозначно отрицательным, как это может показаться по приведенным выше высказываниям писателя: бунинское восприятие Достоевского эволюционировало, не-

²⁰ РАЛ. MS. 1066/464.

²¹ Бунин И. А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 40. Как видно будет из дальнейшего, нет ничего удивительного, что у Бунина тела проститутки предстают именно в виде трупов.

²² Там же. С. 43.

²³ Там же. С. 41.

²⁴ Показательно, что Бунин неоднократно и с явным сочувствием приводил слова Чехова о том, что со смертью Толстого «всё», в том числе и литература, «к черту пойдет» (см., например: Бунин И. А. Освобождение Толстого. Париж, 1937. С. 213).

смотря на то что особенно поздний Бунин всячески старался придать своим оценкам и суждениям подчеркнуто классический, надвременной характер.

Чрезвычайно интересен в этой связи следующий диалог Бунина с журналистом в газетном интервью 1912 г., т. е. в момент, когда бунинские литературные вкусы уже сложились и взгляд писателя на собственное творчество и на подобающее ему место в русской литературе определился вполне:

«— Какие из прозаиков и поэтов производили на вас в юности наибольшее впечатление?

— Затрудняюсь сказать. То Шиллер, то Гете, то Гораций, то Лермонтов, то Шекспир, то Байрон, то Гоголь, то Толстой... Недолго — даже Достоевский, которого моя натура теперь прямо не приемлет».²⁵

Это признание — хотя и обрамленное сугубо классическими именами, приличествующими академику по разряду изящной словесности накануне празднования 25-летия литературной деятельности, к тому же смягченное наречием «недолго» — все же существенно помогает несколько откорректировать сложившееся в литературоведении мнение о безоговорочном бунинском неприятии Достоевского.

Чтобы обнаружить следы того «недолгого» периода, когда Бунин находился «под впечатлением» Достоевского, следует обратиться к самым первым литературным опытам начинающего автора, о которых писатель впоследствии любил повторять:

«Мои самые первые рассказы: „Нефедка“ и „Два странника“ в „Родине“, 87 и 88 годы, там же какая-то моя статья об искусстве, „Мелкопоместные“, „Божьи люди“, „День за день“ и еще что-то в „Орловск<ом> вестнике“ 89, 90 и, м<ожет> б<ыть>, 91 гг. Кажется, не было писателя, который так убого начинал, как я».²⁶

Отношение Бунина к собственному прошлому было сложным и амбивалентным: с одной стороны, впечатления детства и юношества, близкое знакомство с крестьянским людом и деревенской природой, знание простонародного быта и фольклора служили писателю неиссякаемым источником литера-

²⁵ Дз <Зелюк О. Г.> Наши беседы: У академика И. А. Бунина // Одесский листок. 1912. 6 сент. № 207. С. 2; И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. 1. С. 512–513.

²⁶ РАЛ. MS. 1066/663.

турного творчества, избыливающего и нежно опоэтизированной, и сурово натуралистическими изображениями окружающей писателя эмпирической действительности. Личный жизненный опыт Бунина — вместе со все усиливающейся в позднем творчестве тягой к «реалистическ<им> изображени<ям> реально не существующего мира»,²⁷ т. е., по существу, к соотношению своих текстов уже не с реалиями погребенного под обломками исторических катаклизмов и таким образом переставшего быть «реальным» мира, а исключительно с литературной реальностью других текстов — является, вне всякого сомнения, одним из самых главных субстратов бунинских писаний.²⁸ С другой стороны, Бунин неоднократно сетовал на скудость и убожество своих ранних впечатлений бытия, на бездомность и неустроенность, на отсутствие систематического образования, на необходимость уже в раннем возрасте содержать себя, т. е. на целый комплекс обстоятельств, существенно затруднивших его вхождение в большую литературу и состоящих в ярком контрасте с дальнейшим восхождением писателя к высшим литературным почестям и современным восприятием фигуры Бунина в качестве последнего классика, завершившего классический период русской литературы.²⁹

На «убогость» недавнего литературного прошлого Бунин обрушился и в своей знаменитой речи в 1913 г. на банкете в честь 50-летия московской газеты «Русские ведомости»:

«Теперь в литературу пришел новый „разночинец“, духовный разночинец, уже совсем почти традиций лишенный, сбитый с толку годами восьмидесятыми, девяностыми, а кроме того и тем, что должно было встретиться с ним, — европейскими влияниями. Я говорю не о всех представителях современной литературы. Я говорю о типе писателя, еще так недавно преобладавшем. Каков же этот писатель? Он, малокультурный, чуть не подросток во многих и многих отношениях, и начал и жил эксцессами, крайностями и — подражанием, чужим добром. Он нахвтался лишь верхушек кое-каких знаний и культуры, а возгордился чрезмерно».³⁰

²⁷ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина... 1993. С. 181.

²⁸ Это обстоятельство все же не может служить оправданием для бунинских биографов, цитирующих «Жизнь Арсеньева» и подразумевающих «жизнь Бунина».

²⁹ Подробнее см.: Риникер Д. «Литература последних годов... С. 410–431.

³⁰ Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1915. Т. 6 (Приложение к журналу «Нива»). С. 316.

Если отвлечься от «крайностей» и «эксцессов», в отличие от известной гордости мало подходящих будущему академику³¹ и нобелевскому лауреату, то мы получаем довольно точную автохарактеристику начинающего литературного «подростка» Ивана Бунина. Дворянское происхождение, постоянно подчеркиваемое Буниным в автобиографических текстах и выступлениях,³² стало уже рано, особенно после появления «Антоновских яблок»,³³ неотъемлемой частью бунинской литературной репу-

³¹ Здесь уместно вспомнить любопытный эпизод из позднейших воспоминаний Бунина о его пребывании в Ялте в 1900 г., во время приезда Художественного театра, засвидетельствованный почти дословно также В. Н. Муромцевой (РАЛ. MS. 1067/367): «И вот среди всего этого оживления подошел ко мне известный в Москве адвокат, Иван Николаевич Сахаров, один из тех, кто всегда вертится около актеров, писателей, художников, и сказал:

— Иван Алексеевич, уезжайте отсюда...

— Почему? — удивился я.

— Вам, конечно, очень тяжело здесь среди таких знаменитостей, как Горький, например...

— Нисколько, — сказал я сухо, — у меня иной путь, чем у Горького, буду академиком... и неизвестно, кто кого переживет...

Он с глупой улыбкой, пожав плечами, отошел» (Бунин И. А. О Чехове: Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955. С. 65). Что Бунин уже довольно рано поставил себе целью стать академиком, как и позже, в эмиграции — нобелевским лауреатом, не подлежит сомнению (см. подробнее: Риникер Д. «Литература последних годов... С. 431–436).

³² К чрезвычайно интересным выводам пришел исследователь бунинской генеалогии: «Бунин удивляет тем, что на первый взгляд воспринимается как странность, противоречие: за всю свою долгую жизнь он так и не сделал ни одной серьезной попытки углубленно заняться своей родословной. <...> Бунин действительно мало знал о прошлом своей семьи. История рода, даже близких предков, была известна Бунину не столько документально, фактически, сколько в самых общих чертах, и тоже больше „поэтически“, — по устным семейным преданиям, семейному фольклору. Именно беззаботностью Бунина по части своей генеалогии и объясняется то, что даже в автобиографических записках, имея перед собой специальную цель — рассказать о своих фамильных предшественниках, Бунин так мало, так неконкретно сообщил о своем деде, о прадеде, почти ничего не смог сказать о Чубаровых, из которых происходила его мать Людмила Александровна, а касаясь более ранних предков, ограничился лишь тем, что добросовестно, не выходя за рамки текста, переписал то, что в самом приближенном виде и крайне сбивчиво сообщал о роде Буниных официальный печатный справочник» (Гончаров Ю. Д. Вспоминая Паустовского. Предки Бунина. Воронеж, 1972. С. 82–83). Дело как раз в том, что «цель» всех этих автобиографических записок Бунина заключалась не столько в рассказе о «своих фамильных предшественниках», сколько в создании определенной литературной репутации.

³³ Ср., например, пародию Куприна на бунинский рассказ: «Сижу я у окна, задумчиво жую мочалку, и в глазах моих светится красивая печаль.

тации. В то время это было заметным исключением из правил,³⁴ особенно бросавшимся в глаза в кругах, в которых тогда вращался молодой писатель:

«Коробило Алексея Маскимовича (Пешкова, т. е. Горького. — Д. Р.) в Бунине частое упоминание о его дворянском происхождении. К тому времени, когда он встретился с Алексеем Максимовичем, он принадлежал к *разночинной трудовой интеллигенции*, от помещичьего дворянства оставался лишь „запах антоновских яблок“ и детские воспоминания».³⁵

Хотя словоупотребление Е. Пешковой не совсем точно,³⁶ по существу же она была совершенно права. Сам Бунин, как

Ночь. Ноги мои окутаны дорогим английским пледом. Папироска кротко дымится на подоконнике. Кто знает? — может быть тысячу лет тому назад также сидел и грезил, и жевал мочалку другой неведомый мне поэт? <...> Отчего мне так кисло и так грустно, и так мокро? Ночной ветер ворвался в окно и шелестит листьями шестой книги дворянских родов. Странные шорохи бродят по старому помещичьему дому. Быть может это мыши, а быть может и тени предков? Кто знает? Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает мной. <...> Где ты, прекрасное время пирогов с груздями, борзых густопсовых кобелей, отъезжего поля, крепостных душ, антоновских яблоков, выкупных платежей?» (Купфин А. И. Пирог с груздями: (Из кислых рассказов) // Жупел: Журнал художественной сатиры. 1906. № 3. С. 7).

³⁴ Ср.: «Не сумею точно сказать, откуда пришли мои предки, хотя думаю — из стран варяжских. В мое время считалось неприличным заниматься предками: сословные предрассудки» (Ософгин <Ильин> М. А. Земля // Собр. соч. М., 1999. Т. 1. С. 401–402).

³⁵ Пешкова Е. П. Иван Алексеевич Бунин // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 2. С. 247; курсив мой. Можно предположить, что в позднейших воспоминаниях Пешковой в какой-то мере все же отразилось отношение Горького начала века к дворянскому амплуа Бунина. Самому Бунину Горький написал по прочтении «Антоновских яблок»: «А еще большое спасибо за „Яблоки“. — Это — хорошо. Тут Иван Бунин, как молодой бог, спел. <...> Нет, хорошо, когда природа создает человека дворянином, хорошо!» (Переписка А. М. Горького и И. А. Бунина // Горьковские чтения 1958–1959. М., 1961. С. 16). А с Пятницким Горький делился своими сомнениями, следует ли «Знанию» издавать Бунина: «Хорошо пахнут „Антоновские яблоки“ — да! Но — они пахнут отнюдь не демократично, — не правда ли?» (Архив А. М. Горького. Т. 4: Письма к К. П. Пятницкому. М., 1954. С. 53). Сам Бунин передавал слова Горького при их первой встрече в 1899 г. следующим образом: «Вы же последний писатель от дворянства, той культуры, которая дала миру Пушкина и Толстого!» (Бунин И. А. Воспоминания. С. 122).

³⁶ Ср. определение слова «разночинец»: «интеллигент из либеральной и демократической буржуазии, не принадлежавший к дворянству, выходец из

правило, употреблял слово «разночинец» в более привычном значении, господствовавшем в XIX в. («прогрессивно настроенный интеллигент недворянского происхождения»;³⁷ ср.: «Писатель-„разночинец“ шестидесятых, семидесятых годов <...> странствовал, спивался, страдал, болел, но это была другая болезнь, это были муки совести, сердца, — и вы знаете, что это сердце бывало порою поистине „золотым сердцем“»³⁸).

В 1912 г. критик В. Кранихфельд, сравнивая разные редакции раннего бунинского рассказа, сделал интересное наблюдение:

«Рассказ «Новая дорога» написан в 1901 г., и в первых его изданиях вопрос читался так:

„Какой стране принадлежу я, русский интеллигент-пролетарий, одиноко скитающийся по родным краям?“

В последнем издании (1912 г.) Бунин сократил фразу, и здесь она читается:

„Какой стране принадлежу я, одиноко скитающийся?“

Автор признал неудачной свою попытку самоопределения и выключил ее из нового издания своих старых рассказов.

„Русский интеллигент-пролетарий“.

Много лет носил он это звание, — звание, в котором и поныне пребывают наиболее близкие ему по духу писатели-сверстники, и наконец отказался от него. Имел ли Бунин право на это звание или он самовольно присвоил его себе?»³⁹

Таким образом, Пешкова и Бунин по-разному обозначали одно и то же современное явление — что представителям интеллигенции приходилось самим зарабатывать себе на хлеб

из духовенства, чиновничества, мещанства или крестьянства» (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М., 1939. Т. 3. Стб. 1182).

³⁷ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1961. Т. 12. Стб. 448.

³⁸ Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 316. Как известно, Бунин сильно интересовался личностью и судьбой таких писателей-разночинцев, как, например, Н. Успенский.

³⁹ Кранихфельд В. П. Литературные отклики: И. А. Бунин // Современный мир. 1912. № 11. С. 342–343. Ср. и употребление этого словосочетания у Вл. Немировича-Данченко при отказе принять денежный долг от Саввы Морозова: «Пожалуйста, пусть десять рублей будут за вами; все-таки довольно любопытно, что мне, так сказать, интеллигентному пролетарию, миллионер Морозов состоит должником» (Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 125). Подробнее см.: Риникер Д. «Литература последних годов... С. 448–449.

умственным трудом. Сема «не-дворянского происхождения», входящая в состав лексемы «разночинец», по-видимому, помешала Бунину употребить это слово по отношению к себе и своему лирическому «я»: он предпочел навеянное марксистской терминологией словосочетание «интеллигент-пролетарий». И наоборот, именуя в 1913 г. писателей-современников «духовными разночинцами», он подчеркивал одновременно собственное духовное и социальное благородство и отсутствие ононого у других. Бунинская ономазиология явно озадачила современников:

«Конечно, никто не будет отрицать, что талантов такого масштаба, как Пушкин, Толстой, Достоевский, Лермонтов, Гоголь, Тургенев и т. д., в современной литературе нет, а уже одно это должно отразиться на общем ее уровне. Мало того, для меня представляется несомненным фактом, что литература наших дней утратила свою идейную цельность, утратила внутреннюю напряженность и стала более профессиональной, даже ремесленной, — стала продуктом спроса и предложения, в самом узком значении этих слов. Но утверждать, что это произошло потому, что в литературу вошел разночинец!.. Такое утверждение так странно, что я даже боюсь дать ему точное определение. Оно произвело на меня такое впечатление, точно его высказал не писатель Бунин, а человек из совершенно иного лагеря. Какая-то отжившая кастовая непримиримость звучит в нем. При чем тут разночинец?.. Талант, идейность, ум и проч. не составляют привилегии дворянского сословия, так же, как бездарность и беспринципность вовсе не характерны для других сословий. В наше время даже как-то дико говорить об этом! Я не понимаю, что разумел Бунин под словом „разночинец“, ибо никак не могу допустить, что он стал на точку зрения гг. Марковых и Мещерских. Это было бы слишком печально! <...> В том же, что литература наших дней стала ремесленной, виноват не какой-то мифический разночинец, а самый характер переживаемой нами эпохи».⁴⁰

⁴⁰ <Арцыбашев М. П.> Прав ли Бунин?: Наша анкета // Голос Москвы. 1913. 13 окт. № 236. С. 4. Бунин ответил Арцыбашеву публично: «Арцыбашев <...> говорит: „я не понимаю, что разумел Бунин под словом «разночинец»“. А между тем весь свой довольно длинный отзыв о моей речи построил именно на этом непонятном для него слове. Слово „разночинец“ настолько известно, настолько установилось и такое несчетное количество раз употреблялось Салтыковым, Михайловским и др., что мне совестно пояснять его Арцыбашеву, доказывать ему, что это слово давным-давно употребляется далеко не одними дворянами, что оно никогда не заключало в себе ничего кастового, ни малейшего презрительного отношения к людям

Вернемся, однако, к бунинской речи 1913 г.: определенное влияние «восьмидесятых» и «девяностых» годов писатель испытал и на себе, увлекшись в поисках жизненных ориентиров, в период самоопределения, и народничеством, и толстовством.⁴¹ А какие скудные познания, действительно лишь «верхушки кое-каких знаний и культуры», будущий академик вынес из детства — в отличие, например, от ненавистных Бунину поэтов-символистов, большинство которых происходило из высококультурных и обеспеченных столичных семей, получило блестящее образование и свободно изъяснялось на нескольких европейских языках — показывают, например, уцелевшие бунинские тетрадки с юношескими стихами, среди которых попадаются и «сонеты», таковыми попросту не являющиеся.⁴²

В связи с Достоевским⁴³ нам, однако, особенно важно замечание Бунина о «чужом добре». Бунин неоднократно при-

недворянского происхождения, и что связывать это слово с моими якобы дворянскими тенденциями — просто стыдно. Вообще пора бросить эту басню о моем „дворянстве“» (Ответ И. А. Бунина: (Беседа) // Голос Москвы. 1913. 15 окт. № 237. С. 2). Как показывает приведенная выше цитата из воспоминаний Е. П. Пешковой, «кастовое» происхождение слова действительно в какой-то мере утрачивалось. Тем не менее бунинское словопотребление было, вне всякого сомнения, нарочито эпатажным, особенно в контексте эпохи, после того, как В. Розанов перефразировал известный лозунг Михайловского следующим образом: «Пришел вонючий „разночинец“» (Розанов В. В. Уединенное: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 354).

⁴¹ См., например, воспоминания М. Куприной-Иорданской: «Иван Алексеевич недавно приехал с Кавказа из толстовской колонии. У него не было еще той корректной манеры держать себя, которую он усвоил позднее. В первое посещение нашего дома он явился в виде толстовца — в голубой русской рубахе и высоких сапогах, что заметно не понравилось моей матери, которая его сразу невзлюбила. <...> В следующую зиму, приехав в Петербург, Иван Алексеевич уже больше не изображал из себя народника и не убеждал меня стать сельской учительницей. Полоса увлечения толстовством прошла» (Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости: Воспоминания о А. И. Куприне. М., 1960. С. 11–12).

⁴² См.: Литературное наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 1. С. 245.

⁴³ Сам Бунин явно интересовался литературной репутацией Достоевского. В очерке «Семеновы и Бунины» писатель приводит длинные выписки из воспоминаний П. П. Семенова-Тян-Шанского, посвященные Достоевскому: «Никак не могу, например, согласиться с утверждением многих, будто Достоевский был очень начитанный, но необразованный человек. Я утверждаю, что он был не только начитан, но и образован. В детские годы он получил прекрасную подготовку в отцовском доме, вполне овладел французским и немецким языками, так что свободно читал на них; в Инженерном училище систематически и усердно изучал, кроме общеобразовательных предметов, высшую математику, физику, механику; а широким дополнением к его специальному образованию послужила ему его большая начи-

знавал, что писал «в отрочестве сперва легко, так как подражал то одному, то другому, — больше всего Лермонтову, отчасти Пушкину, которому подражал даже в почерке, потом, в силу потребности высказать уже кое-что свое, — чаще всего любовное, — труднее»,⁴⁴ вспоминая также первый печатный отзыв о себе (Артист. 1892. № 20. С. 106), в котором его упрекали «в подражании Фету».⁴⁵ Писатель обмолвился и о том, что в ранние годы он «довольно много переводил — чужое было легче передавать».⁴⁶

Как видно, Бунин не стыдился признаваться в том, что его ранние произведения, которые он впоследствии, однако, никогда не включал в сборники и собрания своих сочинений, не отличались ни самостоятельностью, ни оригинальностью. Но признать зависимость своего раннего творчества от таких предшественников, как Надсон⁴⁷ или Достоевский, Бунину было больше чем неприятно. Так как безоговорочное отрицание художественной ценности их творчества вкупе с независимостью собственных суждений и художественным иммунитетом к преходящим увлечениям современников являлось составной частью бунинской литературной репутации, писателю пришлось скрывать следы своих ранних грехов. Осуществлял он это как литературными, так и внелитературными средства-

танность. Во всяком случае можно смело сказать, что он был гораздо образованней многих тогдашних русских литераторов. Лучше многих из них знал он и русский народ, деревню, где жил в года своего детства и отрочества, и вообще был ближе к крестьянам, к их быту, чем многие из зажиточных писателей-дворян, что, кстати сказать, не мешало ему очень чувствовать себя дворянином, каковым он и был на самом деле, а кое в чем проявлять даже излишние барские замашки. Немало говорили и писали о той нужде, в которой Достоевский будто бы находился в молодости. Но нужда эта была весьма относительна. По-моему, не с действительной нуждой боролся он тогда, а с несоответствием своих средств и своих желаний» (Бунин И. А. Воспоминания. С. 163–164). Семенов-Тянь-Шанский, вспоминая Достоевского, невольно перечислил почти все невралгические пункты бунинской биографии, что, по-видимому, и привлекло внимание Бунина.

⁴⁴ Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 325.

⁴⁵ Там же. С. 328.

⁴⁶ Там же. С. 329. В сокращенном виде Бунин включил этот автобиографический очерк, написанный для «Русской литературы XX века» С. А. Венгерова, в первый том собрания сочинений, выпущенного «Петрополисом» в 1934–1936 гг. в Берлине (Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин, 1936. Т. 1. С. 13–23; в дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

⁴⁷ Доклад об отношении Бунина к Надсону, прочитанный мною на семинаре «Русская эмиграция и мемуары» в октябре 2006 г. в Таллине, в настоящий момент готовится к печати.

ми. Цитированное выше газетное интервью, насколько нам известно, — единственное свидетельство, исходящее от самого Бунина, о том, что Достоевский оказывал определенное влияние на его раннее творчество.

Трудности «высказать кое-что свое» в художественной форме нередко приводят к обращению к уже сложившимся, широко распространенным, ставшим эпигональными жанрам. К концу XIX в. святочный рассказ как раз и стал таким жанром, переживавшим в то время «самый настоящий бум». ⁴⁸ Не случайно поэтому, что и молодой Бунин пробовал свои силы в святочном рассказе в период, когда этот жанр не только окончательно оформился и получил самое широкое распространение, но когда и мотивы его уже стали шаблонными и тем самым свидетельствовали о наступившем кризисе жанра. ⁴⁹

В 1887 г. Бунин опубликовал свой рассказ «Нефедка» в журнале «Родина», ⁵⁰ напечатавшем «за годы своего существования сотни разнообразных святочных материалов, и в том числе большое количество рассказов с традиционными святочными и рождественскими схемами». ⁵¹ Об эпигональном характере бунинского рассказа можно судить уже по тому, что он целиком укладывается в установленную классификацию мотивов святочного рассказа: «Нефедка» — рассказ о «рождественском чуде», точнее, о примирении между людьми, чаще всего — членами одной семьи (этот мотив появился в России под воздействием диккенсовских рождественских повестей), еще уже — о раскаявшемся преступнике. ⁵² Речь идет таким образом о сугубо шаблонном произведении, каковые в то время в России появлялись сотнями.

Бунинский рассказ начинается следующим образом:

«Нефедкой его звали почти все. Несмотря на то, что в его реденькой и жесткой бородке было уже несколько посеребренных годами волосков, такая кличка несколько не странно звучала в его ушах. Он привык, давным-давно привык ко всему подобному. Ему казалось, что называть его иначе даже невозможно. Иногда только он хотел показать вид, что обижается, если, например, за ним

⁴⁸ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 194.

⁴⁹ См. подробнее: Там же. С. 194–209.

⁵⁰ Родина. 1887. 20 дек. № 51. Стб. 1613–1615; Литературное наследство. Т. 84, кн. 1. С. 137–139.

⁵¹ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ... С. 195.

⁵² См.: Там же. С. 205.

гурьбой кричали мальчишки, когда ему случалось медленно возвращаться домой из кабака, сильно раскачиваясь в разные стороны. Тогда он старался сделать свои маленькие пьяные глаза злобными и презрительными». ⁵³

Нефедка — типичный представитель униженных и оскорбленных жизнью в духе Достоевского («Он (Нефедка. — Д. Р.) был деревенский бедняга-сапожник, один из тех несчастных субъектов, пришибленных бесприютной нуждой, которые махнули рукой на всю свою горемычную жизнь»⁵⁴). Именно у Достоевского молодой Бунин и нашел готовые образы для своего рассказа. Литературная генеалогия бунинского Нефедки предельно конкретна: это штабс-капитан Снегирев из «Братьев Карамазовых», которого *мальчишки* обзывали «мочалкой» за то, что Митя ташил его за бороду из трактира («За столом, кончая яичницу, сидел господин лет сорока пяти, невысокого роста, сухощавый, слабого сложения, рыжеватый, с рыженькою *редкою бородкой*, весьма похожею на растрепанную мочалку»⁵⁵). При создании бытового антуража Бунин так же щедро заимствовал у Достоевского:

«Он (Нефедка. — Д. Р.) жил где-то на краю села на квартире, в маленькой и темной избушке, почти вросшей в землю, жил и грязно, и крайне бедно, несмотря на то, что работал, не разгибаясь, по целым дням. Детей у Нефедки было много, а жена, чахоточная, изнуренная женщина, почти всегда лежала больною». ⁵⁶

Как и Нефедка, Снегирев выпивает («На другой день я выпил-с и многого не помню-с, грешный человек <...> ну с горя и клюкнул, на последние-с. Вы, сударь, не презирайте меня: в России пьяные люди у нас самые добрые. Самые добрые люди у нас и самые пьяные»; *Достоевский XIV*, 188), крайне бедно живет в отдалении от других («Наконец он (Алеша. — Д. Р.) разыскал в Озерной улице дом мещанки Калмыковой, ветхий *домишко, перекосившийся*, всего в три окна на улицу, с *грязным двором* <...> *Квартира* штабс-капитана действительно оказалась только простою *избой*»; *Достоевский*

⁵³ Литературное наследство. Т. 84, кн. 1. С. 137.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 180; курсив мой. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Связь «клички» с «бородкой» (у Достоевского мотивационная, у Бунина контрастная) вряд ли является чистой случайностью.

⁵⁶ Литературное наследство. Т. 84, кн. 1. С. 137.

XIV, 179; курсив мой), обременен семейством («Он (Алеша. — Д. Р.) очутился в избе, хотя и довольно просторной, но *чрезвычайно загроможденной и людьми*, и всяким домашним скарбом <...> Возле левой кровати на стуле помещалась женщина, похожая на даму, одетая в ситцевое платье. Она была очень *худя лицом, желтая; чрезвычайно впалые щеки ее свидетельствовали с первого раза о ее болезненном состоянии* <...> Направо, тоже у постели, сидело и еще одно женское существо. Это было очень жалкое создание, молодая тоже девушка, лет двадцати, но *горбатая и безногая, с отсохшими*, как сказали потом Алеше, *ногами*»; Достоевский XIV, 180; курсив мой).

За экспозицией, выдержанной в духе Достоевского, следует собственно святочный рассказ, в конце которого, по законам жанра, звон рождественского колокола размягчает сердце воровавшего в лесу елки Нефедки и возвращает его в лоно церкви и людей: «Стройное пение уже несло из церкви, когда Нефедка входил на паперть. В первый раз он благоговейно стал в толпе молящихся и, когда раздался наконец торжественный рождественский гимн, он узнал и понял, когда можно быть истинно счастливым и спокойным душою...».⁵⁷

Особенность этого раннего святочного рассказа⁵⁸ заключается в том, что Бунин при написании шаблонного произведения, уже по одной жанровой принадлежности относящегося к массовой литературе, обратился к образам из высокой литературы — к творчеству Достоевского.⁵⁹ Скорее всего, здесь сказалось влияние его старшего брата Юлия, сосланного после окончания университета на три года на родной хутор и серьезно взявшегося за неоконченное гимназическое образование молодого недоросля Ивана.

Нетрудно заметить, что в творчестве Достоевского писателя привлекала в первую очередь сентиментальная струя, раздражавшая его впоследствии больше всего, как показывает известная устная импровизация Бунина 1947 г. Мистифицируя И. Одоевцеву рассказом о своем якобы самом добром

⁵⁷ Там же. С. 139.

⁵⁸ После «Нефедки» Бунин написал еще несколько святочных рассказов («Праздник: Сказка», «Святочный рассказ», более позднее заглавие — «Архивное дело»; «Преступление», более позднее заглавие — «Ермил»), по которым можно проследить интересную эволюцию этого жанра в творчестве писателя.

⁵⁹ При этом следует иметь в виду, что Достоевскому принадлежит самый известный в истории русской литературы святочный рассказ — «Мальчик у Христа на елке».

поступке в детстве — как он подарил нищему мальчику в лю-
тый мороз собственную шинель, Бунин высмеивал в творче-
стве Достоевского именно эти слезливые гуманистические
мотивы, одновременно подчеркивая у автора «Братьев Кара-
мазовых» и прямо противоположную тенденцию:

«— Что пробрало, прошибло вас? Плакать вам хочется? Глаз-
ки-то у вас, знаю, на мокром месте. Что же, поплачьте, это для
здоровья полезно. Ведь трогательно, — как тут не заплакать?
<...> — А дальше что было? Новую шинель вам сшили? <...>

— Представьте себе, нет. Не сшили. <...> — Как так? В чем же
вы ходили? Ведь еще была зима.

— Ну, конечно, зима. Лютая зима. Ходил в старой, в той же
шинели. Все мои гимназические годы в одной и той же. Ведь мне
ее, как полагается, на вырост сшили.

— В старой? Как же так? Раз вы ее отдали? Неужели отобрали
у нищего мальчика?

— И этого не пришлось. Хотя, конечно, эффектно бы получи-
лось — по Достоевскому: отыскал мальчика, снял с него шинель,
да еще в придачу вздул его за слезы моей матери.

— Я не понимаю, — растерянно сознаюсь я. — Чем же все кон-
чилось? <...> — Чем кончилось? Да ничем! Ничем не кончилось,
как ничем и не начиналось. Ведь ничего этого не было. Не было ни
нищего мальчика, похожего на нашего теленка, ни подаренной
шинели, ни воспаления легких. Все это я тут же сочинил. В одну
минуту, чтобы позабавиться. Вы ведь, конечно, когда просили меня
рассказать о моем самом добром детском поступке, вспомнили
идиотское *petit jeu* Фердыщенко — тьфу, какая гнусная фамилия, —
рассказы о самом дурном своем поступке на вечере Настасьи Фи-
липповны. В „Идиоте“ — так ведь? Вот я и захотел разыграть вас.
Вышло даже еще лучше, чем я ожидал. И совсем по вашему Досто-
евскому. Вы так трогательно, так самозабвенно, умилительно слу-
шали меня, так наивно, бесхитростно, простодушно поверили моей
сахарной, сусальной выдумке, что чем не сцена из вашего Досто-
евского?

Он вдруг начинает, глядя на меня, громко, самодовольно сме-
яться.

— Нет, до чего забавно, у вас сейчас, по вашему же Достоевско-
му, „опрокинутое лицо“. А я, как у него и полагается, рассказав о
добром поступке, сделал дурной — и до чего забавный поступок.
<...> Вывернул перчатку наизнанку. Да заодно и вас. Ведь так?..»⁶⁰

⁶⁰ Одоевцева И. В. Избранное... С. 920–921.

Эта импровизация, в которой, как можно полагать, отразилась «тайная» творческая мысль Бунина, ярко показывает, насколько «интертекстуальным» было мышление старого писателя, отсылая сразу к целому ряду классических произведений русской литературы («Шинель», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Мальчик у Христа на елке»⁶¹). Последнее название позволяет предположить, что и собственные святочные рассказы, написанные «под впечатлением» Достоевского, Бунин спустя 60 лет еще держал в памяти.

Но не только на первых порах литературного пути отношение Бунина к Достоевскому было несколько иным, чем сам он впоследствии предпочитал это изображать. Как уже неоднократно отмечалось,⁶² картина меняется и существенно усложняется при обращении к пореволюционной публицистике Бунина. Ссылки на «Бесов» становятся едва ли не обязательной составляющей газетных статей Бунина 20-х гг., а сам Достоевский в бунинской публицистике эмигрантского периода призывается в качестве чуть ли не главного свидетеля против русской интеллигенции, у которой, по мнению писателя, не было ни желания, ни силы, ни «подлинных» знаний о русском народе, чтобы предвидеть и предотвратить грозившую России опасность. «Здоровый консерватизм» Достоевского, наряду с Гете, Шиллером, Диккенсом, Флобером, Державиным, Карамзиным, Жуковским, Пушкиным, Гоголем, Аксаковыми, Тютчевым, Фетом, Лесковым, Толстыми, Гончаровым, Островским, Тургеневым и другими, Бунин противопоставляет модным, но роковым для России иллюзиям таких писателей, героев своего времени, как Златовратский, Надсон, Короленко, Скиталец, Горький.⁶³ Излишне говорить, что свое место Бунин видел в первом ряду, среди «консерваторов-предостерегателей», не шедших в ногу с временем.⁶⁴ Когда он писал, что

⁶¹ Ю. М. Лотман добавил еще воспоминания художника В. Н. Карпова (см.: Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина... 1993. С. 181).

⁶² См., например: Туниманов В. А. Бунин и Достоевский... 2004. С. 207–235.

⁶³ См.: Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998. С. 145–147, 225–232.

⁶⁴ Несовпадение со временем является одной из центральных составляющих бунинских автохарактеристик, имевших, между прочим, целью изъять собственное творчество из современного литературного процесса, придавая ему надвременной и завершающий «классическую» русскую литературу характер: «слишком поздно родился я» (Бунин И. А. Воспоминания. С. 55).

«Преступление и наказание» Достоевского расценивалось (и не где-нибудь, а в «Современнике») опять-таки буквально так:

— «Клевета на молодое поколение... Дребедень... Глупое и позорное измышление, произведение самое жалкое...»,⁶⁵

то видел в Достоевском в прямом смысле слова великого предшественника, так как, с бунинской точки зрения, точно так же несправедливо и превратно передовая русская критика отзывалась и о его крестьянских рассказах 1910-х гг.⁶⁶ Однако трудно согласиться с утверждением, что это всего лишь «сугубо идеологические совпадения и переклички, почти не пересекающиеся с собственно эстетической, литературной позицией Бунина». ⁶⁷ Во-первых, не может быть и речи о совпадении идеологических позиций Бунина и Достоевского. Даже там, где писатель сочувственно цитировал «пророка русской революции»,⁶⁸ как, например, на страницах «Окаянных дней», Бунин счел нужным подчеркнуть, что теперь эти высказыва-

⁶⁵ Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 226; почти дословно также: Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 332.

⁶⁶ Ср., например, рецензию Н. Коробки 1912 г.: «Если бы можно было поверить г. Бунину, что деревня действительно такова, какой он ее считает, то пришлось бы прийти в ужас, в отчаяние. Но слишком чувствуется, что это просто „барин брюзжит“, и можно оставаться покойным, за деревню, по крайней мере... у барина же, несомненно, нервы не в порядке, — но это его дело...» (Коробка Н. И. Литературное обозрение: Сборник писателей. [Рец. на: Издательское товарищество писателей. Сборник 1. СПб., 1912] // Запросы жизни. 1912. 13 апр. № 15. Стб. 924). Исторический опыт революции и эмиграции еще усилил горечь нанесенных обид. В письме Г. Адамовичу 1930 г., жалуясь на рецензию Г. Иванова, Бунин писал: «...меня язвит потомственным дворянством, как в блаженные времена Редьки и Коробки из „Русского богатства“» (И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. 1. С. 20).

⁶⁷ Туниманов В. А. Бунин и Достоевский... 2004. С. 207–208.

⁶⁸ В одноименной работе 1906 г. Мережковский одновременно подчеркивает, что пророчества и упования Достоевского не сбылись: «Девятого января 1905 года, в лице сотен тысяч русских рабочих, которые шли по петербургским улицам на площадь Зимнего дворца, с детьми и женами, с образами и хоругвями, весь русский народ шел к царю своему, как дети к отцу, с верою в него, как в самого Христа Спасителя. „Такому ли народу отказать в доверии?“ Казалось бы, стоило только ответить верой на веру — и совершилось бы чудо любви, чудо соединения царя с народом. Казалось бы так, по Достоевскому. Но, увы, мы знаем, что произошло и чем ответила власть народу, любовь отчая детской мольбе. Народоубийством, детоубийством. И в том вина — не какого-либо отдельного самодержца, а всего „православного самодержавия“, всего „христианского государства“, от Константина Великого до наших дней» (Мережковский Д. С. Пророк русской революции: К юбилею Достоевского // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 462).

ния «кажутся уже слабыми» (Бунин X, 170). При этом Бунин не только утверждал, что Достоевский не был в состоянии вообразить себе истинные размеры «русского бунта». Решающее значение для писателя имело то, что сам «пророк» и вслед за ним и его почитатели из интеллигенции, будучи в плену утопических почвеннических представлений о «народе-богосце», не были способны на бесстрашный и объективный анализ народного характера:

«А ведь как уверяли меня господа, начитавшиеся Достоевского, что эти самые бабы одержимы великой жалостью к „несчастеньким“ вообще, а к пленному врагу особенно, в силу своей кровной принадлежности к „Христолюбивому простецу“. А ведь как топали на меня ногами мои критики, и что бы сказал про меня, например, критик Скабичевский, разбиравший всю жизнь произведения о народе и однажды признавшийся мне с идиотической радостью, что он никогда за всю свою жизнь не видал ржаного поля!».⁶⁹

Иллюзии Достоевского относительно русского народа, по Бунину, коренились в общем грехе русской интеллигенции, одинаково присущем таким ее представителям, как Достоевский и Скабичевский, — в незнании русского народа. В 1912 г. в письме к Н. Клестову Бунин фактически продиктовал адресату первую печатную рецензию на собственный рассказ «Ночной разговор»,⁷⁰ пытаясь предвосхитить нападки критиков:

«Ругать меня будут? Да что ж, я за похвалами никогда не гонялся. А брань невежд и борзописцев меня не трогает. Им ли говорить о моих изображениях народа? Они о папуасах имеют больше понятия, чем о народе, о России, о природе даже. <...> Нет объективного творчества? Да, конечно, все относительно. (Думаю о себе, однако, что я объективен.) И деревню воспринимаю я по-своему. Но ведь и Толстой, и Гл. Успенский, и Эртель, — только их изображения деревни считаю я ценными, — воспринимали по-своему. Важно прежде всего — знать. А я — знаю. И, быть может, как никто из теперь пишущих. Важно и восприятие иметь настоящее. Есть у меня и этого доля».⁷¹

⁶⁹ Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 56.

⁷⁰ Подробнее см.: Риникер Д. «Литература последних годов...» С. 485–487.

⁷¹ Цит. по: Из переписки И. А. Бунина // Новый мир. 1956. № 10. С. 209–210 (письмо ошибочно датировано издателем 1910 г.).

Бунинские упреки по адресу самых разных писателей в том, что они изображают то, чего не знают, тем самым являются выражением не только идеологической, но именно эстетической, собственно литературной позиции писателя. Достоевский как городской писатель *par excellence*, как влиятельнейший представитель «петербургского текста» русской литературы,⁷² не знал деревни и в силу этого не знал и русского народа, в отличие от самого Бунина, не лелеявшего иллюзий:

«Но тут разразилась война, а затем русская революция. Я был не из тех, кто был ими застигнут врасплох, для кого их размеры и зверства были полной неожиданностью, но все же действительность превзошла все мои ожидания» (Бунин I, 11).

Звание «пророка русской революции», присвоенное и впоследствии укрепившееся за Достоевским, явно раздражало Бунина, хотя и признававшегося, что «быть Иеремией нашего времени и пророчествовать невозможно»,⁷³ но все же настаивавшего на том, что он предчувствовал грядущие события. В «Окаянных днях» стихотворение «Хозяин умер, дом забит...» прокомментировано следующим образом:

«Это я писал летом 16 года, сидя в Васильевском, предчувствуя то, что в те дни предчувствовалось, вероятно, многими, жившими в деревне, в близости с народом.

Летом прошлого года это осуществилось полностью» (Бунин X, 45).

Поэтому вряд ли случайно, что именно во время первой мировой войны, вызвавшей у Бунина с самого начала — в отличие от большинства его современников — самые пессимистические предчувствия,⁷⁴ писатель решился на неприкры-

⁷² Ср. слова Бунина, записанные Г. Адамовичем: «В целом я его (Достоевского. — Д. Р.) терпеть не могу, плохой был писатель и человек плохой. Но кое-что у него удивительно. Этот Петербург... не пушкинский, парадный, а заплеванной, грязный, чахоточный... эти черные лестницы с кошачьей вонью, голодный Раскольников со своим топором, это у него удивительно... Но сколько злобы, какое самолюбие!» (Адамович Г. В. Table talk // Новый журнал. 1961. № 64. С. 103–104).

⁷³ Новая жизнь. 1917. № 1. С. 73; И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. 1. С. 561. В пореволюционных публицистических текстах Бунина реминисценции из Ветхого Завета, в том числе и цитаты и ссылки на ветхозаветных пророков, встречаются весьма часто.

⁷⁴ См., например, письмо Бунина к А. Измайлову от 15 декабря 1914 г., обратившемуся к писателю с просьбой ответить на анкету «Следует ли

тую полемику с Достоевским в художественном произведении — в рассказе «Петлистые уши», что озадачило и такого, явно благоволившего к творчеству Бунина критика, как Ю. Айхенвальд:

«...рассказ „Петлистые уши“ очень уступает „Господину из Сан-Франциско“, но написан в той же мощной манере, с такою же силой полнозвучного и великолепно-тяжелого слова. <...> И словно для того, чтобы окончательно выдать себя головою, т. е. полнее выявить свою тенденциозность и совсем сделать героя рупором авторских мыслей, своим *porte-parler*, Бунин влагает в уста Соколовича явно не ему принадлежащее литературное мнение <...> Бунин, таким образом, своей публицистикой и морализацией не только поставил точку над и: он сделал нечто худшее и еще менее художественное, — он сначала поставил большую и густую точку, а потом уже написал и. Он сперва изложил теорию, а затем дал ее практику. Вся практика, т. е. все, что в рассказе есть рассказ, сделана у него с поразительной сосредоточенностью таланта; но его теория (даже не касаясь вопроса, правильна она или нет), это — только теория, и непосредственную эстетическую силу произведения она ослабляет».⁷⁵

Определенная ирония, вполне вероятно, прекрасно осознаваемая Буниным,⁷⁶ заключается в том, что при написании

отказаться от елки и от встречи Нового года» (Биржевые ведомости. 1914. 15 дек. № 14556. С. 4 (Утренний выпуск); 31 дек. № 14584. С. 4 (Утренний выпуск)): «Глубокоуважаемый Александр Алексеевич, простите — не могу ответить на вопрос „Бирж<евых> вед<омостей>“ в нескольких словах и сгоряча. Вопрос великий, без преувеличения, — чтобы ответить на него достойно, не кощунственно, нужно после долгого поста думать и писать целый год и забыть о всяческих цензурах. Твердо знаю, что нынешнее Рождество может быть не последним кровавым Рождеством, знаю, что человечество живет еще Ветхим Заветом, что люди еще слишком звери — *теперь* это доказано с небывалой, ужасающей очевидностью, — но есть и тысячи „но“, радостных и утешительных, не говоря уже о голосе сердца. Не могу позволить себе с легким духом пророчествовать о судьбах мира, где за последнее столетие все же совершаются беспримерные в истории политические, социальные и научные катастрофы. Да и мыслимо ли, не будучи Исаией, пророчествовать в такие дни, когда во всяком мало-мальски человеческом сердце идут такие приливы и отливы, смены надежд и скорби» (цит. по: Письма Л. Андреева и И. Бунина // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 192).

⁷⁵ Айхенвальд Ю. И. Литературные наброски. [Рец. на: Слово. Сборник 7-й. М., 1917] // Речь. 1917. 13 мая. № 111. С. 7.

⁷⁶ Иначе он вряд ли заставил бы своего героя в окончательном тексте рассказа упомянуть об «уголовных хрониках» (Бунин V, 130).

этого рассказа писатель воспользовался газетным отчетом о судебном разбирательстве уголовного дела⁷⁷ — как это нередко делал и Достоевский. Можно не сомневаться в том, что позднейшие уверения Бунина в обратном («Кто поверит, что „Петлистые уши“ (и Соколович и все, все прочее) мною выдуманно! Никто!»⁷⁸) были направлены не в последнюю очередь на то, чтобы затушевать именно этот факт. Поэтому утверждение В. Туниманова о том, что при написании рассказа «Петлистые уши» «в намерения Бунина не входили ни художественная полемика с Достоевским, ни своеобразное творческое соревнование с романом „Преступление и наказание“, неверно в корне. По всей видимости, к Достоевскому Бунин пришел спонтанно в процессе творчества».⁷⁹ Заинтересовавшая Бунина газетная заметка о преступлении, совершенном убийцей-«выродком», конечно не случайно побудила писателя к написанию рассказа «о преступлении без всякого наказания» (Бунин V, 130), «детективный» сюжет (ср. бунинское «Все убийства, убийства!»⁸⁰) и образный строй которого не могли не напомнить читателю Достоевского, «совавшего Христа во все свои бульварные романы»⁸¹ (Бунин V, 132). Бунинский рассказ — попытка (но отнюдь не спонтанная) переписать Достоевского, создать пародию в тыняновском смысле⁸² с героем-двойником Раскольников, убий-

⁷⁷ См.: Афанасьев В. Н. И. А. Бунин. М., 1966. С. 249–253.

⁷⁸ РАЛ. MS. 1066/463.

⁷⁹ Туниманов В. А. Бунин и Достоевский... 2004. С. 210.

⁸⁰ РАЛ. MS. 1066/715.

⁸¹ Эта хлесткая цитата из монолога Соколовича имеет все еще хорошие шансы стать крылатым выражением — безусловно, с полного одобрения Бунина: современники Бунина употребляли ее без указания на точный источник (Иванов Г. В. Девять писем к Роману Гулю // Звезда. 1999. № 3. С. 140), а сегодня она уже атрибутируется неправильно (критик Сергей Боровиков приписывает ее Владимиру Набокову; см.: http://www.nvsaratov.ru/default.php?go=show&id=2133&paper_id=26 [16.4.2007]).

⁸² Е. Хворостьянова обратила внимание на то, что «пародия» является чуть ли не самым неустойчивым литературоведческим термином: «Контекстное его употребление в исследовательских трудах не поддается обзору» (Хворостьянова Е. В. Слово vers. пародия // Имя — сюжет — миф: Межвузовский сборник. СПб., 1996. С. 195). Неудовлетворенность термином «пародия» побудила Ж. Женетта разработать разветвленную терминологическую систему, долженствующую внести ясность в неразбериху соотношений разного рода «гипертекстов» к «гипотекстам» (см.: Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982). Несмотря на то что, на наш взгляд, отношение рассказа «Петлистые уши» к роману «Преступление и наказание» как раз характеризуется такой «вторичностью»

цей-идеологом, в которую и Бунин, естественно, не мог не «сунуть» и Христа: «Я сын человеческий» (*Бунин V, 127*) — очень злое самоопределение Соколовича («сказал Соколович с какой-то странной торжественностью, которая могла сойти и за *ифонию*»; *Бунин V, 127*; курсив мой). А произносит все это герой,⁸³ который пришел именно губить, а не спасать души человеческие.⁸⁴

У Бунина, в отличие от Достоевского, проститутки не спасают человеческих душ, а их грешные тела умерщвляются, что является более вероятным вариантом в реальном мире,⁸⁵ и тем самым подчеркивает антиутопический, «антидостоевский»

(речь идет, конечно, не об оценочных категориях, а только о том, что гипотекст рассказа не поддается прочтению вне соотнесения с гипотекстом романа), мы все же придерживаемся здесь традиционного термина «пародия», так как терминология французского теоретика явно еще не прижилась в России. Термин «пародия» со ссылкой на работы Тынянова уже применялся к «Петлистым ушам» (см.: *Белкин А. А. Сюжетные связи... С. 142*). Однако невозможно согласиться с тем, что спор Бунина с Достоевским ведется якобы «на языке сатирического пародирования» (Там же). Устами своего героя Бунин высмеивал только некоторые излюбленные идеи Достоевского, с позой же и пафосом пророка писатель в те годы считался всерьез.

⁸³ Тем самым Соколович одновременно сопоставляется и со сниженным двойником Раскольниковца, со Свидригайловым, который говорит о себе: «Да ведь предположите только, что и я человек есмь, et nihil humanum...» (*Достоевский VI, 215*). В черновых вариантах рассказа эта параллель Буниным подчеркивалась еще сильнее; ср. реплики Соколовича и Свидригайлова: «Я в этом деле скорее потерпевший, чем обвиняемый» (*Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 4. С. 493*); «Тут весь вопрос: изверг ли я или сама жертва?» (*Достоевский VI, 215*).

⁸⁴ Ср.: «Ибо Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лк. 9:56). Это не случайная переключка, а один из интертекстов рассказа, который должен быть учтен при чтении и анализе. Несколько лет спустя Бунин еще раз обратился к этому месту из Евангелия от Луки, к словам Христа («Иисус сказал ему: лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову». Лк. 9:58), вдохновившим писателя к созданию одного из самых известных его стихотворений («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»).

⁸⁵ О соотнесенности фикциональных миров в коротких нарративных текстах с эмпирической действительностью и царящими в ней законами вероятности см.: *Hansen-Löve A. Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert. Amsterdam, 1984. S. 17 (Studies in Slavic Literature and Poetics 6)*. См. также приведенные выше суждения Бунина о «выдуманности» и «неестественности» Достоевского.

характер бунинского рассказа.⁸⁶ Главное, однако, то, что у Бунина нет «наказания»⁸⁷ и нет воскресения: нет буквального,⁸⁸ нет и духовного.⁸⁹ Даже если отвлечься от глубинных струк-

⁸⁶ Точно так же еще одна деталь в «Петлистых ушах» перекликается с романом Достоевского: «Возле Палкина отчаянно бил и ерзал по скользкой мостовой копытами, силясь справиться и вскочить, упавший на бок, на оглоблю вороной жеребец, которому торопливо и растерянно помогал бегавший вокруг него лихач, очень странный в своей чудовищной юбке, и кричал, махая рукой в нитяной перчатке, разгоняя народ, краснолицый великан городской, плохо двигавший одеревеневшими от стужи губами» (Бунин V, 133). Раскольникову же снится хрестоматийный и, как и следовало ожидать, вещий по отношению к дальнейшему развитию сюжета сон, в котором Миколка до смерти сечет «бедную лошаденку». Таким образом, литературным измышлениям Достоевского опять противопоставляется более вероятный с точки зрения эмпирической действительности вариант, хотя в данном случае благополучный и трагический исходы сюжетных ситуаций у Бунина и Достоевского меняются местами (по сравнению с судьбоносными встречами проституток с мужчинами): бунинский хозяин поднимает свою упавшую лошадь на ноги, а не губит ее бессмысленно в пьяном исступлении. Сон Раскольникова о «бедной лошаденке» как одна из центральных манифестаций «сентиментального гуманизма» Достоевского, безусловно, привлекал к себе сугубое внимание Бунина.

⁸⁷ Поэтому Соколович, в отличие от Раскольникова, и не заботился о том, что случайные свидетели могли запомнить его «необыкновенную» фигуру и приметы («Не заметить и не запомнить его было нельзя, и всякий, кому он попадался на глаза, испытывал чувство смутной неприятности, какого-то беспокойства»; Бунин V, 125). А Раскольникова смутил даже окрик пьяного («Эй ты, немецкий шляпник»): «Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная... К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и всё» (Достоевский VI, 7). В одном из отвергнутых впоследствии черновых вариантов Соколович был задержан после преступления (см.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 492–494).

⁸⁸ Ср.: «— И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.
— Верую, — повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.
— И-и в воскресение Лазаря веруете?
— Ве-верую. Зачем вам все это?
— Буквально веруете?
— Буквально» (Достоевский VI, 201).

⁸⁹ Ср.: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного об-новления человека, история постепенного перерождения его, постепенно-го перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совер-шенно неизвестною действительностью» (Достоевский VI, 422). На тему духовного «воскресения» Бунин впоследствии поспорит и с Толстым.

турных принципов, отличающих краткие нарративы от пространных,⁹⁰ у Бунина никакой эпилог принципиально невозможен.⁹¹ Соколович вышел из гостиницы, «повернул направо и скрылся вдаль» (*Бунин V*, 141). Читатель прекрасно осознает, что у Соколовича, даже попади он в Сибирь, нет впереди той «новой жизни», которую надо и можно было бы «еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...» (*Достоевский VI*, 422), а только все та же, неизменная и старая как мир (имя Соколовича — Адам). В бунинском мире, в мире «Петлистых ушей»,⁹² под подушками скрывается не Еван-

⁹⁰ Ср.: «В темпоральном плане краткость возникает в той ситуации, в которой „после“ избыточно» (*Смирнов И. П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 10*). Отказ Бунина от замысла написать «обширное произведение» (см.: *Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 492*) тем самым имеет и структурные причины.

⁹¹ Согласно Тынянову, «за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия» (*Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201*). Таким образом, пародия романа с эпилогом — рассказ, по определению, лишенный эпилога; пародия изображения христианского сознания (грех, в данном случае преступление — покаяние — искупление греха) — изображение нехристианского сознания (преступление, не осознаваемое как грех, и следовательно, отсутствие покаяния и искупления).

⁹² О. Сливацкая совершенно справедливо указывала на то, что «Петлистые уши» представляют собой лишь один, наиболее темный полюс бунинского творчества. Поэтому концепцию отдельных рассказов «абсолютизировать неправомерно и изучать нужно в общем литературном контексте. Однако исследовать их необходимо, как определенный аспект авторского сознания» (*Сливацкая О. В. Рассказ Бунина... С. 156*). Сам Бунин, наверное, согласился бы с точкой зрения исследователя: ср. его слова, записанные Г. Кузнецовой, после чтения рассказа «Аглая»: «Вот, видят во мне только того, кто написал „Дервню!“ — говорил, жалуясь, он. — А ведь и это я! И это во мне есть! Ведь я сам русский, и во мне есть и то и это! <...> Оттого, что „Дервня“ — роман, все завопили! А в „Аглае“ прелести и не заметили!» (*Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... С. 205*). Чаще всего, однако, «светлое» и «темное», безобразие и красота мира и человеческого бытия неразделимо сосуществуют *внутри* художественного мира Бунина, придавая ему безысходно трагический характер именно в силу изначальной — и тем самым и конечной (счастливые концовки имеются только в самых ранних бунинских литературных опытах; у зрелого Бунина концовки как таковые просто отсутствуют) нерасторжимой слиянности противостоящих друг другу начал. Поэтому определение содержания фабулы рассказа «Легкое дыхание», якобы преодоленной сюжетом, которое дает Л. Выготский в своем классическом разборе, при всех верных и тонких наблюдениях никак не удовлетворяет: «Что представляет собой содержание рас-

гелие («Под подушкой его (Раскольникова. — Д. Р.) лежало Евангелие»; *Достоевский* VI, 422), а нечто совсем другое: «Голова ее (Корольковой, жертвы Соколовича. — Д. Р.) была придавлена двумя подушками» (*Бунин* V, 141–142).⁹³

Немедленная реализация теории, «написание и под заранее поставленной большой и густой точкой», воспринималась как существенный художественный изъян бунинского рассказа не только Ю. Айхенвальдом.⁹⁴ Однако и здесь бунинский

сказа или его материал, взятый сам по себе — так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами „житейская муть“» (*Выготский* Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 197–198). Любовь, по Бунину, в том числе и плотская, как самая мощная и страшная в своей трагичности сила, обрушивающаяся на бунинских персонажей, аморальна по сути, т. е. буквально «по ту сторону добра и зла», непостижима и неопишима в моральных категориях.

⁹³ Концовка рассказа с обнаружением тела жертвы номерным Няньчуком («на кровати торчали из-под одеяла короткие голые ноги лежавшей навзничь женщины»; *Бунин* V, 142) недвусмысленно отсылает к предпоследней главе «Идиота», где Мышкин, очередной «сын человеческий», христоподобный «уродик» с определенными, в бунинском восприятии, анатомическими особенностями (ср: «Мышкин очень противный — целка и наружностью и всем»; РАЛ. MS. 1066/715), обнаруживает убитую Рогожиным Настасью Филипповну («В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги»; *Достоевский* VIII, 503). Зловещая атмосфера в «Петлистых ушах» создается тем, что преступление подготовлено не только изложенной Соколовичем теорией, но и всей образной системой предыдущего текста, в том числе и следующей деталью, образующей интересные оппозиции (мужское — женское; мертвое, притворяющееся живым — живое, оказавшееся мертвым) с финалом рассказа: «за ним (Соколовичем. — Д. Р.) было громадное зеркальное окно запертого, печально по-ночному, освещенного магазина, откуда недвижно смотрели восковые красавцы блондины с большими редкими ресницами, в дорогих пальто и шубах, с деревянными ножками, мертво торчащими из-под модных, великолепно заглаженных панталон...» (*Бунин* V, 134–135; курсив мой).

⁹⁴ У большинства критиков и исследователей, как и у Айхенвальда, оценка рассказа в целом в высокой степени зависит от того, считают ли они допустимым поставить знак равенства между монологом Соколовича и авторской позицией — проблема, хорошо знакомая исследователям Достоевского. Критик А. Дерман письменно поделился с Буниным своими сомнениями на этот счет: «Не слишком ли отчетливо выступает фигура автора в разговоре героя с матросами?» (цит. по: Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 193). Кажется, что Бунин не случайно ответил несколько уклончиво: «Много ли авторского» в рассуждениях Соколовича? По-моему, то, что говорит Соколович, вполне слито с его обликом» (Там же).

текст пародирует структуру романа Достоевского, где за изложением наполеоновской теории Раскольникова (также в «плохоньк<ом> трактиришк<е>»; *Достоевский VI*, 53) следует ее реализация. У Бунина же, в отличие от Достоевского, осуществление находится в полном согласии с теорией, практика не опровергает теории.⁹⁵

Теория Соколовича, однако, несколько своеобразна: у Бунина, который «приписывал Достоевскому, вероятно, единственный отсутствующий у автора „Братьев Карамазовых“ грех — рационализм»,⁹⁶ это не по законам логики построенный идеологический конструкт, а теоретическое утверждение⁹⁷ примата инстинктов, верифицированное самим художественным текстом. В рассказе, повествующем об убийстве проститутки ее клиентом, т. е. о преступлении с явно сексуальным подтекстом,⁹⁸ постоянно говорится о нерациональных мотивах человеческого поведения — об инстинктах, неподвластных интеллекту, и в первую очередь, конечно, о половом влечении:

С нарратологической точки зрения идентификация автора с персонажем, естественно, недопустима, но следует все-таки иметь в виду, что в публицистических и эссеистских текстах Бунина, таких, как «Окаянные дни» или «Освобождение Толстого», можно найти немало совпадений с мыслями, высказанными Соколовичем («теория вырождения», уголовная антропология и т. д.).

⁹⁵ Теория и практика Соколовича совпадают до мелочей: он и испытывает «совершенно непобедимую жажду убийства» (*Бунин V*, 130), он убивает «ничуть не горячася, а убив, не только не муча<е>тся, как принято это говорить, а, напротив, приход<и>т в норму, чувству<е>т облегчение» (Там же), пусть даже «гнев, ненависть, тайная жажда крови вылились в форму мерзкую и жалкую» (Там же), ибо состояние «убийцы зависит от его точки зрения на убийство» (Там же), его и «тянет к убийству женщины гораздо больше, чем к убийству мужчин» (Там же. С. 132), которая отдается «с истинным сладострастием только грубым и сильным самцам» (Там же. С. 133), т. е. вырождакам. Только в одно положение, произносимое Соколовичем «не то всерьез, не то насмешливо» (Там же. С. 129), он сам не верит: что его уши похожи на ту самую петлю, которой и его когда-нибудь удавят, т. е. в наказание за преступление.

⁹⁶ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина... 1993. С. 172.

⁹⁷ Главным образом этой чертой герой «Петлистых ушей» и отличается от всех других бунинских персонажей — убивающих (в том числе и самих себя) и неубивающих.

⁹⁸ В черновых вариантах это обстоятельство акцентировалось сильнее: «труп задохшейся от моей лапы и неммыслимо нашпигованной кинжалом Корольковой, на которой я в скотской ярости разорвал сверху донизу даже дешевую и заштопанную рубашку» (*Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 493*).

«Пильняк стал рассказывать о своем дяде, который зарезал из ревности свою жену. Соколович, послушав, заметил в сумрачном раздумье:

— Людей вообще тянет к убийству женщины гораздо более, чем к убийству мужчины. Наши чувственные восприятия никогда не бывают так внимательны к телу мужчины, как к телу женщины, низкому существу того пола, который родит всех нас, отдаваясь с истинным сладострастием только грубым и сильным самцам... (Бунин V, 132–133);

Тогда она (Королькова. — Д. Р.) сделала новую попытку — быть женщиной: внезапно вздрогнула и сделала движение прижаться к нему. Вздрогнула она притворно, но, должно быть, непритворно было чувство, вдруг охватившее ее: она остро ощутила влечение к нему, большому, сильному, цельному в своем безобразии и беспощадной мрачности (Бунин V, 137);

...вихрем промелькнула бешено мчавшаяся пара — молоденький офицер, необыкновенно легко и нарядно одетый, крепко охвативший талию дамы, прижавшейся к нему и спрятавшей лицо в каракулевую муфту... (Бунин V, 134);

...перед глазами у него (Соколовича. — Д. Р.) торчала на стене реклама пивного завода, изображающая трех счастливых хлыщей в цилиндрах на затылок и с пенящимися бокалами в руках <...> Почему собирают всякий вздор, а не собирают рекламы, то есть исторические документы, наиболее правдиво рисующие человеческие идеалы? Разве, например, вот эти франты не выражают мечту девяти десятых всего человечества?» (Бунин V, 126–127).

В одном из черновых вариантов детально обрисован социальный и семейный фон Соколовича, выходца из царства инстинктов (отнюдь не «животных», а сугубо человеческих) и необузданных страстей. Об отце Соколовича, образ которого в читательском сознании не может не воскресить другого отца литературного семейства⁹⁹ — Федора Павловича Карамазова, мы узнаем:

«...отец, старик в порядочных чинах, много пивший на своем веку, деспот и самодур (в обществе довольно покладистый и болтливый), человек в общем глупый и ничтожный, ни во что и ниче-

⁹⁹ В этом варианте Бунин особо подчеркивает, что семья Соколовича — «случайное семейство», по Достоевскому: «если только можно назвать все это семьей» (Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 443).

му, в сущности, не верящий, совершенно беспечный насчет таких высоких материй, как душа, Бог, смерть, цель жизни, отягченный, как и тысячи прочих, всяческими пороками и грехами: развратом, чревоугодием, тунеядством, рабовладельчеством, лживостью, тщеславием, жестокостью к насекомым, животным и людям, не раз совершавший убийства, но так, что никому и в голову не пришло, что это страшно и будто бы ведет к мукам раскаянья».¹⁰⁰

О матери Соколовича говорится:

«...мать <...> две трети жизни провела под одной кровлей с человеком, которого, в сущности, возненавидела тотчас же по истечении медового месяца; не случись болезни, была бы в доме гораздо более деятельным тираном, то есть обычной женщиной за сорок лет, до мозга костей развращенной — в молодости всем тем, что воздается женскому полу, а затем — непрерывной войной с мужем и трусливыми уступками с его стороны».¹⁰¹

Про сестру его написано:

«...дочь <...> находится, например, с пятнадцати лет в тайной, хотя и всем известной связи с пожилым и женатым господином, — тоже из тех, что считаются первыми лицами в городе, — богомольным, рыхлым и распутным».¹⁰²

Сам Соколович рассказывает о своей молодости, между прочим, следующее:

«Ну, а затем, натурально, пришло отрочество, время все более... сложное, тяжкое, болезненное в жизни почти каждого из нас, а для меня оказавшееся опять-таки особенно болезненным: при-

¹⁰⁰ Там же. С. 442–443. Как видно, отсутствие «наказания» и «раскаянья» с самого начала являлось одним из основных мотивов задуманного произведения.

¹⁰¹ Там же. С. 443.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же. С. 444–445. Заметим вскользь, что «падучая» не только очевидная отсылка к Смердякову, убийце собственного отца, также отягченного «всяческими пороками и грехами», но и опять к Мышкину — и к самому автору «Братьев Карамазовых».

¹⁰⁴ Колтоновская Е. А. Гармония контрастов: Новейшие произведения И. А. Бунина // Русская мысль. 1917. № 2. Отд. II. С. 96; ср. и процитированный выше отзыв Ю. Айхенвальда.

¹⁰⁵ На уровне сюжета Соколович совершил свое преступление (при всей «теоретической» его обоснованности) без всяких приготовлений, вполне инстинктивно. Есть все основания полагать, что Соколович решил немедленно перейти от теории к практике под воздействием зрительного впечатления от вида умчавшейся любовной пары: «Соколович замедлил

шли неистовые... мечты и таковые же страсти, когда один вид юбки повергает почти в падучую, чтение запоем романов с самыми сногшибательными...».¹⁰³

Поэтому вряд ли правомерно утверждать, что рассказ разворачивается с «логической последовательностью»,¹⁰⁴ точнее было бы — с неумолимой последовательностью инстинктов. Преступление Соколовича — результат управляющих человеком темных инстинктов, ничего общего с логикой не имеющих.¹⁰⁵ Построение сюжета же, помимо пародийной соотношенности с романом Достоевского, действительно подчиняется определенной «логике»: словесно сначала провозглашается то, что впоследствии буквально осуществляется: «логика» эта — пророческая, а не причинно-следственная.

«Петлистые уши» — рассказ пророческий, что, естественно, не следует понимать в смысле какой-то исторической каббалистики: подтвердил ли или опроверг впоследствии предчувствия писателя и его читателей ход исторических событий. Хотя именно так склонны были прочитывать бунинский рассказ и современники,¹⁰⁶ и позднейшие исследователи.¹⁰⁷ Такая рецепция была подготовлена самим Буниным, который не только написал рассказ-пародию *против* Достоевского, но этой пародией претендовал и на звание «более прозорливого пророка русской революции».¹⁰⁸ После революционных событий Бунин и предлагал «Петлистые уши» своим читателям именно в этом качестве. При переиздании в 1919 г. Бунин предварил рассказ следующими словами:

«Рассказ этот написан в конце 1916 года. Я перепечатаваю его здесь <...> в силу того, что страшная фигура его героя, встающая

шаги и долго глядел вслед этой паре <...> Большое лицо его было свирепо в своей сосредоточенности» (Бунин V, 134), потом он сразу же отправляется «исподлобья» оглядывать «бепечно и медленно проходивших мимо, уже появившихся на панели проституток» (Там же). В отличие от Раскольникова, он сам не выбирал себе ни жертву («она (Королькова. — Д. Р.) вдруг загородила дорогу сутуло шагавшему Соколовичу»; Бунин V, 136), ни место преступления («Королькова приказала извозчику остановиться возле двухэтажного кирпичного дома с вывеской „Номера для приезжающих Белград“»; Бунин V, 137–138).

¹⁰⁶ См., например: Колтоновская Е. А. Гармония контрастов... С. 99.

¹⁰⁷ См., например: Сливницкая О. В. Рассказ Бунина... С. 167.

¹⁰⁸ Ср. цитированную выше выписку Бунина из письма Толстого к Стравову, ставшему «жертвой ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, <...> всеми преувеличенного его значения и преувеличения по шаблону, возведения его в пророки и святые» (РАЛ. MS. 1066/548; курсив мой).

на фоне страшного ночного Петербурга,¹⁰⁹ так ужасно оправдала мое смутное предчувствие всего того, что встало затем над всей Россией».¹¹⁰

Гораздо важнее позднейших авторских и исследовательских толкований, однако, то обстоятельство, что пророчествование является, пожалуй, главной прагматической направленностью текста. Рассказ стремится перестать быть «просто» рассказом и стать притчей, нуждающейся, как и пародия, во втором плане, на фоне которого она и пишется, и воспринимается. Таким образом, текст пародии, направленной на творчество Достоевского и современную Бунину рецепцию его¹¹¹ (а не только на сюжет «Преступления и на-

¹⁰⁹ (Только в скобках заметим здесь, что «страшная фигура» «необыкновенно высокого» героя, «встающая на фоне страшного ночного Петербурга», недвусмысленно отсылает и к самому основателю города. «Петлистые уши» — пародия на весь «петербургский текст» русской литературы, не только на Достоевского.)

¹¹⁰ Цит. по: Сливацкая О. В. Рассказ Бунина... С. 162. Читательское восприятие, усматривающее «в исходе рассказа печать некоего мистического знака откровения» (Манчук Г. Н. Два города в творчестве И. А. Бунина // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков: Статьи и тезисы докладов международной научной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения И. А. Бунина (12–14 сентября 2000 г.). Белгород, 2000. Вып. 2. С. 122), в какой-то мере даже соответствует бунинской революционной автоинтерпретации текста. Однако дальнейшие, поистине «поразительные мысли» автора («Убийство (эрцгерцога Франца Фердинанда в Сараеве в 1914 г. — Д. Р.) было совершено по приказу тайных мировых сил, стремившихся вовлечь Россию в эту войну, в итоге которой пала Православная Держава, и первой ее жертвой пал Государь-Удерживающий» (Там же. С. 126); «Если мы окинем мысленным взором всю трагическую историю XX века, то невольно придем к одной поразительной мысли. Западный XX век не породил в своих культурных недрах феномена, подобного Бунину, ибо был поражен апостасией, т. е. отошел от Божьих заповедей» (Там же)) уже не имеют никакого отношения ни к Бунину, ни тем более к науке, а свидетельствуют лишь о полном отсутствии методологических (и иных) ориентиров, чем поражены широкие — и не только провинциальные — круги современного российского литературоведения. Именно так следует рассматривать и многочисленные попытки, предпринимаемые в последнее время, зачем-то превратить русского писателя Ивана Бунина в «христианского мыслителя». Притягательность творчества Достоевского и Бунина для неуравновешенных российских и нероссийских читателей, кстати сказать — еще одна интереснейшая параллель, которая роднит этих двух писателей. Рассмотрение этого вопроса, однако, уже выходит за рамки данной работы.

¹¹¹ Ср.: «пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям» (Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История

казания»¹¹²), приобретает черты иконического знака (пророчество — «реализация» пророчества), рассказ «Петлистые уши» становится художественной репрезентацией отношения Бунина к Достоевскому в целом. В качестве притчи же рамки рассказа раздвигаются до всемирных масштабов путем максимального расширения смыслового потенциала отдельных образов.

Имя Соколовича, как уже отмечено выше, — Адам, тот «старый Адам» (что на иврите, как известно, обозначает «человек»), атавистические черты которого сидят в каждом отдельном экземпляре человеческого рода и только особенно наглядно выступают в «выродках». Таким образом, рассказ о преступлении Адама Соколовича оборачивается повествованием об истории человечества и становится вполне соизмеримым со всеми «человечески<ми> книг<ами> — все<ми> эти<ми> миф<ами>, эпос<ами>, былин<ами>, истори<ями>, драм<ами>, роман<ами>» (Бунин V, 131); случай из «уголовной хроники» (Бунин V, 130) становится моделью отношения человека, «горилл<ы> двурук<ой>» (Бунин V, 131), «к так называемому ближнему» (Бунин V, 132).

Текст рассказа изобилует пространственными (Николаевский вокзал, Невский проспект, Лиговка, памятник Александру III, Аничков мост, Разъезжая, Казанский собор, Гончарная и т. д.) и временными указателями («пили из чашек, под видом чая, кавказский коньяк» (Бунин V, 128) — вследствие сухого закона, введенного в России в 1914 г.; «через год, через два, когда кончится война» (Бунин V, 132); «теперь война» (Бунин V, 137); «изобретателей подводных лодок, пускающих ко дну сразу по несколько тысяч человек» (Бунин V, 131) — подразумевается, конечно, потопление лайнера «Лузитания» немецкой подводной лодкой 7 мая 1915 г.; «турки зарезали еще сто тысяч армян» (Бунин V, 132) — отсылка к геноциду 1915–1916 гг.), позволяющими предельно конкретно установить место и время действия: Петроград периода первой мировой войны.¹¹³

литературы. Кино. М., 1977. С. 294). А ведь именно современники Бунина (Вяч. Иванов, Мережковский и др.) открыли в писателе Достоевском великого предшественника.

¹¹² Белкин А. А. Сюжетные связи... С. 142.

¹¹³ На предположительно самом раннем черновом варианте Бунин поставил дату «11 ноября 1916 г.» (Литературное наследство. Т. 84, кн. 2. С. 118). Наиболее вероятным кажется, что временная приуроченность рассказа совпадает с реальным временем его написания, т. е. действие происходит

Однако и рамки этого почти хроникального пространственно-временного континуума в тексте «Петлистых ушей» предельно расширяются; детально обрисованный, до узнаваемости конкретизированный микрокосмос рассказа подключается к необъятному, «непостижимому человеческим разумом» макрокосмосу, и знакомые читателю реалии оказываются лишь составной частью необъятного целого:

«Соколович замедлил шаги и долго глядел вслед этой паре, туда, где в ледяной мути *огромного потока*, которым казался Невский, *тефялась бесконечная цепь* винно-красных трамвайных огней и вспыхивали зеленоватые *зафницы*» (Бунин V, 134; курсив мой);

«Ночью, в туман, Невский страшен. Он безлюден, мертв, мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мглы, что идет оттуда, где конец мира, где скрывается нечто непостижимое человеческим разумом и называется Полюсом» (Бунин V, 135–136);

«И вот, усевшись в низкую пролетку, покатила эта пара сперва по Невкому, потом по площади, мимо светящихся часов Николаевского вокзала, уже темного, *отпустившего все свои поезда в глубь снежной и лесистой России*, <...> потом по Гончарной — далее, по туманным улицам и переулкам, *в таинственную глушь* ночных *столичных окраин*» (Бунин V, 136–137; курсив мой).

«Петлистые уши» — пророчество, лишенное всяких иллюзий, идеалов и надежд: впереди не окажется «так называемого рая» (Бунин V, 131), будущее человечества обернется его прошлым. Суровость пророка является залогом истинности его пророчеств. «История рекламы», т. е. хронологически упорядоченное изображение «идеалов», к которым влекут человека инстинкты, — а не история идей или идеологий — явилась бы наиболее точной и верной историографической категорией, вскрывающей истинные двигатели исторического процесса. Преступление Адама Соколовича, а не Раскольникова, о котором у Достоевского, как мы помним, «все слишком напутано»,¹¹⁴ — инвариант человеческих деяний, записанных «золотыми буквами <...> на так называемые скрижали истории» (Бунин V, 131–132).

зимой 1916 г. К тому же Бунин, безусловно, пользовался личными впечатлениями от военного Петрограда, где он выступал 13 апреля 1916 г. в Александровском зале Городской думы в пользу русских военнопленных (см.: Вечер И. А. Бунина // Биржевые ведомости. 1916. 14 апр. № 15498. С. 3–4 (Вечерний выпуск)).

¹¹⁴ РАЛ. MS. 1066/715.

Революционные события, опыт гражданской войны и вынужденная эмиграция заставили Бунина, как и большинство русских эмигрантов-интеллигентов, заново перечитать Достоевского, и в первую очередь, конечно, его роман «Бесы».¹¹⁵ При этом пережитый исторический опыт способствовал у многих эмигрантов и новой рецепции творчества и личности Достоевского: «Пророческие предсказания Достоевского о судьбах России русские эмигранты связывали с мировоззренческой эволюцией самого писателя от революционера и атеиста к монархисту и христианину, тем более если учесть, что многие из них проделали ту же идейную эволюцию».¹¹⁶ Отношение Бунина к Достоевскому, однако, не претерпело под влиянием революционных событий значительных изменений.

Все остальное изменилось для Бунина в эмиграции, однако, коренным образом: тот мир, который Бунин запечатлел в своих писаниях до малейших подробностей, претендуя при этом, как мы помним, на подлинные знания об изображаемом и объективность самого изображения, больше не существовал. Остались лишь воспоминания и тексты других авторов классической русской литературы, которые постепенно превратились для Бунина в высшую *реальность*, фактически в единственную точку опоры, которая у писателя осталась. Старый Бунин неизменно подчеркивал, что особенно его произведения эмигрантского периода лишены какой-либо связи с эмпирической действительностью, что он «все выдумал», «сочинил» и т. д.¹¹⁷

¹¹⁵ Можно, к сожалению, только догадываться, как реагировал Бунин, до конца жизни остававшийся приверженцем старой орфографии, на то место в «Бесах», где «новые люди» говорят «об уничтожении цензуры и буквы ъ, о замении русских букв латинскими» и т. д. (Достоевский X, 22).

¹¹⁶ Белов С. В. Национальное достояние России // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 6.

¹¹⁷ Тем самым защищаясь и от обвинений в «описательстве», нетворческом, фотографическом воспроизведении действительности, выдвинутых против него еще в начале века В. Брюсовым («Бунину, как и многим пишущим стихи, казалось, что достаточно описать точно и подробно тот вечер, или то взморье, или тот лес, где он пережил горестное или радостное чувство, чтобы это чувство передалось читателю». *Аврелий <Брюсов В. Я.>* [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Новый путь. 1903. № 1. С. 193). А М. Вишняк вспоминает, что Мережковские «считали его (Бунина. — Д. Р.) — и называли — описателем, в отличие от подлинных писателей, которые не могут не быть и мыслителями, и (как Мережковские) о чем бы ни писали, не могут не касаться миров иных, смысла человеческой истории, мироздания, Бога. Бунин, конечно, огромный художник и мастер слова, у него превосходная память, слуховая и зрительная,

Даниэль Риникер

«В ту пору (до революции. — Д. Р.) я еще пользовался для рассказов, для их основы и некоторых частностей кое-чем из того, что я когда-то видел или слышал в действительности, но все реже и все меньше. И это уменьшение с годами все [больше] уменьшалось, а в недавние годы, когда я писал свои последние рассказы, составившие „Темные аллеи“ и еще кое-какие, дошло до того, что я теперь, вспоминая эти рассказы, дивлюсь как чуду, просто не понимаю, откуда, как, почему все эти выдумки приходили мне в голову да еще без малейшего умственного усилия. [Чужая душа потемки, но и своя собственная не светлее.].¹¹⁸

Только изредка писатель сам эксплицитно называл те интертексты, на которые проецированы его произведения:

«Рассказ „Темные аллеи“, давший заглавие для всей моей книги „Темные аллеи“, возник из неожиданного представления какой-то большой дороги, тройки, запряженной в тарантасе, и осеннего ненастья. Потом я почему-то вспомнил „Воскресение“ Толстого, Катюшу Маслову и молодого Нехлюдова, и вместе с тем стихотворение Огарева:

Была чудесная весна,
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели.
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...».¹¹⁹

Как и других классиков, наравне с которыми Бунин желал войти в историю русской литературы, в эмиграции писатель постоянно перечитывал и Достоевского. Если судить по бунинским записям и свидетельствам современников, то в центре его внимания находились помимо «Бесов» и «Дневника писателя» прежде всего «Братья Карамазовы»: «Дочи-

но в поле его зрения и творчества лишь сущее: природа, зверь, любовь, смерть, — описание без попытки осмыслить описываемое, без сведения к единству начал и концов» (Вишняк М. В. «Современные записки»: Воспоминания редактора. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 97 (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.)).

¹¹⁸ РАЛ. MS. 1066/668.

¹¹⁹ РАЛ. MS. 1066/669. Отрывки из записей Бунина, условно озаглавленные «Происхождение моих рассказов», вошли в советский девятитомник в более поздней авторской редакции (см.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 368–373). Интересующую нас отсылку к Толстому Бунин впоследствии снял.

тал 1<->й т<ом> Карамазовых. Много хорошего, но так нескладно».¹²⁰ Вряд ли случайно, что относительное бунинское одобрение заслужила именно первая часть романа, а не вторая, со знаменитым разговором двух братьев в трактире и с «Легендой о Великом инквизиторе», являющейся идейным центром романа.

Можно с высокой долей вероятности предположить, что экспозиционная часть романа заинтриговала Бунина главным образом потому, что она посвящена как раз тому комплексу вопросов и тем, которые в последние годы занимали Бунина больше всего: любовь и ее «темные аллеи», страсть и вожделие, женщины и «сладострастники». А образ самого главного «сладострастника» в романе Достоевского, Федора Павловича Карамазова, Бунина интересовал особенно. Нет никакого сомнения, что слова старого Карамазова о том, что «во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, — только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего...» (*Достоевский XIV*, 126), не прошли мимо Бунина.

На тему необоримого влечения к женщине, по Бунину, самого таинственного и рокового из человеческих инстинктов, писатель был готов поспорить даже с Толстым:

«Толстой:

„Можно смотреть на половую потребность как на тяжелую повинность тела (так я смотрел всю жизнь) и можно смотреть как на наслаждение (я редко впадал в этот грех)“. Вздор и ложь.

Писал в дневнике в 1853 году: „Каждая женская голая нога мне кажется принадлежит красавице“. Не очень-то „тяжелой повинностью“ казалась тогда „половая повинность“!

А главное, все это совсем не идущие к делу слова — повинность, наслаждение... В этой „потребности“ все в тысячу раз сложнее, глубже, таинственней — невыразимей».¹²¹

Повышенный интерес к девиантности как социальному, сексуальному и моральному феномену и к девиантным персонажам и их поведению — безусловно, важная черта, сближающая Бунина и Достоевского.

¹²⁰ РАЛ. MS. 1066/715.

¹²¹ РАЛ. MS. 1066/548.

Рассказ «Дурочка»¹²² из цикла «Темные аллеи» многими нитями связан с «Братьями Карамазовыми» и с образом отца-сладострастника. Речь теперь идет, однако, не о пародии, т. е. о наложении гипертекста на гипотекст, как это было с «Петлистыми ушами», а об интертекстуальных отношениях, т. е. о присутствии одного текста в другом. Сюжетные параллели бунинского рассказа с романом Достоевского очевидны: мужчина вступает в интимную связь с женщиной, социальный статус и умственные способности которой должны были бы с самого начала наложить запрет на такое сближение. В обоих произведениях женщина становится беременной и рождает сына. У Достоевского женщина, рожая убийцу отца, умирает, у Бунина никаких смертей и убийств нет. Если у Достоевского социальная и интеллектуальная отдаленность «любовников» предельно велика со всеми вытекающими из этого последствиями («все в городе заговорили с искренним и чрезвычайным негодованием о том, что Лизавета ходит беременная, спрашивали и доискивались: чей грех, кто обидчик?»; *Достоевский XIV*, 92), то у Бунина любовная пара гораздо ближе друг к другу. Бунинская «дурочка», «нищая, безродная девка, слышавшая дурочкой»,¹²³ служила кухаркой в семье дьякона, тем самым была интегрирована в окружающий ее социум, в отличие от Лизаветы Смердящей,¹²⁴ настоящей юродивой, находившейся не только вне общества, но даже и не владевшей его кодом — языком («она (Лизавета Смердящая. — Д. Р.) и говорить-то ни слова не умела и изредка только шевелила что-то языком и мычала»; *Достоевский XIV*, 91) и нормами социального поведения («Зайдет она (Лизавета Смердящая. — Д. Р.), бывало, в богатую лавку, садится, тут дорогой товар лежит, тут и деньги, хозяева никогда ее не остерегаются, знают, что хоть тысячи выложи при ней денег и забудь, она из них не возьмет ни копейки»; Там же).

Влекущая мужчин «жестокая» сила у обоих писателей, однако, одна и та же: «Но в этой кучке случился Федор Павло-

¹²² Тема «дурачков» и «дурочек» (и шире — маргиналов, юродивых, странников, нищих и т. д., поведение которых поддается не логическому объяснению, а только как можно более точному словесному воспроизведению) сильно интересовала Бунина, как показывает не только множество хорошо известных произведений писателя, но и записи из бунинского архива.

¹²³ Бунин И. А. Темные аллеи. Париж, 1946. С. 70; курсив мой.

¹²⁴ Образы Лизаветы Смердящей и Смердякова, по-видимому, очень занимали Бунина. Среди предсмертных записей писателя есть и клочок бумаги с их именами (РАЛ. MS. 1066/715).

вич, и он мигом выскочил и решил, что можно счесть за женщину, даже очень, и что тут даже нечто особого рода пикантное, и проч. и проч.»; *Достоевский XIV*, 91). Бунин начинает свой рассказ с самого главного и в первом предложении фактически уже исчерпывает весь сюжет рассказа: «Дьяконов сын <...> проснулся однажды в темную жаркую ночь от жестокого телесного возбуждения и, полежав, распалил себя еще больше воображением <...> потом, не владея собой, встал, прокрался в темноте через сенцы в кухню, <...> нашарил, протягивая вперед руки, нары, на которых спала кухарка, <...> и она, от страха, даже не крикнула».¹²⁵ Бунинский дьяконов сын, в отличие от Соколовича и героев Достоевского, не идеолог и не рассуждает о своих инстинктах. Он овладел «дурочкой» под воздействием «жестокости телесного возбуждения» и потом, «от злобного стыда за свое прошлое»,¹²⁶ «побагровев, кинулся» на сына «подобно тигру»¹²⁷ и настоял на том, чтобы прогнали и дурочку, и собственного сына.¹²⁸

Бунин не только отказывается от морального суда с христианских позиций, предполагающих осознание вины как необходимое условие для последующего покаяния и духовного возрождения, но и от психологического анализа поведения персонажей. Поздний Бунин делает еще один шаг в сторону редукционизма: он уклоняется даже от развертывания сюжета, иначе литература, по Бунину, таковой и останется. Кажется, что «Дурочка» представляет собой апогей литературной борьбы Бунина с Достоевским, последний удар против этого чужого дома на своей земле, гораздо более тяжелый, чем тот, который Бунин нанес в «Петлистых ушах». Дьяконов сын, через которого отчетливо просвечивают все Карамазовы (сластолюбивый, как Федор Павлович, блестяще окончивший курс, как Иван, будущее духовное лицо, как Алеша, безудержный в своем гневе, как Митя), гораздо более реален именно в силу

¹²⁵ Бунин И. А. Темные аллеи. С. 70.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же. С. 71.

¹²⁸ Причем не только сюжет бунинского рассказа соотносится с романом Достоевского, но также и множество деталей: «дурочка», как и Смердяков, работает кухаркой; кухня, где она зачала сына и где было «черно и жарко, как в топленной печи» (Бунин И. А. Темные аллеи. С. 70.), такое же нечистое место, как и та баня, в которой Смердяков родился и Лизавета скончалась; срыв дьяконова сына был вызван пляской «кухаркина мальчика» — аналогичное поведение жены вынудило слугу Григория единственный раз поучить жену, «потаскав» ее «маленько за волосы» (*Достоевский XIV*, 88).

Даниэль Риникер

того, что Бунин отказывается от сюжетного развития, навязанного Достоевским: «Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана, и Федора Карамазовых нет, а есть АВС...».¹²⁹

Поздний Бунин больше не пародирует Достоевского, а, отсылая к нему интертекстуальными аллюзиями, противопоставляет ему свое творчество:

«„Ночевала тучка золотая“, „Белеет парус одинокий“, „Для берегов отчизны дальней“, „Ехал на ярмарку ухарь купец“ — и т. д. Разве это не целые рассказы? Почему же пишущим прозой не писать рассказы в 10, 20, 100 строк? Почему скульптор [все-таки] может изваять женщину, девочку, юношу, живописец написать портрет, пейзаж, двух пьяных в кабаке, а я не имею права делать то же самое словами и только этим ограничиваться?».¹³⁰

Вместо того, чтобы развивать сюжет, Бунин продолжает так: «Все лето после того она (дурочка. — Д. Р.) ходила с ним (сыном. — Д. Р.) по деревням и селам, побираясь Христа ради. <...> Она шла босая, с дерюжной сумой через плечо, подпираясь высокой палкой, и в деревнях и селах молча кланялась перед каждой избой. Мальчик шел за ней сзади, тоже с мешком через плечико, в старых башмаках ее, разбитых и затвердевших, как те опорки, что валяются где-нибудь в овраге».¹³¹

Тем самым иронически обыгрывается и первоначальный заголовок рассказа — «По улице мостовой» — название народной песни, в которой поется:

По улице мостовой,
По широкой столбовой,
По широкой столбовой
Шла девица за водой,
За холодной ключевой,
За ней парень молодой...

* * *

Современники свидетельствовали, что Бунин в домашних спорах о Достоевском нередко выдвигал в качестве решающего, неопровержимого доказательства того, что Достоевский действительно — «плохой писатель», следующий аргумент:

¹²⁹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... С. 206.

¹³⁰ РАЛ. MS. 1066/548.

¹³¹ Бунин И. А. Темные аллеи. С. 71.

Подражание — пародия — интертекст

«И<ван> А<лексеевич> с необычайной силой стоит на своем и в доказательство приводит то, что, сколько ни читал Достоевского, через год ничего не помнит».¹³²

Тут Достоевскому находится совершенно неожиданная компания:

«Чехов о себе (в 89 году):

„Для литературы у меня не хватает страсти“.

Очень верно. Оттого так и забывается он: прочтешь — чудесно! — и [вскоре] забудешь».¹³³

Но это, конечно, уже особая статья.

¹³² Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... С. 190.

¹³³ РАЛ. MS. 1066/548.

СИРИН / ДОСТОЕВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА В ЭМИГРАЦИИ

Литературное творчество Владимира Набокова как русского писателя В. Сирина получило блестящее начало в годы его первой, европейской эмиграции (1919–1940). Вторая эмиграция — в Соединенные Штаты в 1940 г. — ознаменована переключением на английский язык и последующей мировой славой этого уникального двуязычного писателя. В интервью 1962 г. Набоков утверждает: «Я чувствую себя русским и думаю, что мои русские произведения <...> это своего рода дань России. <...> Недавно я отдал ей дань в англоязычной книге о Пушкине».¹ Современные ученые на Западе и в России не раз отмечали негативное отношение Набокова к другому классику русской литературы, Федору Достоевскому. Усиление критического отношения к Достоевскому продолжается в английской прозе писателя, особенно в его «Лекциях о русской литературе». В статье «Набоков, который бранится...» русский специалист по Достоевскому Людмила Сараскина недоумевает по поводу презрительности набоковских замечаний, об этой «неразрешимой загадке ненависти к Достоевскому...».² Как подойти к «разгадке» этой ненависти, для того чтобы понять, почему Набоков избрал именно этого представителя русской прозы как мишень пародий и враждебной критики?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо пересмотреть миф Достоевского как центральный факт культуры серебряного века, наметить его продолжение в литературе русской эмиграции и его пародийное преобразование в экспериментальном романе Сирина «Отчаяние» (1932).³ Прием-

¹ Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Владимир Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 141.

² Сараскина Л. Набоков, который бранится... // Там же. С. 570.

³ Роман печатался в «Современных записках».

ственность новаций серебряного века играет важную роль в раннем творчестве Сирина, которое проходит в сложном соотношении дореволюционной, советской и эмигрантской литератур в контексте позднего европейского модернизма 20–30-х гг. Как становится ясно, отношение В. Сирина к Достоевскому указывает на целый комплекс проблем и задач, стоявших перед писателями и культурными деятелями русского зарубежья.

В поисках причин критического отношения к Достоевскому ученые указывают на скрытую зависимость Набокова от писателя (С. Карлинский), на «отталкивание» в поисках собственного стиля (Дж. Конноли).⁴ А. Долинин видит в этом феномене реакцию Набокова на западное восприятие Достоевского как великого представителя русской литературы.⁵ Об этом свидетельствует позднее высказывание Набокова в интервью с О. Тоффлером в 1963 г., где он поясняет свою позицию: «Нерусские читатели не понимают двух вещей: что не все русские любят Достоевского так, как американцы, и что большинство тех, которые его любят, чтят его как мистика, а не как художника».⁶

Набоковское разделение Достоевского на мистика и художника существенно важно для того, чтобы понять его реакцию на восприятие мифа Достоевского как в русском, так и в европейском контексте. В настоящей статье речь пойдет не столько о зависимости молодого писателя от великого предшественника, сколько о культурной функции мифа и о литературной пародии как необходимой стадии в процессе литературной эволюции. Вспомним, что диалог и полемика с русскими классиками XIX в. являются неотъемлемой частью прозы русского модернизма начала XX в. в романах Андрея Белого и Алексея Ремизова.

С. Карлинский видит в творчестве Сирина продолжение традиций «вербализма» и ту же формальную ориентацию на синтаксис и выразительность фразы.⁷

⁴ *Karlinsky S. Introduction // The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence Between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson. 1941–1971. New York, 1979; Connolly J. Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other. Cambridge, 1992.*

⁵ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 39.

⁶ Два интервью из сборника «Strong Opinions». С. 165–166.

⁷ *Karlinsky S. Vladimir Nabokov // Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La révolution et les années vingt. Paris, 1988. P. 155.*

Серебряный век и эмиграция

Осознанное продолжение эстетики серебряного века в эмиграции было сопряжено с амбивалентностью в отношении к его наследию и новациям. Как известно, отношение эмиграции к прошлому русской культуры XIX в. и дореволюционного периода связано с борьбой за самостоятельное национальное существование диаспоры, особенно в период оторванности от метрополии после 1925 г. Следование священной «миссии» — сохранить русскую культуру и обеспечить продолжение русской классической традиции Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского — часто выражалось в консерватизме эмиграции. Более того, после революции некоторые изгнанники осуждали поэтов и писателей серебряного века за апокалиптические предсказания падения царской России. Как показывает Марк Раев в своей книге «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939», в эмигрантском сознании происходит некое смешение политики, морали и истории, напоминающее о том, что: «...серебряный век перешагнул черту дозволенного, а именно о его чрезмерном либерализме, апокалиптическом ожидании гибели, отрицании традиционных эстетических норм и проверенных временем общественных ценностей».⁸ Восприятие мифа Достоевского и «русской души» на Западе также повлияло на формирование этого сознания.

Эти проблемы были знакомы Набокову с начала эмиграции. Как он пишет в английской версии своих воспоминаний, «Speak, Memory», три года (1919–1921), проведенные в университете в Кембридже, где он жил в сравнительной изоляции от своих английских сверстников, были, скорее всего, историей его становления как русского писателя.⁹ Здесь, как позднее и в русской версии воспоминаний «Другие берега», Набоков описывает типичное положение эмигранта, мысли которого связаны не с новообретенной, а с недавно потерян-

⁸ Раев М. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. М., 1994. См. гл. 5, «Спасти и сохранить. Что есть русская культура?». С. 131–133. См. также его статью: La culture Russe et l'émigration // Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La révolution et les années vingt. Paris, 1988. P. 61–95.

⁹ Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York, 1989. P. 261. Ранняя версия английской автобиографии: Nabokov V. Conclusive Evidence. New York, 1951.

ной страной. Набоков осознает роль революции в своей личной жизни и в жизни его близких. Эта история была непонятна молодым англичанам, воображение которых было захвачено революционными событиями в России. Набоков с волнением «доказывал, что связь между передовым в политике и передовым в поэтике — связь чисто словесная...».¹⁰ Далее он пишет: «Очень скоро я бросил политику и весь отдался литературе».¹¹ Как покажет творческая биография Набокова, он остается верен своим ранним убеждениям, предпочитая «передовое» в поэтике. Мы увидим, как эта позиция в частности будет связана с его интерпретацией Достоевского.

Ранний очерк Набокова «Кэмбридж», опубликованный в берлинской газете «Руль» (28 окт. 1921 г.), прекрасно выражает чувство отстраненности, которое испытывает эмигрант в среде английской молодежи: «Между ними и нами, русскими, — некая стена стеклянная».¹² По вечерам, гуляя по улицам этого живописного средневекового университетского города, Набоков думает об истории другой страны, «о причудах судьбы, о моей родине...».¹³ В словах, удивительно напоминающих Блока, Ремизова и Цветаеву, он пишет о ностальгии по родине. В их творчестве была жива стихийная Россия Достоевского, которую, как пишет Набоков, не понять англичанам: «В их душе нет того вдохновенного вихря, биения, сияния, плясового неистовства, той злобы и нежности, которая заводит нас, Бог знает, в какие небеса и бездны...».¹⁴

В русской Берлине, где начнется активная писательская жизнь В. Сирина, произойдет метаморфоза этой ностальгии по «небесам и безднам». Берлинская жизнь вводит Набокова в курс радикальных послереволюционных исторических перемен в России, нашедших живой отклик в различных политических кругах эмиграции, а также и в Европе, особенно в Германии. Миф Достоевского с его апофеозом стихийного русского духа, особенно в его последнем романе «Братья Карамазовы», воздействует на западное представление об опасной и загадочной России. Именно от этого образа старается отдалиться молодой Сирин в своих ранних романах о русской эмиграции.

¹⁰ Набоков В. Другие берега. Нью-Йорк, 1954. С. 129.

¹¹ Там же.

¹² Набоков В. Кэмбридж. Романы. Рассказы. Ессе. СПб., 1993. С. 212.

¹³ Там же. С. 214.

¹⁴ Там же. С. 212.

Миф Достоевского

Миф Достоевского как пророка революции, носителя стихийного русского подсознания и мистического национализма повлиял на восприятие его наследия после Октябрьской революции в эмиграции и в современной Европе. Здесь сыграла свою роль революционная поэма А. Блока «Двенадцать» с последующей полемикой вокруг ее образа демонической стихийности русской истории, которая, по словам Давида Бетеа, была неприемлема для Набокова.¹⁵ В то время в Германии был популярен немецкий перевод дореволюционной книги Дмитрия Мережковского «Толстой и Достоевский» (1903), особенно его теория «двух титанов» русской литературы и мистически-религиозная оценка Достоевского как пророка. В книге «Пророк русской революции» (1906), опубликованной после революционных событий 1905 г. и посвященной 25-летию со дня смерти писателя, Мережковский выводит комплекс отношений к Достоевскому, который «и сам носил в себе начало этой бури».¹⁶ Здесь он намечает мистическую связь писателя с русской историей, отождествляя его с нацией: «Не мы судии Достоевского, сама история... совершает свой страшный суд», подчеркивая, что «суд над ним — над нами суд».¹⁷

Подобная концепция находит продолжение в книге Николая Бердяева «Миросозерцание Достоевского», где собраны его лекции в Московской Вольной Академии духовной культуры в 1921 г., опубликованные в Париже в 1968 г. В первых строках предисловия Бердяев выражает чувства современников: «Достоевский имел определенное значение в моей жизни».¹⁸ В главе «Духовный образ Достоевского» Бердяев формулирует ответ модернистам: «И вопреки модернистической моде, склонной отрицать самостоятельное значение идей и заподозреть их ценность в каждом писателе, к Достоевскому нельзя подойти, нельзя понять его, не углубившись в его

¹⁵ *Bethea D. Nabokov and Blok // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 380. См. также: Долинин А. Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 36–44.*

¹⁶ *Мережковский Д. Пророк русской революции. СПб., 1906.*

¹⁷ Там же. С. 5.

¹⁸ *Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Париж, 1968. Далее ссылки на страницы этого издания в тексте.*

богатый и своеобразный мир идей» (9). Далее Бердяев говорит о необходимости «понять до конца Достоевского — значит понять что-то очень существенное в строе русской души, значит приблизиться к разгадке тайны России» (12). Здесь Бердяев делает вывод, что в «бунте против культуры и истории» русский человек или «апокалиптик», или «нигилист», стремящийся «к все разрешающему религиозному концу истории» (13). Именно этот «прыжок к концу противопологают русские люди историческому и культурному труду европейских людей. Отсюда вражда к форме...» (15).

В Кембридже, где он изучил все что мог о России, Набоков понял особенность русской истории и, ценя в ней «развитие изумительной вольнолюбивой культуры», пробовал разъяснить это англичанам.¹⁹ Поэтому он не мог согласиться как с выводами Бердяева о России и о русской «вражде к форме», так и с тем, что «у русского человека незначительная формальная одаренность» (15). Сирин докажет обратное в своих формально виртуозных романах. Заметим, что с этой мифологемой «вражды к форме» связан образ Достоевского как мистика «русской души», указывающего на стихийность современной русской истории. Авторитетные выводы Бердяева о том, что «русская историческая судьба оправдала прозрения Достоевского, что русская революция разрешилась в значительной степени по Достоевскому», были радикально противоположны пониманию истории молодым Набоковым.

Русский миф Достоевского имел прямое влияние на культ писателя в европейском сознании этого времени. Среди эмигрантов Раев замечает протест против загадочного образа «русской души», позволившего европейцам заключить, что «большевизм представляет нечто для них (русских. — Г. С.) естественное, является их собственной виной».²⁰ Особенно это видно в книге одного из самых популярных немецких писателей Германа Гессе. В своем бестселлере «Blick ins Chaos» (1922), в главе «Падение Европы», Гессе пишет: «По-моему, то, что я называю падением Европы, в самой сосредоточенной форме ясно предсказал и объяснил Достоевский в романе „Братья Карамазовы“. Как мне кажется, вся европейская и особенно немецкая молодежь найдет величайшего писателя в

¹⁹ Набоков В. Другие берега. С. 129.

²⁰ Раев М. Россия за рубежом... См. гл. 5, «Спасти и сохранить. Что есть русская культура?». С. 127. См. также его статью: La culture Russe et l'émigration. P. 61–95.

Достоевском, а не в Гёте и даже не в Ницше. В самой современной поэзии везде заметны ссылки на Достоевского, но иногда они грубы и подражательны. Идеал Карамазова, примитивный, азиатский и оккультный, уже захватывает европейцев, и в этом я вижу падение европейской души». ²¹ Гессе считает Достоевского пророком и констатирует, что «уже половина Европы, хотя бы половина Восточной Европы, находится на пути хаоса, опьяненная святой ненавистью... и, как Дмитрий Карамазов, поющая пьяные гимны...». ²²

Нетрудно представить реакцию Набокова на роль Достоевского в этой интерпретации карамазовщины в российской истории. Здесь несомненно лежит один из ключей к «загадке» неприязни Сирина к Достоевскому как пророку революции и русскому кумиру немецкой и европейской молодежи 20-х гг. Тонко анализируя набоковское понимание истории, описанное в 1927 г. в неопубликованной речи «Определения», Долинин показывает, что Набоков не разделял шпенглеровского взгляда многих эмигрантов на «упадок Европы». Марксистскому детерминизму закономерности истории и символистской метафизике Набоков противопоставляет понятие истории как игры случайности, как рулетку: «Рулетка истории не знает законов. Клио смеется над нашими клише, над тем, как мы смело и безнаказанно говорим о влияниях, идеях, течениях, периодах, эпохах, и выводим законы, и предугадываем грядущее». ²³ Набоков таким образом «преодолевает боль изгнания и изоляцию истории». ²⁴ Подобно герою «Улисса» Джеймса Джойса, Стефану Дедалусу, Набоков старается «проснуться от кошмара истории» в искусстве.

Отношения молодого Сирина к Достоевскому как художнику не понять вне связи с культурой русского символизма

²¹ Hesse H. In *Sight of Chaos* / Transl. S. Hudson. Zürich, 1923. P. 14. Набоков мог прочитать эту книгу, опубликованную в английском переводе. В тексте следуют цитаты по этому изданию в моем переводе на русский. Эта книга как важный источник для понимания России является одним из подтекстов в поэме о кризисе Европы Т. S. Eliot «The Waste Land» (1922).

²² Hesse H. In *Sight of Chaos*. P. 46.

²³ Цит. из берлинского доклада Набокова 1927 г. «On Generalities». См.: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. С. 16–17.

²⁴ Dolinin A. *Clio Laughs Last: Nabokov's Answer to Historicism* // Connolly John W. (ed.). *Nabokov and His Fiction. New Perspectives*. Cambridge, 1999. P. 201.

серебряного века. Возможно, что здесь лежит главный ключ к разгадке роли Достоевского в творчестве Набокова, нераздельно связанной с восприятием этого писателя в русском модернизме. Петербургская юность Набокова совпала с периодом расцвета русской культуры, что оказало огромное влияние на его творчество. Как пишет Брайан Бойд в биографии писателя, юный Набоков «обожал» символистов, особенно Александра Блока, которого он считал великим поэтом.

Крупнейшие представители этого периода, среди них Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Алексей Ремизов и Марина Цветаева, оказались в парижской эмиграции. Поэт и критик Владислав Ходасевич был одним из ее деятелей, активно продолжавших новации русского модернизма, как и Святополк Мирский, поселившийся в Лондоне. Эти литераторы, противники в политических взглядах, расходились и в своем мнении о настоящем и будущем русской литературы. В ответ на вопрос «Там или здесь?», поставленный Ходасевичем в 1925 г., он сам дает соломонский ответ: «она тяжело болеет и там и здесь».²⁵ Год спустя Мирский заявляет, что «русская литература находит больше радости жизни...» там, после революции.²⁶ Несмотря на эти расхождения, обоих критиков связывало неприятие эмигрантского консерватизма в литературе.

Во втором номере бельгийского журнала «Благонамеренный» (1926), редакторы которого настаивали на отделении литературы от политики, Мирский публикует статью «О консерватизме: диалог», где он доказывает, что «реставрация» невозможна ни в литературе, ни в политике, ни в истории. Здесь очевидно не только понимание динамики культурного процесса, но также и знание современной культуры серебряного века, которую Мирский впервые опишет в замечательной «Истории русской литературы», вышедшей на английском языке в 1925 г.²⁷ Настаивая на принципе, что «искусство — создание новых ценностей», Мирский доказывает, что желание писателей «построить маленький культурный дом на огромном культурном океане (Толстого и Достоевского) кончится так же бесплодно, как попытка крыловской синицы».²⁸

²⁵ Дни. 1925. 25 сент.

²⁶ О современной русской литературе // Благонамеренный. 1926. № 1. С. 97.

²⁷ *Mirsky D. S. History of Russian Literature.* London, 1925.

²⁸ Благонамеренный. 1926. № 2. С. 88.

Мирский прекрасно понимал, что писателям начала XX в. в поисках новых литературных форм было необходимо отталкивание от классической традиции XIX в. Молодые прозаики Белый, Ремизов и Сологуб глубоко связаны с этой традицией, что проявляется в пародии классиков, особенно Гоголя и Достоевского, и в интенсивной литературной полемике с ними в процессе литературной эволюции. В своей творческой и критической деятельности эти представители русского модернизма активно участвуют в усвоении и реинтерпретации классического канона. С самого начала века идет спор о том, кто «важнее» — Пушкин или Гоголь? В 1906 г. Иннокентий Анненский разрешит этот вопрос в известном высказывании «Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус».²⁹

Дискуссии этого времени показывают, что восприятие Достоевского было сложным и амбивалентным. Его огромное влияние на творчество модернистов не подлежит сомнению: вопрос о Достоевском беспокоил сознание писателей начала века.³⁰ Большое влияние на дискуссии имела двухтомная книга Мережковского «Толстой и Достоевский», с его известной антитезой этих писателей как «пророка плоти» и «пророка духа».³¹ Он вернется к Достоевскому в 1906 г. в журнале «Весы» и в книге «Пророк русской революции», где выражена его философия: «Он самый родной и близкий — из всех русских и всемирных писателей не мне одному. Он дал нам всем ученикам своим величайшее благо... открыл нам путь ко Христу Грядущему...».³²

В отличие от Мережковского, у Андрея Белого понятие «близости» Достоевского переходит в сложное, амбивалентное отношение «двойника», и вместе с тем «достоевщина» как литературно-культурный комплекс воспринимается как опасность для будущего литературы. В статье 1906 г. в журнале «Весы» «Достоевский. По поводу 25-летия со дня смерти» Белый реагирует на статью Мережковского «Пророк русской революции» в резко полемическом тоне: «Он — наш двойник;

²⁹ Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 228.

³⁰ Рутан А. History of Russian Symbolism. Cambridge, 1994. P. 379.

³¹ Первое издание: Мережковский Д. С. 1) Христос и Антихрист в русской литературе: Лев Толстой и Федор Достоевский. СПб., 1901, 1902; 2) Толстой и Достоевский. СПб., 1903.

³² Мережковский Д. С. Пророк русской революции // Весы. 1906. № 3/4. С. 19–47. То же. СПб., 1906. С. 4.

в этом его родственность многим душам. Он умеет открывать и указывать — в этом его великая сила. Но преодолевать не умеет он».³³ Как пишет А. Лавров, в начале 1900-х гг. «Белого волновал преимущественно Достоевский — проповедник и лишь во вторую очередь, ... Достоевский — художник».³⁴ Расхождения Белого с Мережковским доходят чуть ли не до ссоры в 1905 г., так как «Белый отказался от главного, заветного для Мережковского положения — от преклонения перед Достоевским как тайновидцем духа, пророком грядущей церкви...».³⁵ Андрей Белый вспоминает эти годы в мемуарах «Между двух революций», цитируя свою статью конца 1905 г. в «Весах» «Достоевский и Ибсен», перепечатанную в сборнике «Арабески»: «Тактика заставляет меня умять Достоевского в борьбе с „достоевщиной“, и я пишу: „К Гоголю и Пушкину — этим первоисточкам — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского“».³⁶

Метафизика символистского жизнетворчества была чужда Набокову, но амбивалентность Белого, как и само понятие «достоевщины» и ее опасности для литературы безусловно сыграли свою роль в творческом сознании молодого Сирина. Набоков несомненно знал эти статьи, как и все творчество Белого, которое имело для него особое значение. Набоков станет поклонником его критических работ о поэзии, его романов, а позже его книги о Гоголе. Будучи в Америке, Набоков напишет о «Петербурге» как об одном из крупнейших достижений современного модернизма, поставив его в один ряд с романами Джойса, Кафки и Пруста.³⁷ Влияние Белого на творчество Набокова подтверждают такие современные ученые, как Владимир Александров, указав на «структурную параллель» в их романах, которые опираются на принцип «романтической иронии».³⁸ Жорж Нива, анализируя воспоминания Набокова «Среак, Memory», так-

³³ Золотое руно. 1906. № 2. С. 90.

³⁴ Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 135.

³⁵ Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 192.

³⁶ Андрей Белый. Между двух революций. М., 1990. С. 185. Цит. по: Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 93. Впервые: Весы. 1905. № 12.

³⁷ Nabokov V. Strong Opinions. New York, 1973. P. 57.

³⁸ Alexandrov V. Nabokov and Belyj // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 365.

же подчеркивает влияние Белого, его «вербализма» и «синестезии».³⁹ В своем «отталкивании» от Достоевского и «достоевщины» Набоков как бы следует предостережению Белого, сторонясь Мережковского. Важную роль в этом процессе преемственности сыграет публикация новаторской книги Михаила Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» в 1929 г., в которой русский ученый также выступит против «достоевщины».

Конец 20-х гг. стал подготовкой к 50-летию со дня смерти Достоевского, когда в русском зарубежье происходила переоценка его наследия. Книга Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» была известна в эмиграции, о чем свидетельствует краткая статья П. Бицилли, жившего в Софии. Центром изучения Достоевского за рубежом был Пражский семинар А. Бема, под редакцией которого вышел сборник статей членов семинара.⁴⁰ Во втором номере журнала «Числа» за 1930 г. Бицилли напечатал рецензию об этом сборнике, опубликованном, как и книга Бахтина, в 1929 г., заключив, что «обе книги взаимно дополняют одна другую».⁴¹ В предисловии к этому изданию книги Бахтин описывает свой метод, который Бицилли оценил как научный «опыт». Бицилли писал о значении «ценной» книги М. Бахтина с ее теорией полифонического романа писателя, особенно подчеркивая общие задачи, поставленные в анализе русского ученого и участников Пражского семинара. По словам Бицилли, главной темой романа Бахтин считал проблему «двойника», связанную с двухголосием у Достоевского. На эту тему обратили внимание также участники семинара Бема, в частности Дмитрий Чижевский. Это совпадение интересов, которое Бицилли считал «проверкой одной из книг другою», имеет большое значение. По его словам, оно «показывает, что научная работа над Достоевским уже достигла прочных и несомненных результатов».⁴² Подобное признание «совпадения интересов» представляет собой редкость в этот период изоляции СССР от Запада.

В зарубежном пересмотре роли наследия Достоевского особый интерес представляет очерк В. Вейдле «Европейские суды»

³⁹ Nivat G. Speak, Memory // Ibid. P. 683.

⁴⁰ О Достоевском: Сб. статей / Под редакцией А. Л. Бема. Прага, 1929.

⁴¹ Бицилли П. [Рец.] О Достоевском. Сборник статей под редакцией А. Л. Бема. Прага 1929 // Числа. 1930. № 2. С. 241.

⁴² Там же.

бы Достоевского» 1930 г.⁴³ Автор подводит итог мифу Достоевского как европейского писателя, замечая, что «чем больше зачитывались Достоевским, тем хуже начинали его читать». По его словам, это особенно ясно в Германии, где, под воздействием «банализированных формул русской критики», Достоевский стал «чуть ли не национальным писателем». Вполне возможно, что Вейдле имеет в виду Германа Гессе как одного из авторов, предостерегавших против «русской опасности», истоком которой была интерпретация Достоевского как «пророка» революции. Вейдле пишет с надеждой, что «русского Достоевского продолжит европейский Достоевский, <...> не превращая его творчество в идеологию, его форму в формулу и его искусство в схему».

Как видно из берлинской речи Набокова 1931 г., «Достоевский без достоевщины», а также из романа «Отчаяние», ему были близки заключения Вейдле. Но Набоков не мог согласиться с выводами Бицилли, что «настала пора указать точное место величайшего русского философа в общей истории человеческой мысли».⁴⁴ Размышления Набокова о Достоевском скорее были навеяны книгой Бахтина.

В предисловии к первому изданию своей книги «Проблемы творчества Достоевского» Бахтин поясняет, что он анализирует Достоевского исключительно как художника: «Предлагаемая книга ограничивается лишь теоретическими проблемами творчества Достоевского. Все исторические проблемы мы должны были исключить».⁴⁵ Условия советского времени заставили Бахтина объяснять свой научный метод теоретической ссылкой на «синхронический» подход к литературе. На Набокова, как и на Бицилли, не мог не произвести впечатления аналитический подход Бахтина, особенно его «опыт» изоляции творческих проблем в изучении и восприятии писателя.

В главе «Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского» Бахтин разъясняет, что Достоевский объективирует «авторскую творческую субъективность»: «Поэтому собственную форму (и имманентную авторскую субъективность) он отодвигает глубже и дальше <...> Его герой — иде-

⁴³ Возрождение. 1930. 20 марта. Благодарю А. Долинина за указание на эту статью.

⁴⁴ Числа. 1930. № 2. С. 241.

⁴⁵ Бахтин М. М. Предисловие // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 181.

олог. Сознание идеолога, со всею его серьезностью и со всеми его лазейками <...> настолько существенно входит в содержание его романа, что этот прямой монологический идеализм не может уже определять его художественную форму». ⁴⁶ Более того, Бахтин заключает: «Монологический идеологизм после Достоевского становится „достоевщиной“». ⁴⁷

Этот термин, в различных коннотациях негативного восприятия Достоевского, переходит от Белого к Бахтину и дальше, к Набокову. В своей берлинской лекции 1931 г. «Достоевский без Достоевщины», название которой отсылает к его предшественникам, Набоков следует «опыту» Бахтина и констатирует необходимость разделения Достоевского «художника и мыслителя». Набоков ссылается на «такой курган схоластических комментариев — что Достоевский художник, Достоевский писатель — задавлен, зарыт». ⁴⁸ Только это разделение дает возможность исследовать искусство Достоевского в романе «Братья Карамазовы» Набоков цитирует места, которые занимают его воображение как писателя, особенно отмечая сцены с Дмитрием в саду в ночь убийства отца. В своем анализе этого доклада А. Долинин указывает на то, что Набоков называет Достоевского «„зорким писателем“ — одна из наивысших похвал по набоковской шкале эстетических ценностей». ⁴⁹ Набоков резко выступает против «современного отношения к нему», против его интерпретаторов и эпигонов, повинных в «мрачной достоевщине», среди них писателей современной советской прозы 20-х гг. ⁵⁰ Как подтверждает Б. Бойд, эта лекция стала подготовкой следующего романа.

В течение следующего года Набоков пишет роман «Отчаяние». Проблема мифа Достоевского находится в центре этого формально наиболее сложного произведения писателя русского периода. Отчаяние занимает особое место в творческой биографии Сирина. По словам Б. Бойда, именно здесь происходит «смена правил игры». ⁵¹ Это первый роман, действие ко-

⁴⁶ Там же. С. 184.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См.: Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 42.

⁴⁹ Там же. С. 43. В своей книге о романе Роберт Белкнап посвящает отдельную главу образу Дмитрия — «Sources of Mitia Karamazov». См.: Belknap R. The Genesis of «Brothers Karamazov». The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text. Evanston, 1990.

⁵⁰ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 44.

⁵¹ Там же.

того не связано с эмигрантской средой, на что указывает сам Набоков в предисловии к новому английскому переводу романа в 1966 г. Это издание романа дает Набокову возможность в более резкой форме вернуться к критике Достоевского.⁵² Набоков также уточняет главные принципы своей поэтики: «„Despair“ — сродни остальным моим книгам — ничем не отвечает на социальные запросы современности, не содержит никакой истины, которую могла бы, виляя хвостом, донести до читателя. Не оказывает она и возвышающего действия на духовный орган человека, как и не указывает человечеству правый путь».⁵³

Здесь слышится эхо берлинского выступления Набокова 1931 г. против «достоевщины» и ее ущербного влияния как в Советском Союзе, так за границей. Роман явился ответом Сирина на восприятие Достоевского как пророка и мистика. Поэтому особенно важна роль романа «Отчаяние» как металитературной лаборатории писателя, где продолжается литературная полемика Набокова-модерниста с Достоевским. Владислав Ходасевич пишет о новаторстве в романе в замечательной статье «О Сирине» в «Возрождении», 13 февраля, 1937 г.:

«Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема... Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, — но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник <...> Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы».⁵⁴

В сравнении Сирина как «художника формы» с Достоевским, который «достиг совершенства» именно в обратном, т. е. в «маскировке» приемов, слышится намек на книгу Бахтина и его анализ приемов Достоевского. Вспомним замечание Бахтина о том, что Достоевский «отодвигает глубже и дальше» авторскую форму как важный принцип художественных новаций в построении полифонического романа. Формальная сложность романа Сирина как бы заключает в себе ответ на

⁵² Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» (Despair) // Владимир Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 59.

⁵³ Там же. С. 60.

⁵⁴ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 195.

идею «русской вражды формы» у Бердяева, а также на эмигрантский консерватизм.

Роман «Отчаяние» представляет собой вариацию на тему двойника, известную по повести Достоевского, которую Набоков, так же как и Мирский, считал лучшим достижением писателя. Как указывает Коннолли, в романах «Соглядатай» и «Отчаяние» Набоков перерабатывает «фундаментальную двусмысленность» текста.⁵⁵ Сириин переносит эту тему и её мифологизацию в романах Белого и Ремизова из петербургской среды за границу. Действие «Отчаяния» проходит в Праге и в городах провинциальной Германии, прекрасно знакомых русскому эмигранту. Герой романа Герман — это не «обрусевший немец» петербургской истории Пушкина «Пиковая дама», а полурусский немец, живущий в Германии. В этом экспериментальном романе для Сирина важна не столько психология двойника, сколько поиск нарративных кодов в повествовании от первого лица на новом этапе русской прозы.

Набоков пародирует не только классические модели русской литературы, но также и молодую советскую прозу в её популярных повествованиях от первого лица, как бы уверяющих в аутентичности рассказчика во фразе «дневник, самая низкая форма литературы», которая в тексте относится к повествованию Германа. В своем анализе романа Давыдов рассматривает «Отчаяние» «как ранний вариант романа-матрешки», с иронией понятия двойников и двойничества вообще.⁵⁶ Как он поясняет, «для Набокова не существует схожестей, существуют только аналогии».⁵⁷ Ирония автора в романе относится к целому комплексу литературно-критического двойничества в русской и европейской литературе. Жорж Нива в своей статье «Набоков и Достоевский» пишет, что «Отчаяние» — это одновременно пародия на «мрачную достоевщину» и игра с русской литературой, как и большинство романов Набокова.⁵⁸

Играя с принципом «обнажения приема», автор обращается к читателю, приглашая его следовать за «закрутами» необыкновенно сложной повествовательной структуры романа. Влияние Достоевского на создание образа Германа как рас-

⁵⁵ Connolly J. Nabokov's re(visions) of Dostoevsky // Connolly John W. (ed.). Nabokov and His Fiction. New Perspectives. Cambridge, 1999. P. 146.

⁵⁶ Davydov S. Despair // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 90.

⁵⁷ Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. Мюнхен, 1982. С. 85.

⁵⁸ Nivat G. Speak, Memory. P. 400.

сказчика, преступника, претендующего на роль автора, неоднократно указано в ходе романа. Один из героев «Отчаяния», художник Ардалион, позитивный персонаж романа, осуждает «мрачную достоевщину» Германа как антигероя, несостоявшегося писателя и убийцы.⁵⁹ В осуждении Ардалионом читатель, сбитый с толку монологами Германа, ощущает явное двухголосие набоковского романа.

Риторическая установка романа обращает на себя внимание с первых слов Германа, где он хвалебно говорит о своем амбициозном начинании: «Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной моей способности выражать с <...> изяществом и живостью — так, примерно, я полагал начать свою повесть». За этим следует его парадоксальное признание: «Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать», которое не оставляет сомнения в металитературном коде романа.

Так, например, когда Герман описывает свою реакцию на письмо Феликса: «Я долго наслаждался этим последним письмом, всю прелесть которого едва ли может передать посильный мой перевод» (469), читатель слышит сразу несколько реминисценций. Примеры переведенных писем — это *locus classicus* русской традиции, хорошо знакомый читателю: переводы писем пушкинского Германна с немецкого, Татьяны с французского, абсурдные письма собак в «Записках сумасшедшего» Гоголя. Эти канонические примеры предшествеников как литературный подтекст продолжают играть роль в поисках стиля и выразительности в новой прозе Сирина.

В романе намечена серия пародийных реминисценций из Достоевского. Герман, жалкий преступник, считает свое произведение ответом на «мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона». Так, у него «Преступление и наказание» получает шуточное название «Кровь и Слюни. Пардон. Шульд унд Зюне» — один из ранних интерлингвистических звуковых каламбуров Набокова (505). Таким образом Набоков обращает внимание на неточный немецкий перевод названия романа как «Вина и искупление», искажающий его смысл. Подобную ошибку совершает и Герман, самодовольный и ограниченный буржуа, когда, без тени иронии, замечает свое «карикатурное сходство с Раскольниковым» (513). О непонимании Германом этого произведения Достоевского свиде-

⁵⁹ Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 521. Далее ссылки на страницы этого издания в тексте.

тельствуют его слова в конце романа: «О каком-либо рассказании не может быть речи».

Самоуверенный в начале романа, Герман неожиданно поражает читателя очередным уничижительным замечанием о своем стиле. В этой невозможной для него автохарактеристике отмечается дистанция между рассказчиком и автором, так важная в теории двухголосия сказа: «...да и нельзя начертательно передать мое косноязычие, повторение слов, спотыкание, глупое положение придаточных предложений, заплутавших, потерявших матку, и все те лишние нечленораздельные звуки, которые дают словам подпорку или лазейку» (451).

Эта цитата многозначна и многозначна. Как реплика она одновременно относится к гоголевской «Шинели» и ее герою, Акакию, речь которого изучает Борис Эйхенбаум в статье 1918 г. «Как сделана „Шинель“ Гоголя». Эта этапная статья русского формализма резко изменила традиционную критическую оценку повести как «гуманной». В детальном изучении сказа в рассказе Эйхенбаум обращает внимание на речь Акакия Акакиевича, которая «входит в общую систему гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием».⁶⁰ Описание речи Акакия в рассказе стоит процитировать как параллель речи набоковского героя: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения».

Подобным автокомментарием речи Германа Набоков вводит в контекст своего повествования важнейший пример преемственности традиции классической русской прозы, от Гоголя к Достоевскому в современной научной литературе.⁶¹ Косвенным образом цитата также отвечает на критические замечания о небрежном стиле Достоевского среди таких писателей-эмигрантов, как Бунин, Осоргин и Алданов. В то же время цитата обращает внимание читателя на речевой образ языка Германа в романе Сирина, на виртуозное двухголосие языка романа, настроенного автором, как инструмент с необыкновенными звуковыми и выразительными возможностями.

⁶⁰ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // *Striedter Ju.* (ed.). *Texte der russischen Formalisten.* München, 1969. Bd. 1. S. 142.

⁶¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // *Ibid.* S. 300–371.

В этом примере метаописательной стороны произведения, где подчеркнут сам стиль выражения, особое внимание обращает на себя слово «косноязычие» как излюбленный прием модернистов в поисках стиля, а здесь — и набоковского «вербализма», о котором писал Карлинский. Последнее же слово цитаты, «лазейка», как тип сказа Достоевского, отсылает к определению М. Бахтина. При этом в ходе романа становится ясно, что эстетическая установка Набокова принципиально отличается от подхода Достоевского в интерпретации Бахтина, указывающей на независимость героя от автора. Напротив, герой Набокова не автономен, зависит от автора, который резко отвергает его план связи преступления с творчеством.⁶² В двухголосии набоковского романа заключается игра с дистанцией между автором и его самодовольным героем — Нарциссом, все иллюзии которого кончатся полным крушением. Недаром Сергей Давыдов называет Германа «литературным самозванцем», борющимся за авторство.⁶³

Вся богатая семантика термина «достоевщина» в его различных коннотациях проходит от Белого к Бахтину и Набокову. Набоков возвращается к идее Белого, видевшего в Достоевском «двойника». Следуя предостережениям о его опасности, Набоков опровергает миф, предлагая новый «ход игры» в процессе литературной преемственности. В его произведении двойничество представлено как «ошибка», как одна из иллюзий Германа, который неправильно понял Достоевского, опошлив его роман «Преступление и наказание». Герман не писатель и не «двойник». Его бред кончается крахом и разоблачением. Его заблуждение и лжеинтерпретация содержат в себе критику «достоевщины», а также и ее немецкой рецепции. Герман — это тотем «достоевщины» и ее эпигонов, буквальная литературная интерпретация которых предусмотрена в иллюзиях этого «литературного самозванца», где стирается граница между искусством и реальностью, этикой и эстетикой.

Как автор-модернист в поисках жанра в список всевозможных названий произведения Набоков включает классические русские модели «Записок» у Гоголя и Достоевского, а также и современные советские и европейские модели, в том числе и

⁶² Davydov S. Despair. P. 91.

⁶³ Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. С. 300–371.

неточное название повести современного ирландского модерниста Джеймса Джойса «Портрет художника в юности»:

«И вообще „Записки“ ужасно банально и скучно. Как же назвать? „Двойник“? Но это уже имеется. „Зеркало“? „Портрет автора в зеркале“? Жеманно, приторно <...> „Сходство“? „Непризнанное сходство“? <...> Суховато, с уклоном в философию... Может быть: „Ответ критикам“? Или „Поэт и чернь“? Это не так плохо — надо подумать...» (521).

В заголовке «Ответ критикам» подразумевается одна из функций романа. Недаром в своем предисловии к английскому переводу «Отчаяния» Набоков говорит о неадекватности английского названия романа «Despair», которое не может передать «куда более звучное завывание» по-русски. Титул говорит о многозначности значения этого «завывания» и его иронии, направленной на зависимость писателя от моделей классической традиции, а также о особой позиции русского писателя в эмиграции, от которого столько ожидают современники. Их недоумение по поводу «вербализма» Сирина помогает нам понять всю сложность его положения как писателя-новатора, который проводит художественный «опыт» двухголосия в модернистском романе.

Поэтому неудивительно, что формальный блеск прозы Сирина поразил критиков-эмигрантов, которые ошибочно увидели в нем отказ от традиций русской прозы. Об этом говорят высказывания о «нерусскости Сирина», собранные Глебом Струве: «он настолько вне большого русла русской литературы» (Цейтлин, 1930); «...вне прямых влияний русской классической литературы...» (Осоргин, 1934); «Все наши традиции в нем обрываются» (Адамович, 1934). Зинаида Гиппиус косвенно указывает на отказ Набокова от метафизики и философии: «Как великолепно умеет он говорить, чтобы сказать... ничего! потому что сказать ему нечего». ⁶⁴ В своем «недоверии к форме» критики эмиграции ощутили «пустоту» за блестящей игрой набоковского стиля. Г. Адамович не смог отграничить автора от рассказчика, обвиняя Сирина в «метафизической слепоте». ⁶⁵ Глеб Струве, который оценил новации Сирина, видел в романе трагическую «тему

⁶⁴ Крайний А. Современность // Числа. 1933. № 9. С. 143.

⁶⁵ Долинин А. Отчаяние. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 755.

творчества», подчеркивая параллели между героем и его творцом.⁶⁶

Возможность творчества в эмиграции стала темой известной полемической статьи Ходасевича «Литература в изгнании» (1933), написанной через год после возвращения Мирского на родину, имевшего для него трагические последствия. Здесь Ходасевич разрешает спор о литературе зарубежья в пользу ее эволюции. Как бы следуя за Мирским в диалоге «О консерватизме», Ходасевич подчеркивает, что «нельзя учиться у людей, смотрящих лишь на прошлое...».⁶⁷ Он поясняет необходимость поддержки литературного процесса, так как «дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления».⁶⁸ Но, в отличие от Мирского, он, как и Набоков, отделяет не только «передовое» в литературе от политики, но также литературу от территории нации: «История знает ряд случаев, когда в эмиграции создавались произведения прекрасные не сами по себе, но и послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур...».⁶⁹ Об этом писал Набоков в размышлениях о свободе творчества в эмиграции в очерке «Юбилей. К десятой годовщине октябрьского переворота 1917 года»: «...наше рассеянное государство, наша кочующая держава этой свободой сильна», выражая благодарность «слепой Клио».⁷⁰

Металитературный роман Сирина пронизан не только русской литературной традицией, он написан в свете зеркальных отражений русской, советской и европейской литератур. Долинин справедливо заключает, что, «создавая пародийный образ Германа-писателя» в этом ключевом романе, Набоков «создает собирательный портрет основных школ и течений современной прозы».⁷¹ Отношение Сирина к литературе метрополии дано в очерке 1930 г. «Торжество добродетели», где он с иронией пишет о том, как «советская литература по сравне-

⁶⁶ Русская литература в изгнании. С. 289. Заметим, что тема «трагедии творчества или русского творчества» намечена как тема Достоевского, Гоголя, Толстого в книге: А. Белый. Трагедии творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911.

⁶⁷ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 267.

⁶⁸ Там же. С. 262

⁶⁹ Там же. С. 259.

⁷⁰ Юбилей. Рувль (18 ноября 1927) // Набоков В. Кэмбридж. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 216.

⁷¹ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 44.

нию с литературой мировой, проникнута высоким идеализмом, глубокой гуманностью, твердой моралью». ⁷² В этой черте советской литературы Набоков видит возврат «к давным-давно забытым образцам, <...> восхваляющим добродетель и бичующим порок». ⁷³

Набоков отказывается от подобных задач, возвращаясь к примату искусства в своем творчестве. Как пишут современные критики модернизма, М. Бредбери и Мак-Фарлэйн, его эстетика содержит в себе радикальную неудовлетворенность прошлым, в результате чего «модернизм — не столько стиль... сколько поиски индивидуального стиля». ⁷⁴ В «поисках стиля» Набоков идет «против зерна» (against the grain) или «наперекор» (à rebours), против канона русского реализма. ⁷⁵ Набоков разрабатывает поиски писателей дореволюционного русского модернизма, которые Карлинский отмечает в таких разновидностях языка, «как параномазия, как в до сих пор неизвестных отношений семантики и фонетики в речи, не ради игры, а в пользу открытия новых значений слов». ⁷⁶

В книге о Набокове и европейском модернизме Джон Фостер показывает, что на роман «Отчаяние» оказали влияние не только отечественные, но и современные европейские модернисты, как Джойс и Бергсон. ⁷⁷ Еще в рецензии 1934 г. В. Вейдле заключает, что тема творчества связывает Набокова с современной европейской литературой «и дает ему в русской то место, которое, кроме него, некому занять». ⁷⁸ Нужно заметить, что это заключение определяет роль Набокова в литературном процессе не только в эмиграции, но и в русской литературе на родине, «там», где возможность продолжения модернистского эксперимента была исключена политикой.

«Отчаяние» как первый роман не на тему русской эмиграции — это выход Набокова в европейскую литературу. Недаром после выхода книги в Берлине в 1936 г. Набоков осо-

⁷² Набоков В. Кэмбридж. Романы. Рассказы. Эссе. С. 217.

⁷³ Там же. С. 221.

⁷⁴ Bradbury M., McFarlane J. The Name and Nature of Modernism // Bradbury M., McFarlane J. (eds.). Modernism 1890–1930. Harmondsworth, 1976. P. 29.

⁷⁵ По названию одного из наиболее важных ранних романов нового течения в прозе: Huysmans Joris-Karl. À Rebours. Paris, 1884.

⁷⁶ Karlinsky S. Introduction. P. 21.

⁷⁷ Foster J. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1993. P. 74.

⁷⁸ Круг. 1936, Берлин. № 1.

Сифин / Достоевский и проблемы русского модернизма

бенно старался о ее переводе на английский язык в 1937 г. и на французский в 1939 г. Роман служит доказательством возможности творчества в эмиграции, иллюстрацией процесса литературной эволюции, в которой Достоевский играет роль, присущую классику. Обращаясь к творчеству русских писателей XIX в., Набоков нашел путь к продолжению новаторства серебряного века в контексте европейского модернизма.

Людмила Сараскина

ДОСТОЕВСКИЙ КАК МИШЕНЬ В РОМАНЕ НАБОКОВА «АДА»

Из воспоминаний студентов, имевших счастье слушать литературный курс профессора Набокова, известно, что в своих лекциях он практиковал такую систему оценок русской классики, какую невозможно представить себе даже в самой отсталой советской школе, с ее классовым подходом и идеологическим диктатом. «В начале второго семестра, — пишет Ханна Грин, слушательница курса № 201 в Уэлслейском колледже, где Набоков работал в конце второй мировой войны, — мистер Набоков сообщил нам, что расположил русских писателей по степени значимости и что мы должны записать эту систему в наши тетрадки и выучить ее наизусть. Толстой был обозначен „5 с плюсом“, Пушкин и Чехов — „5“, Тургенев — „5 с минусом“, Гоголь — „4 с минусом“. А Достоевский был „3 с минусом“ (или «2 с плюсом», я точно не помню)».¹

Рискну предположить, что кондуит с отметками вряд ли предназначался для писателей-«отличников» или «хорошистов». Достаточно было бы сказать студенткам американского колледжа, что русские писатели-классики были хорошие и разные. Таблица отметок, которую странный лектор-эмигрант из русских зачем-то требовал выучить наизусть, преследовала иную цель: и этой целью был, несомненно, «двоечник» Достоевский.

Мне уже приходилось писать о том, что страстное желание «развенчать» Достоевского преследовало Набокова-преподавателя, Набокова-критика и Набокова-писателя всю жизнь, никогда не затихало, но, напротив, крепло год от года и было сродни ненависти, которая сближает с объектом чувства больше, чем любовь.² В течение многих лет Набоков

¹ Грин Х. Мистер Набоков // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 207.

² Сараскина Л. Набоков, который бранится... // Там же. С. 542–570.

© Л. Сараскина, 2008

уверял всех, кого мог, что Достоевский — лампочка, горящая днем, что он популярный поставщик идеологических иллюстраций и романизированной публицистики, трескучий журналист и неряшливый шутник, что как третьесортный и очень плохой писатель-детективщик он не оказывает ни на кого никакого влияния.

Однако есть немало убедительных доказательств огромного художественного влияния Достоевского, которое испытал на своем творчестве сам Набоков и, осознавая это, пытался прикрыться ненавистью, чтобы только не признать факты, очевидные уже для многих его современников. Одно из самых резких высказываний (1939) на эту тему принадлежит Жан-Поль Сартру, которого, впрочем, Набоков откровенно презирал.³ «Набоков очень талантливый писатель, — пишет Сартр в рецензии на роман «Отчаяние», — но он писатель-поскребыш. Высказав это обвинения, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого романа-недоноска («Отчаяние») в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей „Подростка“, „Вечного мужа“, „Записок из Мертвого дома“ <...> Разница в том, что Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит. Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования <...> Собственный яд развел его... Оторванность от почвы у Набокова и его героев абсолютна <...> Они не интересуются обществом, потому что ни к какому обществу его герои не принадлежат. Именно это заставляет Набокова излагать по-английски сюжеты-пустышки».⁴

Русские писатели-эмигранты, высоко ценя необыкновенный талант Набокова, его изумительный пародийный дар, блеск и волшебство его прозы, не видели в ней высших целей, а игру слов такой целью не признавали. В 30-х гг. Зинаида Гиппиус назвала Набокова талантливым поэтом, которому нечего сказать. Сам Набоков, вероятно, на это ответил бы, что «важно не *что* сказать, а *как* сказано».⁵ Г. Газданову он виделся как писатель «вне среды, вне страны, вне всего остального мира»,⁶ Б. Зайцеву — как «писатель, у которого

³ В глазах Набокова Сартр был типичным представителем презираемой им «идеологической литературы».

⁴ Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 207.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 123.

⁶ Там же. С. 160.

нет ни Бога, ни дьявола».⁷ О романах «Камера обскура» и «Защита Лужина» Г. Адамович писал, что это «блестяще пустые, раздражающе увлекательные выдуманные вещи»⁸ и что новизна Набокова — это новизна повествовательного мастерства, но не познания жизни. «Согласен на какие угодно лестные эпитеты, но ищу того, что называется жизнью»,⁹ — писал он, многократно повторяя, что в прозе Сирина «душно, страшно и холодно», что «людям Сирина недостает души», что его мир мертв, что автору ни до чего нет дела. Писатели русской эмиграции говорили о феноменальном эгоцентризме Набокова, о том, что он не хочет замечать реальность истории, революции, войны, подлинных человеческих страданий, что он оторван от живых русских вопросов и интересов. Духовная безысходность романов Набокова наводила Г. Адамовича на тревожные догадки о каком-то роковом неблагополучии, и он вопрошал: «К чему этот блеск? Неужели в настоящей литературе нужен блеск? Что за ним? К чему это назойливое стремление удивить? Откуда эта сухая и мертвящая грусть, которой пронизаны все его произведения?»¹⁰

О неблагополучии, которое завелось, как червоточина, в этом несравненном по блеску таланте, писали многие эмигранты. ...Чувство внутреннего измерения, внутренний мир человека и мира лежат вне восприятия Сирина... Резко обостренное «трехмерное» зрение Сирина раздражающе скользит мимо существа человека... Все сочно и красочно и как-то жирно... За всем этим — плоская пустота, как мель, страшная отсутствием глубины... Откуда это впечатление жуткости, обреченности, этот привкус несвободы, это неизменное присутствие посторонней силы, как бы водящей рукой автора? Чем внутренне связан Сирин? Какой «идее» или какому «комплексу» он покорен?

Итак, для писателей русской эмиграции в Набокове не доставало человечности. «Темное косноязычие иных поэтов ближе к настоящему делу литературы, чем блистательные удачи Сирина».¹¹ Несомненно, они и Набоков кардинальным образом расходились в понимании *настоящего дела литературы*.

⁷ Там же. С. 180.

⁸ Там же. С. 188.

⁹ Там же. С. 194.

¹⁰ Адамович Г. Владимир Набоков (из книги «Одиночество и свобода») // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 207.

¹¹ Стфиле Г. Русская литература в изгнании. С. 194.

Лучше всех это понял В. Ходасевич. «У Набокова — приемы фокусника, игра в шахматы; Набоков — художник формы, писательского приема, лаборатория чудес. Его произведения населены не действующими лицами, но бесчисленным множеством приемов, которые, как эльфы или гномы, снуют между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют... Они строят мир произведения и сами оказываются неустранимо важными персонажами. Сирину важно показать, как живут и работают его приемы».¹² От Набокова, как от Гоголя, ждали какого-то коренного духовного переворота, религиозного обновления, который выведет его на путь человечности. Но дальнейшее творчество Набокова (американский период) показало, что он пошел своим одиноким и исключительным путем.

В эмигрантской среде принято было считать, что большой русский писатель Набоков оказался не в ладу с большой русской литературой. Однако именно отношения с русской литературой — ключ к важнейшим смыслам романов Набокова, ибо не действительная русская жизнь или реальная русская история, а русская классическая литература — главная, а может, и единственная реальность позднего Набокова. Страстный диалог с русской классикой — это набоковский эквивалент Больших Идей, писательской публицистики и почти что политической борьбы; это кафедра проповедника и трибуна общественного деятеля. (Как деликатно выражаются набоковеды, счет, который Набоков выставляет русским писателям, это чаще всего «результат стилевого антагонизма»,¹³ или «достойная бесспорного одобрения защита свободной воли художника перед лицом враждебного, равнодушного, погруженного в хаос и утратившего ценности мира».¹⁴)

Уместно напомнить, что тотальное равнодушие Набокова к общественной жизни и к притязаниям истории не досадное упущение писателя — оно всегда декларировалось им как художественное кредо. «Мало есть на свете занятий более скучных, чем обсуждение общих идей, привносимых в роман автором или читателем. <...> Я никогда не испытывал интереса к так называемой литературе социального звучания («великие книги» на

¹² Там же. С. 193.

¹³ Аверин Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской романтической традиции. СПб., 2003. С. 240.

¹⁴ Александров В. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 7–8.

журналистском и торговом жаргоне). Политика и экономика, атомные бомбы, Восток целиком, признаки „оттепели“ в Советской России, Будущее Человечества и так далее оставляют меня в высшей степени безразличным». ¹⁵ Свои книги, уверял Набоков, он пишет ради удовольствия, ради сложности художественной задачи. «У меня нет социальной цели, нет нравственного учения; нет никаких общих идей, чтобы их рекламировать, я просто люблю составлять загадки с изящными решениями». ¹⁶ Он презирал «Литературу Больших Идей», которую считал дребеденью и не отличал от «обычной журналистической дребедени». Она представлялась ему в виде громадных гипсовых кубов, «которые со всеми предосторожностями переносят из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну». ¹⁷ Фолкнерманы — так снисходительно? пренебрежительно? называл Набоков классиков западной литературы и сам не прочь был трахнуть молотком по главному объекту своей ненависти — Достоевскому. Ибо в смельчаке, способном применить к мировой литературе тяжелое тупое орудие, он, несомненно, видел самого себя, повторив в «Аде», что в оригинальности литературного стиля состоит единственная, истинная честность писателя. ¹⁸

Набокову легко было следовать Пушкину, опираясь на благотворное влияние якобы «беспольного» гения, утверждавшего мысль о самоценности поэзии и свободного от идеологических и дидактических наслоений.

Легко было разоблачать «злодеяния» Чернышевского и доказывать фиаско утилитаристов, издеваясь над судьбой честного, но малодаровитого романиста.

Легко было восхищаться Гоголем (напомню про «четверку с минусом»), провозглашая, что его произведения, как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей, ¹⁹ но при этом игнорировать духовную прозу и внутреннюю драму Гоголя.

¹⁵ Набоков В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 76.

¹⁶ Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Там же. С. 144.

¹⁷ Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // Там же. С. 87.

¹⁸ Набоков В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Перевод с англ. Сергея Ильина. М., 1996. С. 430. Далее ссылки на роман даются по этому изданию в тексте.

¹⁹ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 131.

Достоевский как мишень в романе Набокова «Ада»

Но невозможно было справиться со стихией Достоевского. Качество существования автора «Бесов» в мировой художественной культуре, его общепризнанная гениальность (несмотря на «русскость», «идеологичность» и засилие Больших Идей) были фактором, подрывавшим и опровергавшим основные теоретические установки Набокова. Игровой, стилистический безудерж, стихия формы (приоритеты Набокова) сталкивались с безудержем идеи, мысли, проповеди, пророчества (приоритеты Достоевского), но не могли его ни сокрушить, ни даже поколебать.

В этом смысле роман «Ада», построенный как книга памяти, — финальная (и фатальная!) для Набокова фаза творческого спора с Достоевским. Американская критика признала «Радости страсти» лучшим произведением Набокова и отнесла к вершинам прозаического творчества XX в. После публикации «Ады» в 1969 г. «Нью-Йорк Таймс» писала: «Если он не получит Нобелевскую премию, это случится только потому, что Нобелевская премия будет недостойна его».²⁰ Роман «Ада», по квалификации многих набоковедов, — это абсолютная планка в ристалище русской прозы, высший образец сюжетной и лексической виртуозности, предел многослойности повествования; а общая система эпатажного, провокативного диалога с русскими писателями от Пушкина до современников превосходит все известные аналоги. Русский переводчик «Ады» Сергей Ильин, вдохновенно работавший над переводом романа в течение восьми лет, пишет: «По богатству и сложности языка, по безудержности фантазии, по размаху повествования во времени (90 лет!) и даже по своему объему „Ада“ в той или иной мере превосходит любое из иных творений Набокова... Всю свою оставшуюся неостребованной любовь к русской культуре Набоков выплеснул в эту книгу. Если выписать столбиком имена так или иначе упомянутых в ней русских авторов, от Пушкина до Окуджавы, получится неплохая памятка по русской литературе... Правда, — добавляет С. Ильин, — чтобы придать этой „культурной экспансии“ вид натуральный, Набокову пришлось переписать историю Америки и России (да уж и Европы заодно), но что же с того? — овчинка стоит выделки».²¹

²⁰ Цит. по: В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 551.

²¹ Ильин С. Вот книга, которую будут переводить еще много раз и не переведут никогда // Набоков В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Перевод с англ. Сергея Ильина. М., 1996. С. 6.

И все же — что представляет собой этот «выплеск любви», в жертву которому писатель принес подлинную историю трех континентов за сто лет?

Судьба американизированной знатной и богатой русской семьи рубежа XIX—XX вв. развернута в семейной хронике как взрыв всех прежних представлений о принципах и ценностях на тему «Россия и Запад», «русские без Бога и Родины». Оставленная когда-то Россия, называемая то «Татарией», то «Демонией», то геенной огненной, представляется героям романа территорией географического запустения и исторического забвения. Реальность России для них — всего лишь пустая иллюзия. Роскошные и многочисленные имения героев располагаются в якобы американских городах Калуга (занятный штат Нью-Чешир), Ладога (штат Мэйн), Луга, что близ озера Китеж, но мерзопакостная земля, которая расплзлась от Курляндии до Курил, запрещена к упоминанию. Жители этой гиблой территории, этих задворок культурного мира, именуется «татарскими мужиками», «несчастливыми рабами», а страна «Суверенным Советом Солипсических Республик, смешившим царей».

Столетие, минувшее с 1868 по 1967 г., в художественной хронологии романа не имеет никакого реального исторического фона. В год рокового цареубийства (1881) одни герои разъезжают по развеселым курортам Невады и Луизианы, другие путешествуют по Европе; год первой русской революции (1905) отмечен памятным свиданием любовников в Швейцарии, год 1917 — письмом Ады из Аризоны к Вану в Европу. Сто лет реальной истории России или не замечены вовсе, или отброшены, как постылая общая идея, недостойная внимания истинного художника. Точка отсчета семейной хроники — 5 января 1968 г., когда началась связь Марины Дурмановой и ее троюродного (родного?) брата Демона (Дементия) Вина. Тридцатилетний Демон, будучи не вполне джентльменом в амурных делах, заключает пари с соседом по креслам в партере, что овладеет смазливой актрисой в первом же антракте американской пьесы по замордованному роману «Евгений Онегин», и выигрывает пари.

Однако 1860-е гг. отмечены еще и как роковое время *сбоя стафой цивилизации*. Это первое десятилетие Великого, Нестерпимого Откровения, которое породило в мире больше безумцев, чем даже сверхсосредоточенность средневековья на вере. Нововеры 1860-х гг., по версии «Ады», навязали людям опасное представление (более опасное, чем Великое Отворе-

ние крови, сиречь Революция), что благородные демоны и чародеи, великолепные переливчатые существа с мощными крылами, выродились, обратясь в порочных чудовищ, в безобразных бесов с зубьями змеи, в плотоядных скотов, в осквернителей и истязателей женской души (30). Нововеры-моралисты, увидевшие в очаровательных демонах бесовское отродье и порочных чудовищ, оказались виновниками безумия и краха старой цивилизации, причиной утраты рая.

Роман «Ада» стал художественной реабилитацией этого оборотничьего, обаятельного демонизма. Жизнь Демона, или Дементия, Вина, богатого наследника из могущественного клана русско-американских аристократов, коллекционера старых мастеров и молодых любовниц, «во всякое время походила на розовый сад» (140). При этом беспутный отец красит волосы и глаза, засматривается на свою дочь Аду, ревнует ее к сыну, и дети снисходительно замечают, как их стареющий папа заводит себе все более молодых возлюбленных, дойдя уже до десяти- и восьмилетних нимфеток (357). В плену его неотразимых чар — множество совращенных им женщин, девушек, девочек. На его совести — жизнь и бедный разум Аквы Дурмановой: одна из двух сестер-близнецов, она становится женой Демона, любовника своей сестры Марины, которая внушает Акве, что новорожденный младенец Иван, дитя Марины и Демона, — ее сын. «Стоило человеку доверчивому и хрупкому приблизиться к нему (как позже Люсетте), и человек этот увязал в путях скорбей и страданий, если только не было в нем примеси бесовской крови Ванова батюшки» (29–30). Да и его легендарные предки князя Земские были страшными развратниками — «один обожал маленьких девочек, другой сходил с ума по одной из своих кобыл» (211). Члены лучших русских фамилий стали основателями и клиентами сети роскошных борделей по всему миру (319). Однако их многочисленные прегрешения, как и абсолютный аморализм Демона, внушают обществу лишь нерушимое уважение, преклонение и любование. «И все-таки я его обожаю, — признается Ада, внебрачная дочь Демона. — По-моему, он законченный сумасшедший — ни места, ни занятия в жизни, далеко не счастливый, с безответственной философией — и однако же нет никого, с кем его можно хотя бы сравнить» (242).

Итак, «Ада» — это семейная хроника, где фигурируют очень странные отец, мать, сын и дочь. Отец, Демон, официально считается отцом только сыну (Вану), но не дочери (Аде).

Мать (Марина) официально считается матерью только дочери, но не сыну. Мать и отец, имеющие других супругов, знают о тайне рождения своих детей все, но ничего не делают, чтобы пожар кровосмешения миновал детей. Родные, т. е. единокровные и единоутробные, брат и сестра Ван и Ада становятся любовниками, когда им 14 и 12 лет. Запретная связь протекает на глазах сводной сестры Ады и Вана по матери Люсетты, которой только 8. В течение всей своей жизни, вплоть до самоубийства в 25 лет, она не может понять, почему распутник Ван, по которому она буквально сходит с ума (впрочем, как и по Аде), находится в многолетней кровосмесительной связи со своей полной сестрой, сходится с тысячами других женщин, но пренебрегает ею, сестрой-половинкой. И это даже при том, что сестры в течение многих лет (младшей было 14, когда это началось) связаны страстными лесбийскими отношениями. «Мы задразнили ее до смерти» (532), — скажет после самоубийства Люсетты Ада, вспоминая случай, когда они с Ваном, «два молодых разнополых демона», ласкали свою «беспомощную постельную зверушку» (384).

Семейная хроника Земских-Винов представлена в «Аде» как история запретных, кровосмесительных страстей, ведущих к вырождению русского дворянства как класса и пресечению рода как конец человечества. Иван и Ада идут по пути запретной страсти так далеко, как никто до них. Много раз на страницах романа обсуждается феномен инцеста — самого эмоционально насыщенного переживания из всего человеческого опыта. Все фигуранты кровосмешения отлично сознают, что запрет на инцест — это один из устоев общества, скрижаль цивилизации. Инцест есть дерзкий вызов обществу: триумф иррациональной природы над рациональным социумом. Инцест — это крайняя форма бунта против цивилизации и миропорядка.²² Но «история уже давно заменила апелляции к „божественному закону“ здравым смыслом и общедоступными научными знаниями» (124). «Обычные брат с сестрой пожениться, конечно, не могут, — размышляет Ада, — а если попробуют, так их посадят в тюрьму и „охолостят“» (137–138). Но в мире «Ады» никто не намерен считать себя людьми *обычными*, потому всегда можно особым указом обратиться в кузены, а потом — во все более дальних родствен-

²² Джонсон Д. Б. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 419.

ников, со все более искусно подделанными документами, пока наконец эти дальние родственники не станут обыкновенными однофамильцами, «тут-то мы, — говорит Ван Аде, — как выражается твой Чехов, и „увидим все небо в алмазах“» (178).

Всякое развитие инцеста после обнаружения истины и разоблачения *обычно* оканчивается горем, расставанием и смертью. В «Аде» связанные инцестом брат и сестра по очереди хоронят всех, кто стоит у них на пути, и, воссоединившись, живут долго и счастливо. В свои 90 лет герои не менее счастливы в любви, чем в детстве, когда началась их связь. Никакого наказания за бунт против устоев «мещанской» цивилизации, которая не хочет признавать прав влюбленных брата и сестры на брак, не наступает, инцест не выглядит злом даже тогда, когда приводит к страданию и смерти Люсетты, сводной сестры Вана и Ады. Семейная хроника таит сведения о пяти поколениях, связанных между собой кровосмесительными узами. Их устойчивое, неколебимое благоденствие — насмешливый вызов христианской морали. «Весь ужас вашего положения, — убеждает Вана Демон, только что узнавший о многолетней любовной связи сына и дочери, — в том, что это бездна, которая становится тем глубже, чем больше я об этом думаю. Ты вынуждаешь меня прибегать к пошлейшим словам вроде „честь“, „семья“, „общество“, „закон“... Ладно, я за свою беспутную жизнь подкупил кучу чиновников, но ни ты, ни я не способны подкупить целую цивилизацию или страну» (404–405).

В «Аде» нет места понятиям греха, страдания, исповеди, покаяния. Весь этот старый этический хлам сброшен на руки Иды Ларивьер, французской гувернантки, которая пишет «нравственные» романы под псевдонимом Гийом де Монпарнас, поддельываясь под стилистику Мопассана и сдабривая их мелодрамой из Достоевского. «Самоубийство господина, все еще полного пыла, каковой, так сказать, испугавшись испуга своей жертвы, слишком сильно сдавил горло девочки, изнасилованной им в минуту непростительной похоти» (144) — так выглядит сцена из русского романа, оранжированная глупой старой девой. Господа в «Аде» живут без Бога (они нарочито говорят: «ради Лога», «слава Логу» «Ложе милостивый»), без родины (у них роскошные дома и виллы по всему миру), без почвы (они всю жизнь проводят в сказочных путешествиях по райским уголкам земли), без сознания греха и без страдания. «Кого заботят эти избитые мифы, кому теперь важно —

Юпитер или Яхве, шпиль или купол, московские мечети или бонзы и бронзы, клирики и реликвии и пустыни с белеющими верблюжьими костями? Все это — прах и миражи общинного сознания» (89). Как можно серьезно говорить о русском православии, когда — за неприятие троеперстного знамения «одни русские люди всего два столетия назад заживо жгли других на берегах Великого Невольничьего Озера»? (238).

Элитарная аристократическая игра во «все дозволено» и счастливое торжество безнаказанности сообщают демонам «Ады» новое неотразимое обаяние — отблеска их окончательной победы. По «адской» идеологии «опасных связей» порочные чудовища неизменно побеждают своих жертв, обреченных страданию, скорби, безумию и гибели. «В мирах иных, куда более нравственных, чем эта гранула грязи, возможно, существуют сдерживающие начала, принципы, трансцендентные утешения» (454), но здесь и сейчас — полное торжество аморализма и никакого возмездия. Ван и Ада не только не бесплодны в творческом смысле, они вместе, в полном счастье и любовном согласии, творят свою «Демониаду» — ведь сам роман «Радости страсти» написан 90-летним Ваном, и в свои 97 он вместе с сестрой-любовницей 95 лет держат корректуру книги. Они счастливы, что у них не было и не может быть детей; они им не нужны, они давно чувствуют себя не как люди, а как боги. Любовная связь Ады и Вана стала в Ардисе «священной тайной и символом веры», все слуги и многочисленная челядь «обожествляли Вана, обожествляли Аду», истых детей Венеры, презревших законы человеческие, «обожествляли радости страсти и Ардисовы сады» (373). «Блеск и слава инцеста» стали новым культом этого мира.

«Что же до самого преступления, то и многие грешат тем же, но живут со своею совестью в мире и в спокойствии, даже считая неизбежными проступками юности. Есть и старцы, которые грешат тем же, и даже с утешением и с игривостью. Всеми этими ужасами наполнен весь мир»,²³ — говорил Ставрогину старец Тихон, как бы подсказывая Набокову лейтмотив его вершинного романа.

В Америке времен «Лолиты», как-то упомянул Набоков, имелись неприемлемые для издателей литературные темы. Одна из них, как с издевкой пишет автор «Ады», — это «судьба абсолютного атеиста, который после счастливой и полезной

²³ Достоевский Ф. М. Бесы. Глава «У Тихона» // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 25.

жизни умирает во сне в возрасте ста шести лет».²⁴ Кажется, Набоков берет на себя нарушение этой табу — и наперекор пуританской Америке, и наперекор той традиции русской литературы, которую он — в лице Достоевского — развенчивал всю жизнь.

Одна из главных защитниц Набокова в мире русской эмиграции, Н. Берберова, писала о романе «Лолита»: «В этом мире, где все можно делать, где воистину все позволено, если осталось неузнанным, в мире, где не только никто не верит в Бога, но никто даже не задает себе вопроса, есть ли он или нет его, в этом мире, где так легко скрыться в огромных пространствах, где никому не надо давать отчета в своих поступках, где нет больше голоса совести, потому что при полном одиночестве, какая же совесть? — в этом мире вдруг начинается таинство жалости, ужас перед тем, что сделано, начинает кровоточить совесть, пока все не кончается в схватке с самим собой».²⁵

Жалость и ужас еще были в «Лолите». В «Аде» уже нет никакой жалости, никакой рефлексии, никакого ужаса, ничто не кровоточит, ни единая ранка, ни единая ссадина. Погибают слабые, как Аква и Люсетта. Сильнейшие — выживают и выигрывают, и, подобно языческим богам, герои «Ады» свободны от власти совести, душевных переживаний, земных законов. Любовь Ады и Вана выведена из-под власти рода. Они богаты, здоровы и счастливы, они свободны и сильны как человекобоги, достигшие рая на земле, и от избытка счастья радостные ликующие любовники на досуге переводят Грибоедова на французский или Бодлера на английский. Они скептически относятся к посмертному существованию, ведь бессмертие, объясняет Ван, есть, пока есть память, теряя же ее, теряешь и бессмертие (531). Но даже если оно и есть, то вполне второсортно, туда не позовешь друзей.

Справедливости ради следует упомянуть, что сам Набоков считал роман «Ада» *вершиной чистоты и печали*²⁶ — ведь любовь, пронесенная через всю жизнь, все покрывает и оправдывает. «Мне нет никакого дела до инцеста как такового», — говорил Набоков.²⁷ Логично, что и в среде набокове-

²⁴ Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита»... С. 85.

²⁵ Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков. Pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 295–296.

²⁶ Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // Там же. С. 71.

²⁷ Цит. по: Джонсон Д. Б. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова. С. 422.

Людмила Сараскина

дов принято считать бессмысленной нравственную интерпретацию «Ады» и вычитывать из романа какую бы то ни было этическую философию. «Ада» — это скорее гениальное кровосмешение слов, метафор, языков, культур. Культурный инцест, как инцестуальна вся культура, когда она активно взаимодействует.

Те же читатели и критики, кто считает иначе, цитирую «Аду», — «падкие до обобщений поганцы, обладатели грошовых умов и схожих с иссохшей смоковницей сердец... Да будут прокляты все скоморохи и скудоумцы» (214).

При таком раскладе Достоевский действительно мог заслужить у Набокова только двойку с плюсом.

Renate Hansen-Kokoruš

DOSTOEVSKY AND NABOKOV —
NABOKOV'S *THE GIFT*
(Fiction and Reality — Dostoevsky in Nabokov's
Last Russian Novel)

Nabokov was well known for demanding a high standard of literature, as well as for his extremely opinionated views on literature and literary figures. He rarely tried to be objective in this regard; the writer in him often overpowered the professor of literature.¹ He was disparaging about some authors, but he judged Dostoevsky most harshly. In a series of lectures at Cornell University, Nabokov remarked that he would unmask Dostoevsky and finish him off in less than ten minutes.² Nabokov's exaggerated reactions and his strict rejection of models other than those set forth by classical Russian writers has led scholars on a constantly engrossing trail.³ Some literary parallels are just too obvious and must be explored.

Until now, research on similarities between Nabokov and Dostoevsky has focused on the following points: The Doppelgänger-theme in *Ochaianie* and *Sogliadatai*, the models for Lolita and Humbert in *Krotkaia* and *Besy* (Stavrogin in the chapter *U Tikhona*), and analogies in both composition (*Otchaianie* and *Prestuplenie i nakazanie*) and the crime subject (*Lolita* and *Krotkaia*).⁴ So far, Nabokov's last Russian novel,

¹ This was one of the reasons that Roman Jakobson objected to Nabokov becoming a professor of Russian literature at Harvard. Cf. *S. Karlinsky: Nabokov's lectures on Russian literature // Partisan Review*. 1983. N 1. P. 94. Quoted from: *L. Saraskina: Nabokov, kotoryi branitsia... // V. V. Nabokov: Pro et contra*. Ed. by B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin. St. Petersburg, 1997. P. 546.

² «В моих курсах в Корнеле я уделяю ему не более десяти минут, уничтожаю его и иду дальше». Cf. *Z. Shakhovskaia: V poiskakh Nabokova. Otrazheniia*. Moskva, 1991. P. 72. Quoted from: *V. Nabokov: Pro et Contra*. St. Petersburg 1997, 542.

³ *L. Saraskina: Nabokov, kotoryi branitsia... P. 544: «...такая ненависть имеет обратный эффект: она вызывающе провокационна. <...> она оставляет следы и наводит на след».*

⁴ Cf. *J. Connolly: 1) Nabokov's (Re)visions of Dostoevsky // Nabokov and his Fiction*. Ed. J. Connolly. Cambridge, 1999. P. 141–157; 2) Nabokov's

© R. Hansen-Kokoruš, 2008

Dar, has not been examined for intertextual references to Dostoevsky.⁵

The novel *Dar* is autoreferential, Nabokov's examination of aesthetic concepts par excellence; in the foreward to the novel, Nabokov declares, «Its heroine is not Zina, but Russian Literature».⁶ The novel has, so far, hardly been examined under the aspect of intertextual references to Dostoevsky, more's the pity, because it is just this work that holds the key to Nabokov's aesthetic concept and thus gives more important and specific insights into his sources than any of his other literary works. It offers the opportunity to compare the fictional concepts of the two authors, not only with regard to the use of various kinds of factual material, but also, above all, with regard to real references, as opposed to Nabokov's declarations aimed at mystification.

There is a literary historical reason for Nabokov's rejection of Dostoevsky's aesthetic qualities, which was not always so fervent. The rejection of Dostoevsky's work first became evident in 1939 after Sartre's polemical review of *Otchaianie*, in which he accused Nabokov of traditionalism in his aesthetic techniques and a lack of originality in imitating Dostoevsky. Nabokov countered this by proclaiming Sartre's inferiority as a literary writer and placing his work in the realm of «ideological

Dialogue with Dostoevsky: *Lolita* and *The Gentle Creature* // Nabokov Studies. 1997. N 4. P. 15–36; 3) *Madness and Doubling: From Dostoevsky's The Double to Nabokov's The Eye* // Russian Literature Triquarterly. 1990. N 24. P. 129–139; 4) *The Function of Literary Allusion in Nabokov's Despair* // Slavic and East European Journal. 1982. N 26. P. 302–313; *N. Buhks: Nabokov and Dostoevskii: Aesthetic Demystification* // Russian Writers on Russian Writers. Ed. F. Wigzell. Oxford, 1994. P. 132–133; *E. Brown: Nabokov, Chernyshevsky, Olesha and the Gift of Sight* // Stanford Slavic Studies 4. 1992. N 2. P. 280–294.

⁵ Excluded from this consideration are aspects such as the similarities in the polemics against Chernyshevsky and the rejection of a utilitarian aesthetic concept. These have already been discussed extensively, cf. *S. Davydov: Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in Crime and Punishment and Despair* // Dostoevsky Studies. 1982. N 3. P. 157–170; *R. Hansen-Kokoruš: Russischer Utopie-Diskurs und «Otherworld» in Vladimir Nabokovs Roman «Dar»* // *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag.* Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, 2004. S. 71–85. Obviously, there are significant parallels between Nabokov and Dostoevsky in the denegation of social Utopias. Both polemicize against Chernyshevsky's *Chto delat?* as the best-known Russian Utopia of the 19th century.

⁶ *V. Nabokov: The Gift.* Transl. by M. Scammell with the author. London, 1963. P. 8.

literature». In the pronounced correspondence with the Dostoevsky-admirer Edmund Wilson, the differing appraisals of the author still read like a matter of personal taste. However, Nabokov's intimate friend in America could not agree with him on this strict rejection of Dostoevsky and put their friendship to serious test by discussing the subject repeatedly. As it turned out, Nabokov's rejection of Dostoevsky was based on two delicate issues. First and foremost, he sought to be viewed as an original writer without any literary model. Secondly, he wanted to prove the fundamental difference in aesthetical principles in his and Dostoevsky's work.

The novel *Dar* was written before the exchange in which Dostoevsky was named so clearly as Nabokov's influence: Nabokov worked on it between the winter of 1932-33 and January 1938, mostly in Berlin. He wrote the last chapter in France, after he had left Germany with his Jewish wife and his son Dmitrij. The Russian language version appeared from 1937 to 1938 in the Paris journal *Sovremennye zapiski*, but without the fourth chapter on Chernyshevsky. A complete Russian-language edition was first published in 1952 in New York, while the first English-language version, translated by Nabokov himself, Michael Scammell and his son Dmitrij, was only published in 1963, also in New York. We probably owe the lack of corrections with regard to possible Dostoevsky predecessor texts to the long interval between the writing of the novel, Sartre's criticism and the final publication. The text, therefore, is not part of the harsh dispute about Dostoevsky. Its intention is not polemical, but instead concentrates on the presentation of the creative process. However, Dostoevsky's essential role in *Dar* is made clear by the number of explicit and implicit references to his work, as well as to histori-cultural and biographical facts.⁷ With the exception of *Idiot*, all of Dostoevsky's great novels are cited, an unusually high rate in comparison to other authors cited in the novel.

Regardless of the issue of intertextuality, there is one intriguing parallel between two particular works of the two writers. The history of publication of *Dar* is somewhat similar to that of the novel *Besy*. Like Dostoevsky's *Besy* for a long time (25 years)

⁷ The allusions are numerous and cannot be presented here in detail. They refer to Dostoevsky's banishment and assessments of his person by contemporaries: e.g. Turgenev, who characterizes him «as a on the nose of Russian literature», Saltykov-Shchedrin who made fun of his disease, the distortion of a Nekrasov motif et al.

the novel *Dar* could only be published in a censored version, omitting the fourth chapter *Zhizn' Chernyshevskogo*, which was rejected by the editors of the émigré journal in Paris. Nabokov himself considered the chapter central to the constitution of meaning in the novel, and, therefore, saw *Dar* as incomplete without it. The ninth chapter of the third part of *Besy, U Tikhona*, containing Stavrogin's confession, was published only in 1922, fifty years after the novel first appeared, and then only separately. In the 1930s, despite Fridlender's efforts, the integration was prevented by Zaslavsky.⁸ Even the «normal» Russian editions of today — unlike some of the translations — usually do not contain this chapter. The omitted chapters of both novels caused acrimonious public controversies in the discussions of the original print edition as well as at their final publication. The reasons for the rejection of the two chapters by contemporary publishers were very different, however. In Dostoevsky's case it was because of the exposure of the immoral and criminal machinations of the proto-socialist Stavrogin, and, in particular, his crime against Matresha, who is only twelve years old. The reason for a later separate publication was probably the fact that Stavrogin and the group of five co-conspirators («piatyorka») were obviously anarchists placed into a revolutionary context as an analogy to the Nechaev case. In Nabokov's case the socio-revolutionary editors did not accept his harsh and disrespectful criticism of Chernyshevsky in whose tradition they placed themselves. Nabokov, however, viewed Chernyshevsky polemically as the progenitor of a mimetic art concept and precursor to the socialist realist apologia of art in Russian literature. Unlike Dostoevsky, who revised the chapter a couple of times⁹ and, in the end, reluctantly agreed to the novel's publication without it,¹⁰ Nabokov

⁸ N. Natova: Rol' filosofskogo podteksta v romane *Besy* // Zapiski russkoi akademicheskoi gruppy v SShA. 1981. N 14. P. 81.

⁹ Which proves once again that Nabokov's accusation that Dostoevsky wrote hastily and did not «polish» his texts does not hold in its generalisation.

¹⁰ After the final exclusion of the chapter by Katkov in November 1872, Dostoevsky rewrote the novel so that no references to the chapter «U Tikhona» remained. The manifold reasons which prompted him to do this are explained in detail in the commentary. There can be no doubt that the chapter is central to the concept of the character of Stavrogin as well as — through the figure of Tikhon — to the whole context of the novel. But opinion is divided on the question of whether the chapter is an indispensable component of the novel. Nevertheless, Dostoevsky's intention to leave the chapter in the novel is based on the many revisions which were supposed to satisfy the demands of *Russkij vestnik*.

did not bow to public pressure and maintained that the omission of this chapter would distort the whole work. That the *Tikhon*-chapter was of great importance to Nabokov has been proven through research.¹¹ But Dostoevsky's whole novel caused a sensation when it first appeared,¹² and the opposing points of view continued into Soviet literary studies.

In *Dar*, the single chapters of the novel are dedicated to Fyodor's artistic development. The maturation of the writer is depicted through his own analysis of the poetry of Pushkin, Gogol and others. Fyodor's struggle with the concentrated aesthetical expression is reflected in literary works that, at first, remain rudimentary. Poems and the biography *Zhizn' Chernyshevskogo* are Fyodor's first successes, which he nevertheless considers just pragmatic writing exercises. While Pushkin and Gogol are judged favorably, chapter four is a polemic condemnation of Chernyshevsky, which has been extensively discussed.¹³ Even though no chapter is dedicated to Dostoevsky,

¹¹ Cf. in detail: L. N. Tselkova: Roman Vladimira Nabokova «Lolita» i «Ispoved' Stavrogina» Dostoevskogo // Peterburgskie chteniia. Tezisy dokladov konferentsii (Nabokovskii vestnik 1). St. Petersburg, 1998. P. 125–134; J. Connolly: Nabokov's Dialogue with Dostoevsky... P. 15–36. Although this is beyond doubt, it is striking that important aspects are ignored. As we are concentrating on *Dar* here, we can only refer to it in passing. It is especially surprising that the parallels between Humbert and Stavrogin have been seen, but not those between Lolita and Matresha. The analogy between the male protagonists leads to an inexplicable glorification of the figure of Stavrogin. On the other hand, most commentators unquestioningly assume that Matresha is raped. The text itself («девочка обхватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама. Лицо ее выражало совершенное восхищение». Ф. М. Достоевский: Собр. соч. в 30 т. Ленинград, 1974. Т. 11. С. 16) poses the question, however, as to whether the situation described is not instead a case of seduction in which Stavrogin exploits his attractiveness and the girl's inexperience. Matresha's self-reproachment, from Stavrogin's point of view («бора убила» — ibidem) would also be much more convincing as an admission of her own sinfulness. Her deep dilemma and hopelessness finally explain her suicide. Such an interpretation doesn't in the least question Stavrogin's guilt, which is mostly the center of discussion.

¹² Cf. N. Natova: Rol' filosofskogo podteksta... P. 73, footnote 5, where she gives a short, but concise overview of the stirring effect the novel had when it appeared in print.

¹³ Cf. S. Davydov: *The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii* // Canadian American Slavic Studies. 1985. N 3. P. 357–374; E. Sicher: *By Underground to Crystal Palace: The Dystopian Eden* // Comparative Literature Studies. 1985. N 3. P. 377–393; G. Nivat: *Nabokov and Dostoevsky* // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Ed. V. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 398–402.

he is explicitly mentioned or alluded to surprisingly often, unlike in Nabokov's other prose works.

The parallels between the two authors go beyond such uncontrolled phenomena, however, a circumstance of which Nabokov nevertheless could have been aware. Not limited to particular works, both writers show a strong emotional attitude towards other authors and their contemporaries. In that regard, Nabokov's negative attitude towards Dostoevsky does not seem unusual, since Dostoevsky set an example with his polemic assessments of the literati and other real figures of cultural life. We find this in more than one work of Dostoevsky's. In this regard, *Dar* and *Besy* are the most exposed works (apart from *Zapiski iz podpol'ia*) of both authors. It is important to note that in Dostoevsky's case we are not dealing with disparagement, but with a polemic examination of the literary processes or ideological positions of other writers, most importantly of Ivan Turgenev and Chernyshevsky. While Ivan Turgenev is depicted in *Besy* as a Westerner in the figure of Karmazinov,¹⁴ Chernyshevsky's socio-utopian basis is completely dismantled in *Zapiski iz podpol'ia*. Surely it cannot be seen as a coincidental reference that, in *Zhizn' Chernyshevskogo*, Nabokov argues against the personal inconsistencies and contradictions in his socio-political thinking and derives from this the polemic against his literary abilities and his aesthetics.¹⁵

¹⁴ In a part of his course on Dostoevsky, Nabokov expressed how much he liked Turgenev's description in *Besy*. Cf. *V. Nabokov: Die Kunst des Lesens*. Frankfurt a. M., 1984. S. 190, 191.

¹⁵ We can only allude to the fact that in the novels *Besy* and *Dar* a multitude of characters is modelled on real people. Only the following ones should be mentioned for *Besy*: for Stepan Verkhovensky as agent of the liberal idealist in the 1840s the prototypes T. N. Granovsky, A. I. Gertsen, B. N. Chicherin, V. F. Korsh, S. F. Durov are considered, for von Lemke the governor of Tversk, P. T. Baranov and his wife. During the 1820s, Bakunin was discussed as an archetype for Stavrogin, while with the Decembrist and «lishnii chelovek» Lunin et al. there is hardly any doubt, when compared with other literary embodiments of the «lishnii chelovek» like e.g. Pechorin. Further archetypes are N. Ja. Danilevsky for Shatov and P. N. Gorsky, a belletrist, the lack of literary skills of whom Dostoevsky cavalierly decried. Aldanov recognized e.g. in Mortus a parody on Adamovich, furthermore, the «Russian Rimbaud» Boris Poplavsky stands for the archetype of Jasha Chernyshevsky. Both are part of the group centered around the French journal *Chisla*, the basic theses of which Nabokov ironically accepted in *Dar*. Cf. on this and the contemporary view of the Russian cultural scene in exile: *A. Dolinin: The Gift // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. V. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 135–169; 140ff.

Tendentious literature. The novels *Besy* and *Dar* (or rather chapter four of *Dar*) were not only accused by the critics of being tendentious novels, considerations along these lines were even essential to the authors' concepts. Detailed evidence has been given for this process in the genesis of *Besy* and will only briefly be brought to mind here. Dostoevsky pursued two very different artistic goals, both of which are evident in the novel. On the one hand, in *Isповед' velikogo greshnika* the conversion of the protagonist is not realized as planned, but manifest in the concept of the figure of Stepan Verkhovensky. On the other hand, in a pamphlet of a novel Dostoevsky strongly criticizes nihilist and anarchist tendencies in society, represented by the young generation as well as the older generation of the 1840s, which, according to Dostoevsky, only made these developments possible through its liberalism and passivity. With *Besy* Dostoevsky sought to destroy the nihilist Hydra, which, in his opinion, could only have grown out of the liberalism of the 1840s.

If in Dostoevsky's case there is no question about this intention, which must not be confused with the potential of meaning of the text, this characterization comes as a surprise in the case of Nabokov who mostly avoided explicit political statements in his writings. Although *Dar* is, in principle, auto-referential in its spiral structure, thus confirming the thesis, certain details seem to be exceptions to the rule. In the unpublished sequel to the novel,¹⁶ Zina's negatively portrayed cousin, Kostriksky, openly advocates extreme anti-Jewish positions — a continuation of Shchegolev's standpoint.¹⁷ The concept of the fourth chapter on Chernyshevsky keeps especially closely to the rules of polemic dispute. While planning and writing, Fyodor lays out his aims to Zina: As far as «Chernyshevsky's biography» is concerned, Fyodor is not at all interested in objectivity or praising his merits. In his work, a literary shooting exercise («упражнение в стрельбе»¹⁸) to him, Fyodor wants to show up the progressive critics («вывести на чистую воду прогрессивных критиков»¹⁹). He wants to keep

¹⁶ Cf. *J. Grayson: Washington's Gift: Materials pertaining to Nabokov's Gift in the Library of Congress // Nabokov Studies. 1994. N 1. P. 21–67; J. Grayson: Metamorfozy «Dara» // V. V. Nabokov: Pro et contra. St. Petersburg, 1997. P. 590–635.*

¹⁷ *Ibidem.* P. 593: Nabokov's statement that Kostriksky is completely absorbed in politics («весь поглощен политикой»).

¹⁸ *V. Nabokov: Dar: Rasskazy. Moskva, 2001. P. 204.*

¹⁹ *Ibidem.* P. 205.

his portrayal at the border of parody («на самом краю пародии»²⁰) and maintain a balance between its own truth and a caricature of it («по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее»²¹). To achieve this, Fyodor, as described in chapter three, makes use of extensive factual material about the author of *Chto delat'*, which was proven to have been an authentic source for the author Nabokov.²² Dostoevsky analogously showed great interest in the Nechaev-case upon which the murder subject in *Besy* was based. Even the reception of Fyodor's *Life of Chernyshevsky* is projected in *Dar* as mostly negative, anticipating the way it is actually received. But Fyodor's reaction to the disliked author/publisher Bush, who is helping him with the publication, shows that the work was not meant as a slap in the face of marxism («пощечина марксизму (о нанесении коей Федор Константинович при сочинении нимало не заботился)»²³). Fyodor's motives are, first and foremost, of an aesthetic nature:

«Забавно-обстоятельный слог, кропотливо вкрапленные наречия, страсть к точке с запятой, застревание мысли в предложении и неловкие попытки ее оттуда извлечь ... долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл в мелочном толковании своих мелчайших действий, прилипчивая нелепость этих действий..., серьезность, вялость, честность, бедность, — все это так понравилось Федору Константиновичу, его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России...»²⁴

It is an attempt to explain historical developments:

«...отчего ему стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? ... Когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых? И «что делать» теперь?»²⁵

This attempt leads us to another connection between the two novels: while Dostoevsky wanted to give warning of social

²⁰ Ibidem. P. 207.

²¹ Ibidem.

²² Cf. Kommentarii. In: Dostoevskii, op.cit. P. 214.

²³ V. Nabokov: *Dar*. P. 218–219.

²⁴ Ibidem. P. 201–202.

²⁵ Ibidem. P. 181.

developments and future dangers in his work, Nabokov, on the contrary, searches for decisive moments in the past that led to negative developments in the present. Even though their visions are fundamentally different — Dostoevsky's are of a social and religious nature, whereas Nabokov's are of a social and aesthetic nature — , both attack the same problem from two different sides. Both identify the same cause: the social Utopian ideological foundations that were going to and ultimately did determine the social as well as the aesthetic basis for Russia. In this sense, Nabokov confirms the fears Dostoevsky expressed in *Besy* and *Zapiski iz podpol'ia* and their prophetic content. Both are united in their disapproval; Dostoevsky's carries a clearly anti-Utopian stamp. Accordingly, it is no coincidence that Nabokov, in unmasking Chernyshevsky's view of the world, falls back on Dostoevsky's arguments from *Zapiski iz podpol'ia*, in which he explicitly polemicizes against Chernyshevsky's *Chto delat'*.²⁶ The fact that Dostoevsky is several times directly associated with Chernyshevsky seems to contradict this, but the explicit mention of Dostoevsky serves a different aim. On the one hand, these references can be understood as a reminder of Dostoevsky's experiences with the Petrashevtsy and, especially, his subsequent sentence, first to death, then to Siberia, and his consequent spiritual transformation, signifying his development from a social utopian to a philosophically critical view. On the other hand, however, the artistic concept is masked through this. The fact that Dostoevsky's exile in Semipalatinsk is mentioned²⁷ calls up not only his revolutionary engagement and his ideological process, but is also primarily connected with his own concept, the otherworld-concept. Fyodor's father starts from Semipalatinsk on a lepidopterological field trip to Tibet, where he disappears. Nabokov lets the father choose the way of the schismatics («ras-kol'niki») to Belovod'e, their utopian vision,²⁸ and links this with the motif of death and artistic transcendence.

Doppelgänger-theme. As has been clearly pointed out, the Doppelgänger-theme is one of the most important common elements of the two authors. This aspect can especially be highlighted

²⁶ Ibidem. P. 401: the paraphrase of Chernyshevsky's Utopian vision of happiness as the central thesis against which Dostoevsky polemicizes.

²⁷ Ibidem. P. 223.

²⁸ Cf. K. V. Chistov: *Russkie narodnye social'no-utopicheskie legendy XVII–XIX vv.* Moskva, 1967. P. 239–290.

in Nabokov's *Otchaianie*, and it was Sartre's main argument in demonstrating how Nabokov referred to Dostoevsky. Without doubt, Dostoevsky created a programmatic literary model in *Dvojniki*. Other novels of his, too, build on the principle of doubled characters: this constitutes an essential aspect of the relationships between Raskolnikov and Svidrigailov, Smerdjakov and Ivan. In *Besy*, the Doppelgänger-motif is even the basis for mirroring some of Stavrogin's traits in various other characters. *Dvojniki* is one of the Dostoevsky texts — alongside *Prestuplenie i nakazanie*, *Besy* and *Brat'ja Karamazovy* — that are openly evoked in *Dar*. Koncheev turns out to be an ardent admirer of the author of *Besy* and *Dvojniki*.²⁹ But the Doppelgänger-motif is not limited to the works cited above; it is evident in *Dar*, too. Koncheev himself appears as the interlocutor of the protagonist and first-person narrator Fyodor. When, during their conversations on literature, Fyodor points out negative aspects in Dostoevsky or takes up other people's polemic assessments of him, his alter ego takes the opposite point of view.

In their dialogue, Fyodor's voice is an extremely critical and mocking one, deriding Dostoevsky and recognizing very few³⁰ of his merits. Koncheev, on the other hand, not only admires *Dvojniki* and *Besy*, he regards their author as his literary ancestor, thus placing himself in Dostoevsky's tradition. In their attitudes, Fyodor and Koncheev are characterized simultaneously by a particular mental closeness — they always meet alone — and by sharp contrasts. Koncheev is Fyodor's alter ego, his Doppelgänger. In the course of time it is revealed that he exists only in Fyodor's imagination. Fyodor's ideas, which he does not support openly, are projected onto Koncheev. If Koncheev is seen as the subconscious part of Fyodor's personality, the dialogues of Koncheev and Fyodor about art are soliloquies by a complex hero, whose aesthetic opinions are represented by two voices that are similar and opposing at the same time. This concept presents the embodiment of various voices in dialogue, such as those first identified by Bakhtin in Dostoevsky's *Bednye liudi* and others. Nabokov goes even further than that. The Doppelgänger-motif is

²⁹ <...> мы с вами во многом различны, у меня другие вкусы, другие навыки, вашего Фета я, например, не терплю, а зато горячо люблю автора «Двойника» и «Бесов», которого вы склонны третировать...» N. Nabokov: *Dar*. P. 355.

³⁰ Only in *Brat'ja Karamazovy* is there something of value: «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе». Ibidem. P. 77.

used several times in the novel, but on different levels and with different objectives. Thus, the use of the name Chernyshevsky for different characters (Sasha and his father) as well as for the author of the novel *Chto delat?*, the subject of a piece of writing by the protagonist, is deliberately misleading, a wrong track. Neither related nor acquainted in any way, the various Chernyshevskys are even placed on different levels of the narration. The identity of the name separates their true identities. Fyodor's autobiographical elements are dealt with in a different manner. If we further take into account Fyodor's polemic remarks on *Prestuplenie i nakazanie*, the agreement with Nabokov's own views, critical of «dostoevščina» exactly on the basis of this novel, are striking. Throughout the novel Nabokov plays with his apparent identity as both author and Fyodor by consciously attributing many factual, autobiographical details relevant to his time in Berlin to Fyodor. Nabokov suggests that the author and Fyodor are identical in the text, but when the two are separated, more is accomplished than simple negation. Fyodor, protagonist and first-person narrator, appears as a postulated Doppelgänger of the author, who, at the same time, emphasizes the general non-identity of reality and art in this character.

Narrative perspective. Nabokov is considered to be one of the great masters of unreliable narration, a cause of fundamental uncertainty in the reader. *Dar* must be seen as a very good example because of its composition and its narrator. We will not go further into the question of the novel's structure, which has been considered at length. The novel, therefore, will just be outlined in its fundamentals: the text as a whole as well as its components (here, especially, chapter four) have been carefully organized so as to deconstruct established reading habits. This is achieved, in part, through the circle or spiral structure,³¹ i.e. the omission of the story's beginning, which is presented as the end. Additionally the themes scattered throughout the text in hindsight hold the key to its understanding (keys, chess, constellations, moving house as transition etc.). The confusion of names and characters already mentioned serves the same purpose: impeding the reader's perception and undermining established reading habits. The model of the anti-novel postulated by Na-

³¹ This is indicated by the title and structure of the story *Krug*, which was mainly embedded in the novel.

bokov himself applies in an exemplary manner to *Dar*, as Dolinin has noted.³² It cannot be a coincidence that he falls back on Dostoevsky, a writer whose innovations have been proven by the huge body of research in the field of narration and composition. In connection with this point of view, the novel *Besy* is of special importance to our question because it is unclear. The narrator's perspective in presenting the plot, his relation to its characters, how he gets his information — all this constantly changes throughout the novel. The homodiegetic narrator chooses a town history, which allows him to give the impressive and frightening account of outrageous scenes in the town, as a contemporary witness, city dweller and friend to some of the characters. This mask of authenticity enables him to emphasize the credibility of the fiction with quasi-factional elements. The homodiegetic narrator has extensive knowledge at his disposal, which the chronicler cannot have, and it is presented from the perspective of a heterodiegetic narrator. The choice of a first-person narrator (homodiegetic narrator) alternating with a third-person narrator (heterodiegetic narrator) also serves this purpose and ensures closeness to the story that is told. It is this switching of the narrator which has often been seen in literature as a strategy of distortion and deception of the reader. Nabokov uses a similar technique for the novel *Dar*. He does not switch between first- and third-person narrator, but his narrator and protagonist, Fyodor, overlaps with the abstract author, the highest authority on meaning in the text, by using metapoetical methods. Fyodor not only presents the plot from the inside, his knowledge clearly exceeds the limits of the narrator's consciousness. At the end of *Dar*, Fyodor explains the text as the book to be written (the reader thus having witnessed its creation), his first completed artistic work after several other attempts, the attempt at his father's biography and the biography of Chernyshevsky. The novel *Dar*, already finished by the reader, is, ultimately, Fyodor's artistic aim. In this case, Nabokov goes a step further than Dostoevsky, who still remained on the level of two different narrators. The narrators of both novels present themselves as deeply rooted in the story and, at the same time, though in different ways, above it. Like Dostoevsky, Nabokov has succeeded in creating a special type of anti-novel, a new type of novel, which, most importantly and in a theretofore unusual way, gave a new configuration to the central authorities of narrative texts.

³² A. Dolinin: *The Gift*. P. 135–169, 140.

Dostoevsky and Nabokov — Nabokov's The Gift

We were able only to broach the fundamental parallels between the two works without going into detail too much in this study. Many parallels can be found between both works on the different levels analysed here: aspects of concept as well as of content and of the genre of the text. Summing up, it has been established that Nabokov — in spite of his negative remarks on Dostoevsky and his supposedly hurried and careless way of writing — refers to him in many ways. As much as Nabokov applied skilful aesthetic methods to his novel, he did not succeed in one point: to cover up the trail that, through the many references and allusions, leads to the dramatist who unfortunately wrote novels.³³

³³ Fjodor Dostojewski // V. Nabokov: Die Kunst des Lesens. Frankfurt a. M., 1984. S. 158, 190, 192.

Рита Клейман

ДОСТОЕВСКИЙ И БРОДСКИЙ: Встреча гениев в беспредельности

Если бы в академической среде принято было предварять научные доклады и статьи эпиграфами, то к настоящему тексту в качестве такового, пожалуй, больше всего подошла бы реплика Шатова из «Бесов»: «Мы два существа и сошлись в беспредельности...» (X, 195).¹ Ибо наша задача — определить точки пересечения Бродского с Достоевским в беспредельности творческого космоса. Кажется, до настоящего времени еще никто не предпринимал целостной попытки такого рода. Между тем подобный опыт представляется небезынтесным для адекватного осмысления общей картины «присутствия» Достоевского в XX в., в том числе в литературе русской эмиграции.

Условно предлагается выделить два основных аспекта проблемы, обозначив их как аспекты *публицистики* и *сравнительной поэтики*. Анализ обширного публицистического наследия Бродского позволяет утверждать, что Достоевский — один из постоянных «персонажей» его многочисленных эссе, докладов и публичных лекций эмигрантского периода. Опираясь на них, мы попытаемся выявить некоторые ключевые моменты, чтобы затем двигаться не ощупью в направлении поэтики.

Статья Бродского «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому» («Why Milan Cundera is Wrong about Dostoevsky», 1985) представляется программной для интересующей нас проблематики. Это полемический отклик на статью известного чешского писателя-диссидента Милана Кундеры. Тот вспоминал, что в памятном 1968 г. он отказался написать инсценировку «Идиота»: «Мир Достоевского с его выходящими из берегов жестами, мутными глубинами и агрессивной

¹ Здесь и далее ссылки на произведения Достоевского даются в тексте по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1991.

© Р. Клейман, 2008

сентиментальностью отталкивал меня». Противоположностью этим «мутным глубинам» предстала цивилизация Западной Европы, и после Достоевского он ощутил острую ностальгию по «Жаку-фаталисту».

Нас в данном случае, однако, интересует не столько заблуждение Кундеры как таковое, сколько ответная реакция Бродского. Реакция эта отличается жесткой бескомпромиссностью: «Милан Кундера *так* вспоминает о Достоевском либо оттого, что его ощущение географии предопределяется его ощущением истории, либо оттого, что наличие этого писателя вызывает в нем чувство неуверенности в себе». Действительно, «танки и войска прибывают в отечество Милана Кундеры с Востока с утомительной регулярностью»; но странно, что палец Кундеры, гневно указующий в этом направлении, натывается почему-то на Достоевского. Что же касается творческого чувства неуверенности и соперничества, то по отношению к Достоевскому оно вполне понятно, — достаточно вспомнить хотя бы Набокова, не без сарказма замечает Бродский.

Безусловно признавая правозащитные заслуги Кундеры («...всякий, кто еще в состоянии читать и писать, должен быть признателен Милану Кундере и его друзьям и коллегам в Чехословакии»), Бродский вместе с тем подчеркивает: «Единственное, что может настораживать, — это его представление о европейской цивилизации, каковое несколько ограничено и кособоко, если уж Достоевский в нее не вмещается и рассматривается как угроза для оной». Впечатляет отточенная формула финала статьи: «„Русская ночь“, опустившаяся на Чехословакию, не намного темнее той, в 1948 году, когда агенты советской госбезопасности выбросили из окна Яна Масарика. Ту ночь Милану Кундере помогла пережить западная культура, той ночью он полюбил Дени Дидро и Лоуренса Стерна и их смехом смеялся. Смех этот, впрочем, был такой же привилегией человека свободного, как и печали Достоевского» (VII, 87–96).² Думается, этим эссе Бродский преподнес современному литературоведению урок подлинных высот духа и истинной, неконъюнктурной иерархии ценностей культуры.

В другой статье, посвященной Достоевскому, «Власть стихий» (примечательно, что первоначально в англоязычном ори-

² Здесь и далее ссылки на произведения Бродского даются в тексте по изданию: Бродский И. Соч.: В 7 т. СПб., 1998–2001.

гинале она называлась «Dostoevsky: A Petit-Bourgeois Writer» («Достоевский: мелкобуржуазный писатель»)) Бродский приводит дневниковую запись Елизаветы Штакеншнейдер о том, что Достоевский, конечно, гениальный писатель, но все-таки мещанин по происхождению и социальному статусу и поэтому, дескать, в его произведениях шесть тысяч рублей предстают огромной суммой.

Бродский по этому поводу резонно замечает, что у Достоевского «речь идет о деньгах не столько реальных, сколько метафизических» (V, 117); обнаруживая прекрасное знание текстов Достоевского, он с полемической остротой напоминает: «...в камин Настасьи Филипповны в „Идиоте“ летит сумма несколько большая, чем 6 тыс. руб. С другой стороны, в одной из самых надрывных сцен мировой литературы ... капитан Снегирев втаптывает в снег не более двухсот рублей. ... и если, чтобы понять это, нужно быть мещанином, то ура мещанину» (V, 115–116; здесь и далее в цитатах курсив наш).

В этом же эссе мы находим мысль, с нашей точки зрения, ключевую для Бродского: «Достоевского можно рассматривать как явление *профическое* ... Однако великим писателем Достоевский стал ... благодаря ... *русскому языку* ... Из беспорядочной русской *грамматики* Достоевский извлек максимум. <...> В этом — *весь Достоевский*» (V, 115, 117–118). Этот тезис явственно перекликается с творческим кредо самого Бродского, с его глубоко исповедальным убеждением в том, что поэт, как известно, есть лишь *часть речи* и одновременно — *профок*. И если «в этом весь Достоевский», то в системе координат Бродского такая оценка — наивысшая.

В контексте этих принципиально важных положений становится очевидной неслучайность ряда других, на первый взгляд частных реплик Бродского. Так, в Нобелевской речи читаем: «...зло, особенно политическое, всегда плохой стилист. Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее. Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом, смысле следует понимать замечание Достоевского, что „красота спасет мир“» (VI, 48). Фраза из «Идиота», к сожалению, затасканная донельзя, которую цитируют даже на конкурсах красоты, становится у Бродского критерием и гарантией внутренней свободы личности — свободы от дурновкусия, а вследствие этого — и от политической демагогии. Достоевский становится единомышленни-

ком в политическом диссидентстве Бродского (уместно напомнить, что для Бродского Достоевский помимо прочего — собрат по тюрьме и политической ссылке, а мы помним, как высоко ценил это братство Достоевский).

Еще одна точка соприкосновения Достоевского и Бродского — урбанистика. Сразу оговорим, что целостный сравнительный анализ городских мотивов поэтики Достоевского и Бродского — особая тема, еще ожидающая своего осмысления; при наличии ряда исследований, посвященных отдельно городским мотивам в наследии как Достоевского,³ так и Бродского,⁴ единой сопоставительной работы подобного рода нет. В рамках настоящей статьи мы лишь обозначим ее, взяв в качестве примера эссе «Путеводитель по переименованному городу», где постоянный спутник Бродского в его мысленном путешествии по нежно любимому Питеру — Достоевский, воплощающий собирательное литературное *alter ego* города. По Бродскому, именно в творчестве Достоевского «литература сравнялась с действительностью до такой степени, что ... невозможно отличить выдуманное от доподлинно существовавшего». После Достоевского, отмечает Бродский, явь и вымысел переплелись в Петербурге воедино. И потому «современный гид покажет вам здание Третьего отделения, где судили Достоевского, но также и дом, где персонаж из Достоевского — Раскольников — зарубил старуху-процентщицу» (V, 61–62). В результате город впал в зависимость от своего литературного отражения: «Как некоторые герои Достоевского, Ленинград превращает в предмет гордости и почти чувственного удовольствия свою „непризнанность“, отверженность» (V, 70).

Назовем также отдельные публицистические работы Бродского, в которых присутствие Достоевского выражено более косвенно, на уровне общих соотнесенностей и стилистических переключек. Это, например, «Предисловие к антологии русской поэзии XIX века», где находим сравнение стихотворения с фотографией, сопоставимое с известными мыслями Достоевского о дагерротипировании в искусстве (VII, 100–

³ Некоторые аспекты данной проблемы раскрыты нами в статьях: Клейман Р. Я. 1) Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 71–76; 2) Хронотопная тетрада поэтики Достоевского в контексте большого времени // The Dostoevsky Journal. 2000. P. 131–146.

⁴ См., например: Куллэ В. Иосиф Бродский: путешествие из Петербурга в Венецию // Параллели. 2002. № 1. С. 159–172.

102). Отметим и эссе «Что видит луна», посвященное проблемам европейского объединения и по своим ироническим оценкам единой Европы с ее прагматическими ценностями соотносимое с «Зимними заметками о летних впечатлениях» (VII, 203 и далее).

Для нашей темы несомненный интерес представляют и многочисленные устные высказывания Бродского о Достоевском, записанные С. Волковым. Так, Волков в разговоре о питерской богемной жизни упомянул знаменитую «Бродячую собаку». Реакция Бродского: «...„Бродячая собака“ представлялась для меня всегда куда менее интересным местом, чем трактир у Федора Михайловича Достоевского».⁵ Это «Бродячая собака», овеянная легендами об Ахматовой, Мандельштаме, Судейкине! Очевидно, что речь идет не о равнодушии Бродского к их образу жизни, а о четкой шкале ценностей, в которой трактир Достоевского занимает несравненно более высокое место, ибо там, как мы помним, решаются вопросы вселенского порядка; именно там пьяный Мармеладов рассказывает, как Соня «по желтому билету пошла», Иван заявляет о «возвращении билета», а Алеша произносит жесткое «растрелять!».

При этом Бродский пристрастно внимателен к быту Достоевского; так, он заявляет собеседнику: «Федор Михайлович Достоевский тоже был, между прочим, совершенно чудовищный лжец, царство ему небесное. Я помню как, гуляя по Флоренции, набрел на дом, где он жил. Он оттуда посылал отчаянные письма домой — что вот, дескать, денег нет. А дом этот был напротив Палаццо Питти. То есть, через Понте Веккио, напротив Палаццо Питти. Простенько». И далее следует комментарий Бродского: «Вообще-то автору так и следует вести себя. Тут я автора нисколько не обвиняю. Тут он всегда прав. И он даже не лжец ... он может себе это позволить».⁶ (Отметим в скобках подчеркнута игровой стиль этой фразы, откровенно отсылающий к знаменитому хармсовскому зачину «Федор Михайлович Достоевский, царство ему небесное...».)

Упомянем также эпизод, в котором Бродский рассказывает, как он в двухтомнике воспоминаний о Достоевском встретил упоминание об отце Ахматовой: Горенко и Достоевский помогали дочке А. П. Философовой решать задачу о зайце и

⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 37.

⁶ Там же. С. 173–174.

черепаше. Анна Андреевна была очень польщена и полушутя говорила, что теперь у нее есть еще одна литературная семейная легенда — о том, как матушка ревновала отца к даме, за которой ухаживал Достоевский.⁷ Кстати, сама Ахматова соотносила Бродского с Достоевским. Интересна в этом плане запись в ее дневнике за сент. 1965 г., после досрочного освобождения Бродского из ссылки: «Освобожден Иосиф ... Я видела его ... Мне он прочел „Гимн народу“. Или я ничего не понимаю, или это гениально как стихи, а в смысле пути нравственного это то, о чем говорит Достоевский в „Мертвом доме“: ни тени озлобления или высокомерия, бояться которых велит Ф. М.».⁸

Все изложенное дает основания заявить: Достоевский занимает в «пантеоне предков» Бродского чрезвычайно значимое, а в каком-то смысле исключительное место. Эта исключительность, о которой речь пойдет далее, связана с представлением Бродского о той совершенно особой роли, которую, по его мнению, сыграл Достоевский в русском литературном процессе. Наиболее четко суть этой роли прописана в статье 1984 г. «Катастрофы в воздухе». Анализируя ситуацию в русской литературе XX в., Бродский с убийственной язвительностью констатирует: после Достоевского «русская проза стремительно выродилась в автопортрет дебила, льстящий его наружности» (V, 189).

Вопрос ставится предельно жестко: «Как могло случиться, что меньше, чем за пятьдесят лет литература скатилась от Достоевского до Бубеннова, Павленко и им подобных?». Достоевский назван в качестве точки отсчета не случайно. Как полагает Бродский, не только полицейское государство толкнуло литературу на путь соцреализма; были и внутренние, литературные причины для такого выбора. Этот выбор, по Бродскому, был между Достоевским с его высокими метафизическими исканиями и Толстым с его могучим даром реалистического письма. В присущей ему эпатажно-парадоксальной манере Бродский формулирует: «В каком-то смысле Толстой был неизбежен, потому что Достоевский был неповторим». Для большинства литераторов «миметическая лави-

⁷ Там же. С. 239–240.

⁸ Ахматова А. А. Записные книжки (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 667. О взаимоотношениях Бродского и Ахматовой, в том числе под углом зрения стихотворения «Гимн народу», см. в статье: Лосев Л. В. О любви Ахматовой к «Народу» // Мир Иосифа Бродского: путеводитель. СПб., 2003. С. 325–342.

на» Толстого оказалась более соблазнительной и доступной, чем горные высоты Достоевского, и русская проза (за несколькими исключениями) «пошла вниз по извилистой истоптанной тропе миметического письма и через несколько ступеней... скатилась в яму социалистического реализма» (V, 194–195).

Оставим без комментариев явную субъективность этого тезиса; важно другое. Развивая свою мысль, Бродский дает следующую характеристику Достоевскому: «Во многих отношениях Достоевский был первым нашим писателем, доверявшим интуиции языка больше, чем своей собственной ... И язык отплатил ему сторицей ... он обращался с языком не столько как романист, сколько как поэт или как библейский пророк ... Его искусство ... не подражало действительности, оно ее создавало ... Как библейские притчи, его романы — проводники, ведущие к ответу, а не самоцель» (V, 195–196).

Две принципиально важные (и уже знакомые нам по другим высказываниям Бродского) мысли очевидны здесь: первая — о первоначальности языка в творчестве (и судьбе) поэта и вторая — о пророческой функции поэта. Обе они, многократно варьируясь, проходят через всю поэзию и прозу Бродского, являясь ключевыми в его творческой концепции в целом, ибо, по Бродскому, как уже говорилось, поэт есть часть речи и поэт есть пророк; чрезвычайно значимо, что к этим двум ключевым позициям Бродского непосредственно причастен именно Достоевский. И это его линию, его традицию осознанно продолжает сам Бродский, в чем мы сможем убедиться далее на материале поэтики.

Прежде всего здесь интересно само отношение Бродского к проблеме приемственности. В 1992 г., выступая на цветаевской конференции в Массачусетсе с докладом о скрытых цветаевских цитатах в пастернаковской «Магдалине», он (не без полемической заостренности) заявил: «Подлинный поэт не бежит влияний и приемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — приемственность, вся — эхо...» (VII, 180).⁹ Завершают до-

⁹ Попутно отметим, что полемическая заостренность тона Бродского имеет и конкретного адресата: это сын Пастернака, который в своих комментариях подчеркивал (чрезмерно, по мнению Бродского) творческую независимость поэта от собратьев по перу.

клад Бродского строки, принципиальный характер которых также не подлежит сомнению: «Скрытые цитаты? Только в том смысле, что *время повторяет форму отчаяния*. Влияния? Только в том смысле, что *сбывшаяся душа приводит в движение душу оформляющуюся...*» (VII, 197). Предпринимаемый нами сопоставительный анализ, таким образом, представляет собой попытку услышать *эхо преемственности*, проследить, хотя бы фрагментарно, как именно «*время повторяет форму отчаяния*», а «*сбывшаяся душа*» Достоевского «*приводит в движение*» поэтическую душу Бродского.

Вместе с тем мы отдаем себе отчет в том, что перед нами — соотношение двух огромных художественных миров, чрезвычайно сложное, неоднозначное и вследствие этого к непосредственным цитатам и прямым заимствованиям не сводимое. Речь может идти скорее о переключке подтекстов, о перекодировке знаковых образов в другой художественной системе, о переосмыслении и трансформации их в ином историко-культурном контексте. В таком аспекте рассмотрения заслуживает, например, поэма Бродского «Горбунов и Горчаков», где Горбунов — узник сумасшедшего дома, которого в финале убивает его двойник, друг-недруг Горбунов, — достаточно прозрачная (хотя и не названная прямо) вариация на тему «Идиота».

Приведем некоторые примеры сложно трансформированных реминисценций Достоевского в стихах Бродского:

Частная жизнь. Рваные мысли, страхи.
Ватное одеяло бесформенней, чем Европа.
С помощью мятой куртки и голубой рубахи
Что-то еще отражается в зеркале гардероба.
Выпьем чаю, лицо, чтобы раздвинуть губы....
(III, 231)

Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,
слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся
шкафом — от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса.
(V, 410)

Застывшее от страха лицо, слившееся с обоями, попытка запереться, спрятаться, шкафом забаррикадироваться от космоса, от вселенской несправедливости, ощущение мистического ужаса, приглушаемого бесконечным чаепитием, — для тех, у кого «Бесы» на слуху, это, конечно же, знаковые аллюзии. Сравним с самоубийством Кириллова: «У противоположной

окнам стены, вправо от двери, стоял шкаф. С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось желая весь стусеваться и спрятаться. По всем признакам, он прятался <...> Бледность лица <...> была неестественная, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» (X, 475).

Другой пример — стихотворение «Похороны Бобо», в основе которого — сложно выстроенная полигенетическая аллюзия:

Бобо мертва. Вот чувство, дележу
доступное, но скользкое, как мыло.
Сегодня мне приснилось, что лежу
в своей кровати. Так оно и было.
(III, 35)

Исследователь Бродского Лосев, включая это стихотворение в круг творений, посвященных памяти Ахматовой, пишет: «Странное имя, которое Бродский дает адресату стихотворения, „сгустку пустоты“, занявшему место Ахматовой, — апофеоз интертекстуальности. Оно омонимично младенческому „бобо“ («больно»), в стихотворении оно ставится в ряд с именами Зизи и Заза, напоминающими нам о женщинах пушкинской эпохи / Зизи — домашнее имя Зинаиды Вревской (Вульф), подруги Пушкина/, и оно несомненно намекает на загробную фантазмагорию Достоевского „Бобок“».¹⁰

От частных случаев отдельных аллюзий перейдем к более общим закономерностям и попытаемся хотя бы обозначить некоторые грани возможного сопоставления. В частности, это *пространственно-временной сдвиг как общая черта поэтического космоса* обоих авторов, что можно проиллюстрировать на материале стихотворения Бродского «Сретенье», построенного, как нам представляется, по тем же хронотопным законам, что и художественный мир Достоевского. Подчеркну-

¹⁰ Лосев Л. В. На столетие Анны Ахматовой // Как работает стихотворение Бродского: Сб. статей. М., 2002. С. 215. К сожалению, мы вынуждены отметить досадную аберрацию памяти уважаемого исследователя: в стихотворении Бродского отсутствует имя Зизи, послужившее основой для включения в круг инертекстуальных переключек пушкинской аллюзии; текст Бродского звучит следующим образом: «тебя, Бобо, Кики или Заза им не заменят. Это невозможно» (III, 35).

Достоевский и Бродский

то замедлен проход старца Симеона с младенцем на руках через храм (дом Божий) в вечность по дороге, пролегающей поверх городского гула. Тем самым реализуется «достоевская» четырехчленная структура *дом — город — дорога — вечность*, образующая в пересечении *крест*.¹¹

И дверь приближалась. Одежд и чела
Уж ветер коснулся, и в уши упрямо
врывался шум жизни за стенами храма.
Он шел умирать. И не в уличный гул
он, дверь отворивши руками, шагнул,
но в глухонемые владения смерти.
Он шел по пространству, лишенному тверди,
он слышал, что время утратило звук.
.....
Светильник светил, и тропа расширялась.¹²
(III, 14–15)

Отметим кстати, что вслед за Достоевским у Бродского достаточно непростые взаимоотношения с эвклидовским восприятием пространства:

Как две прямых расстанутся в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолженье идей Эвклида.
(II, 237)

...позволь же
сейчас, на языке родных
осин, тебя утешить; и да
пусть тени на снегу от них
толпятся как триумф Эвклида.
(II, 385)

¹¹ Подробнее о четырехчленной хронотопной структуре художественного мира Достоевского, в том числе и в соотносительности с поэтикой Бродского, см. в кн.: Клейман Р. Я. Достоевский: константы поэтики. Кишинев, 2001. С. 22–95.

¹² Отметим кстати, что тот же Лосев посвятил «Сретенью» Бродского чрезвычайно интересную (хотя и безотносительную к Достоевскому) статью, в которой, в частности, рассмотрел *расшифрование тропы* как поэтическое воплощение иконописной «обратной перспективы». См.: Лосев Л. В. Ниоткуда с любовью // Континент. 1977. № 14. С. 307–331.

Рита Клейман

Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;
неохота вставать. Никогда не хотелось.
(III, 137)

Приведенные цитаты с достаточной четкостью демонстрируют, что есть целый ряд сквозных образов-символов, пронизывающих поэтические миры обоих авторов, и в их числе эвклидовская геометрия, которую, вслед за Иваном Карамазовым, бунтарски нарушают герои философской лирики Бродского.

Из ряда таких сквозных констант для более развернутого анализа предлагается далее взять сопоставительный анализ образа *мухи*, сквозного в творчестве и Достоевского, и Бродского. В поэтике Достоевского муха (мушка, паук, паучок, тарантул, насекомое etc.) выступает как константная образная деталь, неизменно соотношенная с вечностью, космосом, жизнью и смертью.¹³

Напомним, в частности, что Свидригайлов впервые появляется в романе на пороге комнаты-гроба Раскольникова, возникая как бы из страшного сна героя, а в закатном окне бьется и жужжит муха: «*Проснувшаяся муха* вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно жужжала» (VI, 213). Эта муха, которую, кстати, отметил еще Ин. Анненский,¹⁴ переходит затем из сна в реальность, и ее жужжание продолжает слышать Раскольников, уже проснувшись и увидев на пороге незнакомца: «Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло» (VI, 214). Создается триада, которая станет затем константной в поэтике Достоевского: *муха — солнце — вечность (смерть)*; уход Свидригайлова сопровождается теми же знаковыми деталями: точно обозначены время *восхода солнца* — «час пятый в исходе» — и «проснувшиеся мухи» на порции телятины в убогом гостиничном номере (VI, 393–394). Таким образом, на примере Свидригайлова мы наблюдаем композиционный прием, который можно обозначить как *хронотопное обрамление героя* в романе, причем «держит» эту «раму» именно образ *мухи*.

¹³ Подробнее о специфике образной реализации мушки как составляющей вселенского хронотопа у Достоевского см. в нашей кн.: Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 29 и след.

¹⁴ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 28.

В таком контексте показательна также свидригайловская формула вечности: «Нам вот все представляется *вечность* как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И *вдруг*, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде *деревенской бани*, закоптелая, а по всем *углам пауки*, и вот и вся вечность» (VI, 221). Происходит *хронотопное свертывание вечности в угол*, причем не случайно топосом этого свертывания избрана *деревенская баня* — метонимическое *pars pro toto идиллического дома*, символ *очищения* и одновременно — место, где нет креста и потому водится *нечистая сила*. Тем самым реализуется амбивалентность образа (для сравнения: в «Карамазовых» Смердяков «из банной мокроты завелся»). *Сжатие* бесконечного времени обозначено излюбленным «*вдруг*» Достоевского, а сама *вечность* зловеще ассоциируется с *пауками*.

В «Идиоте» интересующая нас «энтомологическая» константа реализуется последовательным рядом образов, которые содержат сквозные для Достоевского знаковые детали: *солнце, муха, мушка, мерзкое насекомое*. Так, в «пети-же» Епанчина о суповой миске старуха «сидит в сенцах одна-одиношенька, в *углу*, точно от *солнца* забилась <...> *мухи жужжат, солнце закатывается* <...> осталась одна, как... *муха* какая-нибудь <...> С *закатом солнца*, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха», — пишет Достоевский и с присущим ему лукавством заключает: «конечно, тут *не без нравоучительной мысли...*» (VIII, 126–127). Тут, несомненно, «не без нравоучительной мысли», ибо перед нами — образец двухголосного слова, в котором семантика персонажа переплетается с авторской.

Наиболее ярко функция *мушки* как атрибута *вечности* воплощена в швейцарских воспоминаниях Мышкина на зеленой скамейке: «*Каждое утро восходит* такое же светлое *солнце*; *каждое утро* на водопаде *радуга*; *каждый вечер* снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, *горит пурпуровым пламенем*; каждая „*маленькая мушка*, которая жужжит около него в горячем *солнечном луче*, во всем этом хоре участница...“» и т. д. (VIII, 351–352). Попутно отметим, что и здесь мы имеем дело с двухголосным словом, ибо Мышкин цитирует «*мушку*» Ипполита, который собирался уйти в вечность на рассвете, увидев «*краешек солнца*» (VIII, 309) и которого оскорбило во сне *мерзкое насекомое*. Эта «*мушка в горячем солнечном луче*» рифмуется с мухой у тела Настасьи Филиппов-

ны: «...чем больше он глядит, тем еще *мертвее* и тише становится в комнате. *Вдруг* зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» (VIII, 503). Напомним о других образных вариантах этой константы: так, мерзкое насекомое сна-кошмара Ипполита найдет свое продолжение в паучке Ставрогина-Матрешы, воплощающей линию, которую условно можно обозначить формулой «сладострастие паучьей самки». Вместе с тем не забудем и о смеховой вариации на заданную тему, — например, лебядкинская басня «Таракан». Наконец, пчела, жужжащая у могилы Лизы в «Вечном муже» как воплощение вселенского катарсиса...

Переходя к Бродскому, мы попытаемся более или менее развернуто проследить образную реализацию этого мотива в его поэзии. Приведем прежде всего пример, где «достоевская» реминисценция звучит, как нам кажется, достаточно явно; это стихотворение «Полдень в комнате»:

Муха бьется в стекле, жужжа
.....
Можно вспомнить закат в окне,
либо — мольбу, отказ.

И финальная сложная метафора стихотворения, где литературная преемственность отражена в зеркале времен знакомым звуком жужжания:

В будущем, суть в амальгаме, суть
в отраженном вчера,
в столбике будет падать ртуть,
летом — жужжать пчела.
(III, 173–179)

Муха в оконном стекле, закат, мольба, отказ, жужжание пчелы — все это дословно совпадает с Достоевским. Сходным образом реализуется «достоевски-закатное» настроение и в стихотворении «Ты, гитарообразная вещь...»:

тьнь, как лиловая муха, сползает с карты
и закат в саду за окном точно дым эскадры...
(III, 170)

В других случаях реминисцентность выражена менее явно, о ней можно говорить только на уровне свернутых мотивов, «эха» фонетики жужжания и ассоциативных связей, с ней связанных. Создается впечатление, что жужжание мухи в зве-

Достоевский и Бродский

нящей тишине, от которого вздрагивали многие герои Достоевского, намеренно и многократно усилено поэтикой Бродского, где это жужжание необыкновенно звонко и разнообразно. Вот лишь некоторые его образцы:

*Я понимаю только жужжание мух
На восточных базарах!
(III, 152)*

Еще пример звукоподражательной реализации того же образа:

*Ежедневная ложь
и жужжание мух
будут им невтерпеж,
но фазовьют их слух...*

И далее:

*пруд. И отвесный луч —
как липучка для мух.
(III, 256–260)*

Сравнение липучки для мух с солнечным лучом выводит этот образ на вселенский уровень, хорошо знакомый нам по поэтике Достоевского (вспомним мушку Мышкина в горячем солнечном луче). Причем, как и у Достоевского, муха — не единственный персонаж в поэтической энтомологии Бродского:

*Вновь я слышу тебя, комариная песня лета!
Потные муравьи спят в тени курослепа.
И паук, как рыбачка, латает крепкой
ниткой свой невод.
(III, 219)*

В этом же стихотворении поэтика жужжания и липучка для мух становятся атрибутами любимого лейтмотива Бродского — кириллического алфавита как высшей поэтической ценности:

*...род фанатизма! Жужжанье мухи,
увязшей в липучке, — не голос муки,
но попытка автопортрета в звуке
«Ж». Подобие алфавита...
(III, 221)*

Часто повторяющийся у Бродского вариант — дихотомия муха — сахар. Так, в стихах, посвященных пятой годовщине

Рита Клейман

изгнания, находим мучительно-жесткий образ покинутой родины, горечь которого словно подслащена сахаром:

*Там сахарный песок пересекаем мухой.
Там города стоят, как двинутые рюхой,
И карта мира там замещена пеструхой...*
(III, 148)

Или:

*...Латы
самовара и рафинад, от соли
отличаемый с помощью мухи.*
(III, 219–225)

Муха и сахар — поэтическая пара, которая присутствует и в любовной лирике, когда поэт не без иронии заявляет возлюбленной:

*...природа
могла бы сделать еще один шаг и слить
их воедино: тум-тум фокстрота
с крепдешиновой юбкой; муху и сахар; нас
в крайнем случае...*
(III, 252)

Этот мениппейный вариант — далеко не единственный в поэзии Бродского. Вот другой, не менее выразительный пример:

Ты не скажешь комару:
«Скоро я, как ты, умру».
С точки зренья комара,
человек не умира.
.....
всяк, кто сверху языком
внятно мелет — насеком.
(IV, 113)

Трудно избавиться от впечатления, что перед нами — конгениальная вариация на тему лебядкинского «Таракан попал в стакан...», — начиная с ритмического рисунка — четырех-стопный хорей — и заканчивая лексическими новациями и экзерсисами, вполне в духе классического «мухоедства».

В поэтическом цикле «Колыбельная трескового мыса» перелет через океан описывается в следующей, вполне мениппейной системе координат:

Достоевский и Бродский

Я заснул. Когда я открыл глаза,
север был там, где у пчелки жало.

И далее — еще один давно знакомый по Достоевскому образ:

Только затканый сплошь паутиной угол имеет право
именоваться прямым.

А рядом — по-достоевски трагический сюжет:

...Ночной мотылек всем незавидным тельцем,
ударясь о железную сетку, отскакивает, точно пуля,
посланная природой из невидимого куста
в самое себя, чтобы выбить одно из ста...

И в финале — по-новому воплощенный образ заката:

насекомые ползают, в алой жужжа ботве, —
пчелы, осы, стрекозы.

(III, 81–91)

Особого внимания заслуживает «Муха» — поэтический цикл или, пожалуй, поэма, разноstopные ямбы которой — мениппейный реквием осенней мухе:

Совсем испортилась твоя жужжалка!
Но времени себя не жалко...
И вместе с тем — это призыв, почти заклинание:
Не умирай! сопротивляйся, ползай!
Существовать неинтересно с пользой.

И пронзительная строчка:

Надеюсь все же, что тебе не больно...

Одновременно это обращение к мухе в слиянии с ее тезкой, неполною, по кличке Муза.

Отсюда же рождается парадоксальная параллель функций поэта и мухи:

И только двое нас теперь — заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое...

Поэтому осеннее оцепенение распространяется с мухи на поэта, приобретая в результате характер планетарного бунта:

Рита Клейман

...Ты б удивилась,
узнав, как сильно заражает сонность
и безразличие, рождая склонность
расплачиваться с планетой
ее монетой.

Отсюда — один шаг до вселенского бунта Ипполита — Кириллова... Но космическую серьезность дополняет мениппейность космического же финала:

...топча, подумаю: звезда сорвалась.
и, преодолевая вялость,
рукою вслед махну. Однако
не Зодиака
то будет жертвой, но твоей душою,
летающею совпасть с чужою
личинкой, чтоб явить навозу
метаморфозу.

(III, 281–289)

Этот финал перекликается с финалом «Эклоги 5-ой»:

где в полдень истома глаз смежает,
где пчела, если вдруг ужалит
то приняв вас сослепу за махровый
мак или за вещь, коровой
оставленную, и взлетает, пробой
обескуражена и громоздка.

(III, 222)

Неудивительно, что само время обретает черты агрессивно жужжащего насекомого, и поэт встречает новый год словами:

Здравствуй, младое и незнакомое
племя! Жужжащее, как насекомое,
время нашло наконец искомое
лакомство в твердом моем затылке.

(III, 16)

Пушкинская реминисценция приобретает двухголосный характер.

И заключают наше литературно-энтомологическое исследование «Письма к римскому другу»:

Я один в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.

Достоевский и Бродский

*Вместо слабых мира этого и сильных —
Лишь согласное гуденье насекомых.*

(III, 10)

В этом «гуденье» отчетливо слышится «эхо» Достоевского.

Другой пример сложно реализованной в поэтике Бродского образности Достоевского — *свеча*. (Оговоримся: мы условно «изымаем» их двоих из единой цепи преемственности российской словесности, в которой свеча, по нашему глубокому убеждению, носит системообразующий характер.) У Достоевского свеча — один из сквозных образов-символов. Из множества свечей, колеблющееся пламя которых озаряет его страницы, мы выбрали для предпринятого анализа только три; как нам кажется, именно они служат определенными вехами в творческом развитии данного мотива.

Итак, первый эпизод — в «Записках из подполья», где убогое жилище проститутки благодаря огарку свечи становится знаком погружения героини во вселенскую тьму. «...было почти совсем темно. Огарок, светивший на столе в конце комнаты, совсем потухал, изредка чуть-чуть вспыхивая». И далее — почти апокалиптическая финальная фраза: «*Через несколько минут должна была наступить совершенная тьма*» (V, 152). Следующий эпизод, который можно привести как явление того же ряда, — «Преступление и наказание», комната Сони Мармеладовой, где, как мы помним, «убийца и блудница» при колеблющемся свете свечи вместе читают Евангелие... Наконец, венчает этот «трехсвечник» эпизод в «Дневнике писателя» за 1877 г., где автор предлагает читателю сюжет воображаемого живописного полотна «Ночь у еврейки-родильницы»: «...на кривом столе догорает оплывшая сальная свечка, а сквозь единственное заиндевевшее и обледенелое оконце уже брезжит рассвет нового дня...» (XXV, 91). И «нравственный центр» картины — старый доктор, который снимает рубашку, чтобы запеленать дитя.

Мы не случайно остановились именно на этих эпизодах Достоевского, освещенных слабым светом свечи. Во всех трех свеча играет несомненно символическую роль. Но если в первом случае неотвратимо должна наступить «*совершенная тьма*», то в эпизоде у Сони чтение Евангелия при свече знаменует надежду на просветление героев; наконец, в последнем случае свеча *переходит в рассвет* нового дня, отмеченного рождением человека и авторской проповедью всечеловеческого братства. Очевидно, в контексте всего творчества Достоевского можно говорить о достаточно четком векторе свечи,

направленном от мрака — к свету, от мертвого дома — к утопическому общечеловеческому дому, где из тьмы возникает надежда, рождается новый день и новая жизнь.

И далее позволим себе сделать одно маленькое допущение, касающееся Бродского. У Достоевского, как мы помним, кульминация сквозного мотива свечи в «Дневнике писателя» — рассказ о новорожденном еврейском младенце, который, когда вырастет, возможно, тоже отдаст ближнему свою рубашку. Допустим на мгновенье: Бродский, более чем пристально, как мы уже убедились, изучающий Достоевского, читает «Дневник писателя» за 1877 г. и воспринимает эти строки как пророчество, а себя — как часть его: в Питере, городе, воспетом Достоевским, на Обводном канале родился еврейский мальчик, который призван отдать русской культуре, человечеству не рубашку — язык, поэзию, сердце. Пророчество сбылось, и разорванный мир соединился — пусть на миг...

В таком контексте приобретает особый смысл довольно странная, загадочная поэма Бродского «Исаак и Авраам», написанная на библейский сюжет жертвоприношения. Поэма приобретает исповедальный, автобиографический характер: самого Бродского можно интерпретировать как нового Исаака (Исаака, в русской огласовке), которого духовный отец (в таком контексте — скажем прямо — Достоевский) готов принести в жертву на алтарь Слова. Такова, по Бродскому, современная русско-еврейская версия библейского сюжета... Не случайно в поэме сказано:

По-русски Исаак теряет звук,
Зато приобретает массу качеств,
которые «за букву вместо двух»
Отплачивают втрое, в буквах прячась...
(I, 263)

Но, быть может, Всевышний снова не допустит жертвы, остановит руку с занесенным ножом, как остановил мышкинским раздирающим душу «Парфен, не верю!» руку Рогожина...

Не случайно в поэме Бродского сквозной рефрен — свеча, путеводный свет, определяющий судьбы отца и сына, превращающийся в неопалимую купину и опять в свечу, освещающую путь во мраке:

Исак вообще огафок той свечи,
Что прежде Исааком всеми звалась.
.....

Достоевский и Бродский

*Здесь не свеча — здесь целый куст сгорел.
Пук хвороста. К чему здесь ведро воска?
.....
(Свеча горит во мраке полным светом)
(I, 252)*

И эта же свеча упрямо горит в финале, перенесенная из библейских времен в российский городской пейзаж:

*Горит свеча всего в одном окне.
Холодный дождь стучит по тонкой раме...
трепещет в темноте и жжется пламя.
Оно горит, хоть все к тому, чтоб свет
угас бы здесь, чтоб стал незрим, бесплотен.
.....
Двор заперт, дворник запил, ночь пуста.
Раскачивает дождь замок из стали.
Горит свеча, и виден край листа.
(I, 265)*

Итак, горит свеча, и виден край листа; и кажется, что если чуть напрячь зрение, то на этом листе можно прочесть пророческие строки: «...капля точит камень, а вот эти-то „общие человеки“ побеждают мир, соединяя его <...> И вовсе нечего ждать, пока все станут такими же <...> нужно очень немного таких, чтоб спасти мир, до того они сильны. А если так, то как же не надеяться?» (XXV, 92).

Достоевский и русское зарубежье XX века

Под редакцией
Жана-Филиппа Жаккара
и Ульриха Шмида

Редактор Е. А. Гольдич
Компьютерная верстка Н. А. Сергеева
Корректор Е. А. Гольдич
Художник А. Опочанский

Издательство «Дмитрий Буланин»

Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93; 95 3001 — книги,
95 3150 — литература по истории и историческим наукам

Подписано в печать 18.11.2007
Формат 60 x 90 ¹/₁₆. Гарнитура NewJournal. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,5.
Тираж . Заказ

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие
„Искусство России“».
198099, Санкт-Петербург, Промышленная ул., д. 38/2

Заказы присылать по адресу:

197198, С.-Петербург, ул. Петрозаводская, 9, лит. А, пом. 1Н

E-mail: dbulanin@bk.ru (офис)
sales@dbulanin.ru (отдел реализации)
postbook@dbulanin.ru (книга—почтой)
[http: // www.dbulanin.ru](http://www.dbulanin.ru)