

DOSTOEVSKY MONOGRAPHS

A Series of the International Dostoevsky Society

Volume 5

Editorial Board:

Natalia Ashimbaeva (St. Petersburg)

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 (Brandies)

Gary Saul Morson (Northwestern)

Rudolf Neuhäuser (Klagenfurt)

Gary Rosenshield (Madison)

Ludmila Saraskina (Moscow)

Karen Stepanian (Moscow)

Boris Tikhomirov (St. Petersburg)

William M. Todd III (Cambridge)

Valentina Vetlovskaja (St. Petersburg)

Igor Volgin (Moscow)

Vladimir Zakharov (Petrozavodsk)

Managing Editor:

Ulrich Schmidt (St. Gallen)

«DOSTOEVSKY MONOGRAPHS»

Серия основана в 2008 году

Выпуск 5

**Современные проблемы
изучения поэтики
и биографии Достоевского**

Рецепция, вариации, интерпретации

*Под редакцией
Владимира Захарова
Карена Степаняна
Бориса Тихомирова*



Санкт-Петербург
2016

УДК 82-96

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

Современные проблемы изучения поэтики и биографии Достоевского: Рецепция, вариации, интерпретации / под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. — СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2016. — 368 с. — (DOSTOEVSKY MONOGRAPHS ; вып. 5).

ISBN 978-5-86007-825-3

Пятый выпуск серии «Dostoevsky Monographs» представляет собой второй из двух сборников, подготовленных по итогам XV Симпозиума Международного общества Достоевского, проходившего в Москве в 2013 г. Если четвертый выпуск серии, вышедший в 2014 г., был посвящен профильной теме Симпозиума — «Достоевский и журнализм», то настоящий выпуск объединяет статьи самой широкой тематики, в которых разрабатываются проблемы современного изучения жизни и творчества писателя. Авторы сборника, представляющие различные научные школы и методологии, уделяют внимание вопросам поэтики творчества Достоевского, историческому контексту его публицистики, рецепции наследия романиста в литературе и искусстве XX в., малоизученным вопросам биографии писателя.

Издание адресовано литературоведам, историкам русской культуры, студентам и преподавателям университетов, а также широкому кругу читателей, интересующихся духовным наследием Ф. М. Достоевского. Языки сборника — русский и английский.

УДК 82-96

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

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

ISBN 978-5-86007-825-3 © Коллектив авторов, 2016
© International Dostoevsky Society, 2016
© Оформление. ООО «ДМИТРИЙ
БУЛАНИН», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

И. С. Андрианова (Петрозаводск, Россия) РОЛЬ ЖЕНЫ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО	8
Carol Apollonio (Durham, NC, USA) «I GOTTA BE ME» The Plot of the Egotistical Pronoun in Dostoevsky's «Notes from Underground».....	23
О. А. Богданова (Москва, Россия) «ПОД ЧЕРНЫМ ЗНАКОМ ДОСТОЕВСКОГО...» Рецепция писателя в русской печати 1900-х гг.....	36
Рафаэлла Вассена (Милан, Италия) ФУНКЦИЯ ДЕТСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО	49
В. Е. Ветловская (С.-Петербург, Россия) ВАРЬИРУЮЩИЕСЯ МОТИВЫ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ Мотив камня в «Братьях Карамазовых».....	57
Алессандра Визинони (Альцано-Ломбардо, Италия) СЦЕНЫ ИНВЕСТИТУРЫ В «АННАЛАХ» ТАЦИТА, «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» ПУШКИНА И «БЕСАХ» ДОСТОЕВСКОГО	71
А. П. Власкин (Магнитогорск, Россия) ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЗАКОНА И БЛАГОДАТИ	82
Эмил Димитров (София, Болгария) ДОСТОЕВСКИЙ И РОМАН-ИКОНА	91
Сергей Доценко (Таллинн, Эстония) «КТО, ОТКУДА ПРИШЕЛ ОН?» (Достоевский в эссе А. Ремизова «Огненная Россия»)....	104

В. В. Дудкин (Великий Новгород, Россия) В ПОЕДИНКЕ С СУДЬБОЙ: ДОСТОЕВСКИЙ И ИОВ	110
Т. А. Касаткина (Москва, Россия) ДОСТОЕВСКИЙ, ОБРАЗ МИРА И ЧЕЛОВЕКА: ИКОНА И КАРТИНА	129
С. А. Кибальник (С.-Петербург, Россия) О ФИЛОСОФСКОМ ПОДТЕКСТЕ ФОРМУЛЫ ДОСТОЕВСКОГО «ЕСЛИ БОГА НЕТ...»	147
М. В. Киселева (Москва, Россия — Берлин, Германия) ДНЕВНИК ЧИТАТЕЛЯ И ПОЭТИКА «СТРАШНОГО»	160
Т. В. Ковалевская (Москва, Россия) ДОСТОЕВСКИЙ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА Трансформация философской антропологии	170
Julian W. Connolly (Charlottesville, USA) FROM «THE BROTHERS KARAMAZOV» to «THE BROTHERS K» Dostoevsky's Last Novel and Modern American Fiction ...	181
В. А. Котельников (С.-Петербург, Россия) ВОЙНА И МИР: ТРАКТОВКА ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ	193
А. Б. Криницын (Москва, Россия) СТРУКТУРА ГЕРОЯ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО	203
Каталин Кроо (Будапешт, Венгрия) ТЕМА НИГИЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ «ЭЛЕГИЧЕСКОЙ» ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО	218
Жорди Морильяс (Барселона, Испания) ОТТО ФОН БИСМАРК В ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ДОСТОЕВСКОГО И НИЦШЕ Введение в проблематику	232
Тэцуо Мотидзуки (Саппоро, Япония) ТЕНИ ИЕЗУИТОВ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО	250
Тюнде Сабо (Будапешт, Венгрия) «...ПО КНИЖКЕ ЛУЧШЕ...» — ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО, ЦВЕТАЕВОЙ, УЛИЦКОЙ	263

Е. Ю.Сафронова (Барнаул, Россия) ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ «ОБЪЯСНЕНИЯ» ДОСТОЕВСКОГО НА ПРОЦЕССЕ ПО ДЕЛУ ПЕТРАШЕВЦЕВ.....	275
О. В. Седельникова (Томск, Россия) ПОЭТИКА ВИЗУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»	288
К. А. Степанян (Москва, Россия) ТИПОЛОГИЯ РЕАЛИЗМА ДОСТОЕВСКОГО В «БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ» (Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин).....	304
С. В. Сызранов (Тольятти, Россия) ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ: А. Ф. ЛОСЕВ И ДОСТОЕВСКИЙ.....	316
Лючия Тонини (Неаполь, Италия) ПЕРВЫЕ ЧИТАТЕЛИ ДОСТОЕВСКОГО В РЕЕСТРАХ КАБИНЕТА ВЕССЁ ВО ФЛОРЕНЦИИ	329
Henrik Flemberg (Stockholm, Sweden) LAST PAGES OF DOSTOEVSKY'S «CRIME AND PUNISHMENT» — AND THE UNKNOWN INTERTEXT.	343
Н. В.Чернова (С.-Петербург, Россия) ПРИ СВЕТЕ ПОЖАРОВ Огонь на пути к эволюции литературного типа: от Прохарчина к Лембке	348
Гергей Шолти (Будапешт, Венгрия) ОБРАЗ «СТРАННОЙ КРАСОТЫ» В РОМАНЕ «ИДИОТ» К романной интерпретации мотива красоты	359

РОЛЬ ЖЕНЫ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

В истории русской литературы 2-й половины XIX — начала XX в. до сих пор существуют значительные лакуны. Так, исследователи обходят серьезным вниманием литературное творчество и деятельность жен великих писателей. Среди жен литераторов — помощниц, вдохновлявших на творчество, содействовавших успеху литературной работы мужей, но при этом сумевших сохранить свою авторскую самобытность, — имя Анны Григорьевны Достоевской (1846–1918) занимает одно из первых мест.

Написать труд о бабушке собирался А. Ф. Достоевский (1908–1968). Он записывал личные воспоминания и собирал материалы о ней. Но при жизни внук Анны Григорьевны успел издать и подготовить к печати только несколько статей.¹

Биографическими исследованиями, изучением и публикацией мемуарной прозы (дневника и воспоминаний) и эпистолярного наследия А. Г. Достоевской занимались Л. П. Гроссман, Ю. И. Айхенвальд, Н. Ф. Бельчиков, В. А. Туниманов, С. В. Белов, С. В. Житомирская, И. Л. Волгин, Б. Н. Тихомиров, В. Н. Аброимова, Э. Гарэтто², но эти публикации избранных материалов

¹ См.: *Достоевский А. Ф.* 1) Анна Достоевская // Женщины мира. 1963. № 10. С. 32–34; 2) Мудрость любящего сердца // Литературная газета. 1967. 14 июня; 3) Солнце моей жизни // Нева. 1963. № 12 (в соавторстве с С. В. Беловым); 4) Друг и соратник писателя // Курортная газета. 1963. 23 марта. № 58 (5467); 5) А. Г. Достоевская // Звезда. 1969. № 1. С. 189 (издана посмертно). Рукописи и машинописные варианты неизданных статей А. Ф. Достоевского о жизни и деятельности бабушки хранятся в его личном фонде (№ 85) Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб).

² См.: *Гроссман Л. П.* А. Г. Достоевская и ее «Воспоминания» // *Достоевская А. Г. Воспоминания.* М.; Л., 1925. С. 7–18; *Айхенвальд Ю. И.* Две жены // Две жены: Толстая и Достоевская. Берлин, 1925. С. 127–151; *Бельчиков Н. Ф.* Предисловие // *Дневник А. Г. Достоевской.* М., 1923. С. VII–XVI; *Белов С. В.* Последняя любовь Ф. М. Достоевского // *Последняя любовь Ф. М. Достоевского: А. Г. Достоевская. Дневник 1867 года.* СПб., 1993. С. 5–26; *Белов С. В., Туниманов В. А.* А. Г. Достоевская и ее воспоминания // *Достоевская А. Г.*

лишь первые шаги к рассмотрению литературного наследия жены Достоевского и определению ее роли в судьбе и творчестве великого писателя.

Основная задача данного исследования — на основе архивных материалов изучить роль жены писателя в творческом процессе Ф. М. Достоевского — как стенографа, переписчицы, критика, соавтора. Источниками стал значительный корпус архивных документов, не введенных ранее в научный оборот: записные тетради и книжки А. Г. Достоевской, ее переписка, переписка Ф. М. Достоевского, различные деловые и хозяйственные документы супругов, материалы А. Ф. Достоевского — из архивов Российской государственной библиотеки (РГБ), Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ИРЛИ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Российской национальной библиотеки (РНБ), Государственного литературного музея (ГЛМ), ЦГАЛИ СПб, Музея Л. Н. Толстого. При работе с архивными фондами особое внимание обращалось на документы, которые прежде не были предметом изучения.

Как заметил У. М. Тодд III, исследователи конца XX — начала XXI в. «начали заново открывать то, что прекрасно знали современники Достоевского (как собратья по перу, так и читатели): что он был по-настоящему профессиональным писателем во всех смыслах этого слова; что жизнь его после ссылки была тесно связана со средствами массовой коммуникации, читательской аудиторией, общественной и благотворительной деятельностью;

Воспоминания. М., 1981. С. 5–36; *Житомирская С. В.* Дневник А. Г. Достоевской как историко-литературный источник // *Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. М., 1993. С. 392–422; *Житомирская С. В.* Расшифрованный дневник А. Г. Достоевской // *Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования.* М., 1973. С. 155–165 (Лит. наследство. Т. 86); А. Г. Достоевская: последний год жизни в воспоминаниях и письмах (части 1–3) / Публ. В. Н. Абрисимовой // *Достоевский и мировая культура.* М., 1999. № 12. С. 231–253, № 14. С. 264–295; № 17. С. 445–477; *Тихомиров Б. Н., Ярышева И. С.* Любить Достоевского: Анна Григорьевна Достоевская и ее воспоминания // *Достоевская А. Г.* Воспоминания. СПб., 2011. С. 5–32; *Белов С. В.* Переписка Достоевского с женой // *Достоевский Ф. М., Достоевская А. Г.* Переписка. М., 1979. С. 353–388; Из архива А. Г. Достоевской: Письма Д. С. Мережковского и С. Н. Булгакова. Переписка с В. В. Розановым / Публ. Э. Гарэтто // *Минувшее.* М.; СПб., 1992. Вып. 9. С. 235–293; Из архива А. Г. Достоевской / Публ. В. Н. Абрисимовой // *Знамя.* 1996. № 11. С. 178–182, а также некоторые другие публикации писем в научных журналах и сборниках.

и что <...> он крайне редко мог позволить себе не обращать внимания на финансовые трудности и пренебрегать профессиональной репутацией. <...> Его профессиональная деятельность — художественная литература, критика, публицистика, редактura, издание журнала, ответственная должность в первом российском объединении писателей»³.

Поняв, что жизнь мужа определяется великим даром слова, Анна Григорьевна стала незаменимой помощницей Достоевского. Ее вклад в творческую работу писателя неоценим. За годы совместной жизни и творческой работы Ф. М. и А. Г. Достоевских (1866–1881) талант писателя достиг своего апогея, была создана большая часть его литературного наследия: роман «Игрок» (октябрь 1866), шестая часть и эпилог «Преступления и Наказания»⁴ (ноябрь и декабрь 1866), романы «Идиот» (1868), «Бесы» (1871–1872), статьи, фельетоны и рассказы в еженедельнике «Гражданин» (1873–1874), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1879–1880) и повременные издания «Дневник Писателя» (1876, 1877, 1880, 1881). Все эти произведения прошли в буквальном смысле через руки жены писателя — стенографистки и переписчицы, она была их первой слушательницей, читательницей и критиком, иными словами — соучастником литературной работы мужа.

Дочь Достоевских Любовь Федоровна верно заметила, что «Достоевский не написал бы так много романов, если бы у его жены не явилась счастливая мысль изучить стенографию»⁵. История появления в жизни Достоевского Анны Григорьевны Сниткиной, нашедшая отражение и в беллетристике, и в кинематографе, широко известна. Девушка с успехом закончила первые в России курсы стенографии и получила работу у известного романиста, выразившего желание писать новое произведение при помощи стенографа.

Роман «Игрок» стал первым совместным созданием писателя и стенографистки. Они совершили подвиг: никто и никогда в мировой литературе не создавал полноценный роман менее

³ Тодд У. М. Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 15.

⁴ Здесь и далее заглавия произведений Достоевского приводятся в авторской орфографии.

⁵ [Достоевская Л. Ф.] Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. М.; Пг., 1922. С. 82.

чем за месячный срок. «Игрок» — бесспорный шедевр Достоевского — был написан за 26 дней, и это было осуществлено благодаря Анне Григорьевне. По признанию писателя, «стенография чуть ли не вдвое сокращает работу. Единственно только этимъ способомъ могъ я кончить, въ одинъ мѣсяцъ, 10 печатныхъ листовъ Стелловскому; иначе не написалъ бы и пяти»⁶.

Решившись на работу со стенографисткой, Достоевский осуществил своего рода творческий эксперимент: скоропись, используемая в судопроизводстве для фиксирования хода заседания, была новым и необычным делом в писательском ремесле. (Намного позднее, в 1907–1909 гг., к услугам стенографа-переписчика Н. Н. Гусева обращался Л. Н. Толстой, однако в этом случае стенография применялась при диктовке ответов на многочисленные письма, адресованные писателю, но не в литературной работе.)

«Невыполнима задача „записать все, что думаешь“, и с этой проблемой сталкивается любой писатель», — отмечает К. А. Баршт. Один из путей преодоления этого препятствия — «записывать как можно быстрее, скорописью, используя сокращения, условные значки, стараясь „успеть“ за мыслью»⁷. Автор «Игрока» вместе с Анной Григорьевной опытным путем разработал модель применения скорописи, сокращенного стенографического письма в своей творческой деятельности. По ночам писатель сочинял, составлял планы, набрасывал начерно очередные страницы романа, а днем диктовал Анне Григорьевне свои наброски. По вечерам она расшифровывала стенограммы, а наутро Достоевский окончательно правил приготовленные ею листы. Последним этапом творческого процесса являлось то, что Анна Григорьевна переписывала своим правильным, почти каллиграфическим почерком исправленный текст набело. Благодаря технике стенографического письма достигалась не только быстрота создания произведения, но и более точная фиксация живой мысли Достоевского. Как метко выразился П. Е. Фокин, Достоевский сам работал «в режиме стенографии, стремясь поспеть за ходом мысли»⁸. Впоследствии, при написании дру-

⁶ Ф. М. Достоевский. Письмо к Н. А. Любимову от 02.11.1866 г. — РО ИРЛИ. Ф. 160. № 1. Л. 2 (ср.: 28; 168).

⁷ Баршт К. А. «Каллиграфия» Ф. М. Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 125.

⁸ Фокин П. Е. «Неприбранный» классик // Достоевский Ф. М. Записные книжки. М., 2000. С. 8.

гих произведений, данная модель творчества оставалась почти неизменной. Изменения в ней касались частных вещей. К примеру, в последние годы совместной творческой работы писатель делал пометы, адресованные своей литературной сотруднице, прямо в тексте рукописи — на полях листов: «Аня, прошу тебя дальше этого гдѣ эта черта: // ⁹ не переписывать /ну эт<у> строч<ку.>/», «Аня! загляни въ эту страницу!»¹⁰.

Анна Григорьевна не только была непосредственным участником творческого процесса Достоевского, но и предполагала в будущем зарабатывать деньги стенографическим трудом. Она использовала графическую систему Габельсбергера, созданную в Германии в 1834 г. и адаптированную для русского языка профессором П. М. Ольхиным. По этой системе стенография разделяется на три отдела: словоначертание (или буквосочетание), словосокращение и словоусечение, в которых представлены правила соединения простейших знаков, правила сокращенного обозначения известных частей слов и правила пропуска или усечения частей слов соответственно.

С появлением стенографистки творческий процесс Достоевского стал «диалогичным»: она была его собеседником, к ней он обращал свои слова, ее реакцией проверял свои сомнения и решения. Ему уже не работалось одному, без жены и без семьи в целом: это было для него «состояние неестественное и страдательное»¹¹. «Работа с Федором Михайловичем, — вспоминала его супруга, — была для меня всегда наслаждением, и про себя я очень гордилась, что помогаю ему и что я первая из читателей слышу его произведение из уст автора»¹².

«Анѣ отъ меня въ память о томъ какъ мы вмѣстѣ сочиняли и до чего досочинялись»¹³ — такую шутиливую дарственную надпись оставил Достоевский на генеральном титульном листе третьего тома своего Полного собрания сочинений 1866 г. «Досочи-

⁹ *Отображение авторского обозначения черты.*

¹⁰ Ф. М. Достоевский. Черновые рукописи к «Дневнику Писателя» за 1876 г. — ОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 2. Ед. хр. 10. Л. 35. Знаками /.../ здесь и далее обозначен вписанный текст.

¹¹ Достоевская А. Г. Воспоминания. СПб., 2011. С. 285.

¹² Там же.

¹³ Ф. М. Достоевский. Дарственная надпись. — ОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 3. Ед. хр. 50.

нились» до того, что 15 февраля 1867 г. литературная сотрудница писателя стала его женой.

Согласно дневнику Анны Григорьевны, одним из способов проведения семейного досуга для молодоженов становится совместное сочинение шуточных стихов и пародий. Известно, что Достоевский писал стихи, но его поэтическое творчество (особенно по сравнению с прозой) заурядно. Это отмечал и М. М. Достоевский, брат писателя: «Читалъ твои стихи и нашелъ ихъ очень-плохими. Стихи не твоя специальность»¹⁴. Федор Михайлович пробовал себя в поэзии еще в 1850-е гг.: сохранились его стихотворения в одическом жанре: «На европейские события в 1854 году», «На первое июля 1855 года», «<На коронацию и заключение мира>». По мысли В. Н. Захарова, эти патриотические оды имели двойную цель: с одной стороны, Достоевский надеялся добиться высочайшего разрешения на появление своего имени в печати, с другой — «желал засвидетельствовать новые политические убеждения», «представление о России как об опоре и надежде Православия, о Царьграде как мировой столице Православия, о Христе как грозном Судии и милостивом Спасителе, о православном Царе как справедливом защитнике обиженных и угнетенных»¹⁵. В 1860–1870-е гг. Достоевский увлекался написанием поэтических импровизаций шуточного характера: это пародии, эпиграммы, фельетоны литературного и литературно-бытового характера, наброски которых встречаются в его записных тетрадах. Здесь автор выступает как хороший карикатурист, сатирик, полемист. Из этой своеобразной лаборатории впоследствии вышли пародийные стихи в романе «Идиот», гротескно-ироничные «абсурдные» стихи капитана Лебядкина в «Бесах», нескладная эпиграмма гимназистов в «Братьях Карамазовых» и др. К творчеству отставного капитана Лебядкина проявили неподдельный интерес русские поэты XX столетия — А. А. Блок и А. А. Ахматова, Н. А. Заболоцкий, Н. М. Олейников. Нелепые стихи героя Достоевского, сочетающие надутость и дилетантизм с прорывающимися чертами

¹⁴ М. М. Достоевский. Письмо к Ф. М. Достоевскому от 18.04.1856 г. — ОР РГБ. Ф. 93. Разд. II. Карт. 4. Ед. хр. 29. Л. 22.

¹⁵ Захаров В. Н. Политические ямбы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск, 1997. Т. 3. С. 737, 740.

новаторства, важны для понимания истоков «Объединения реального искусства» (ОБЭРИУ).¹⁶

Стихотворные опыты совместного творчества молодёжи — биографический источник, ценный при обрисовке быта семьи Достоевских в 70-х гг. С одной стороны, это домашняя забава: «Потом, когда Федя пришел прощаться, то я говорила все время стихи, очень смешные, нескладные, но все-таки стихи, так что мы с Федей ужасно много смеялись»; «Когда мы легли уж спать, я думала, что он заснул, он думал, что я сплю, вдруг я ему сказала, что вот я присочинила еще стих, сказала ему, а он в ответ сказал мне другой. Нам сделалось ужасно смешно, как мы вместо того, чтобы спать, занимаемся сочинением глупых стихов»¹⁷. С другой — это была «своего рода литературная школа, в которой знаменитый писатель исподволь, в традициях совмещения приятного с полезным, формировал вкусы своей молодой жены»¹⁸.

¹⁶ Об этом, например, см.: Декларация ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928. № 2; Филиппов Г. О традициях Достоевского в советской поэзии 20–30-х гг.: Капитан Лебядкин и обэриуты // Научная конференция, посвященная 150-летию Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова: Краткое содержание докладов. Новгород, 1971. С. 20–22; Парамонов Б. Буква «Живот» (Молодой Заболоцкий) // Грани. 1979. № 111/112. С. 330–350; Серман И. З. Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века // *Revue des Études Slaves*. Paris, 1981. Vol. 53. P. 597–605; Улановская Б. «Может солнце рассердиться на инфузорию...»: (Достоевский и творчество поэтов «Объединения реального искусства») // Достоевский и мировая культура. СПб., 1993. № 1, ч. 3. С. 67–83; Мороз О. Н. «Мы не выдумали смех...»: (Анализ «лебядкинской традиции» в творчестве раннего Н. Заболоцкого) // Достоевский и современность. Армавир, 2001. С. 67–84; Губайловский И. Дядя Степа — милиционер [sic!] (об абсурде в поэзии) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/gu28.html> (также см.: Арион. 2006. № 3); Лукин Е. Философия капитана Лебядкина [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/4/lu13.html> (также см.: Нева. 2006. № 4); Мороз О. Н. «Смех, не смейся, подожди...»: Поэзия штабс-капитана Лебядкина и «Столбцы» Н. А. Заболоцкого // Художественные искания в русской литературе XX века: О поэзии Н. А. Заболоцкого и прозе А. П. Платонова. Краснодар, 2007. С. 6–51; Васильев И. Е. Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве Н. А. Заболоцкого // Известия Уральского гос. ун-та. 2010. № 1 (72). С. 35–49; Casedy S. Daniil Kharm's parody of Dostoevskii: antitragedy as political comment // *Canadian-American Slavic Studies*. 1984. Vol. 18, nr 3. P. 268–284.

¹⁷ Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 205; 293.

¹⁸ Ратников К. В. <Шуточные стихи и экспромты> // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008. С. 413.

На последних страницах заграничного дневника А. Г. Достоевской записаны шесть поэтических шуток, сочиненных ею вместе с мужем.¹⁹ Первая — «Дым и Комок» (12 июля 1868 г.) — является пародийным переосмыслением угасшей к середине XIX в. жанровой формы назидательно-дидактической басни. Содержание этого стихотворного произведения супругов Достоевских сводится к противопоставлению горделивого Дыма, служащего на фабрике купца, и скромного Комка, веками лежащего на земле крестьянина и рождающего новую жизнь. По предположению К. В. Ратникова, выбор Дыма в качестве одного из героев басни может быть связан со «стремлением поддеть на полемическую шпильку <...> „Дым“ И. С. Тургенева — идейного антагониста Достоевского»²⁰.

После басни в дневнике записана комическая пьеса «Абракадабра» (осень 1867). В ней высмеиваются мещанские нравы — заманивание жениха невинностью невесты взамен приданого. Как заметил К. В. Ратников, эта литературно-драматургическая шутка ориентирована на первое произведение Козьмы Пруtkова — одноактную комедию «Фантазия», о чем свидетельствует их сюжетная близость (буффонадное сватовство, окончившееся полным провалом).²¹ «Фантазия» была злободневным произведением своего времени. Ее, казалось бы, бессмысленный сюжет в то же время выражал дух непочтения к мещанской регламентации жизни, поэтому, после первой постановки в 1851 г., она была запрещена. Известно, что Достоевский с большим интересом относился к сочинениям Козьмы Пруtkова и так определил значимость его в литературной жизни: «...великолѣпный Кузьма Пруtkовъ, въ строгомъ смыслѣ, можетъ тоже считаться представителемъ цѣльной и своеобразной партіи...»²². Интерес к этой теме у Анны Григорьевны мог быть связан с ее отрицанием домостроевских канонов, особенно обычая сватовства. Повествование о том, как она отвергла женихов, подобранных для нее матерью и свахой, ведется в четвертой главке ее воспоминаний «Как меня сватали!».

¹⁹ См.: А. Г. Достоевская. Записная книжка № 2. — ОР РГБ. Ф. 93. Разд. II. Карт. 5. Ед. хр. 15а (ср.: Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 387–388).

²⁰ Ратников К. В. <Шуточные стихи и экспромты>. С. 413.

²¹ См.: Там же. С. 414.

²² Достоевский Ф. М. Г. — бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск, 2000. Т. 4. С. 449.

Дневниковые записи завершаются стихотворными импровизациями на бытовые темы. Супруги Достоевские иронизируют по поводу денежных неудач мужа и его тяги к рулетке:

2 года мы бѣдно живемъ
одна чиста у насъ лишь совѣсть
И отъ Каткова денегъ ждемъ
за неудавшуюся повѣсть;

Есть-ли у тебя, братъ, совѣсть,
Ты въ Зарю затѣялъ повѣсть
Ты съ Каткова деньги взялъ
Сочиненье общалъ
Ты послѣдній капиталъ
[Въ лотереѣ]²³ /На рулеткѣ/ просвисталъ
И дошло, что ни алтына
Не имѣешь ты, [скотина] /дубина/!

А также посмеиваются над молодой женой:

Вся въ слезахъ негодованья
Рдѣетъ рожѣ за границей
У моей жены срамницы
И ея характеръ пылкій
Отдыхаетъ за бутылкой²⁴;

Я просил жену о мыле
А она и позабыла,
Какова моя жена,
Не разбойница ль она?²⁵

Как замечено К. В. Ратниковым, бытовые стихотворные импровизации выявляют отличие в отношении Достоевского ко второй супруге «по сравнению с эмоциональным настроением, свойственным его первому браку. На смену чересчур экзальтированному, страстному и безрассудному преклонению перед Марией Дмитриевной приходят нотки веселого подтрунивания над милыми хозяйственными промахами неопытной Анны Григорьевны»²⁶.

²³ Прямыми скобками ([...]) обозначается зачеркнутый текст.

²⁴ Слева от стихотворения сделана запись: «Миланъ».

²⁵ Написано стенографически. Приводится в расшифровке Ц. М. Пошеманской: Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 388.

²⁶ Ратников К. В. <Шуточные стихи и экспромты>. С. 414.

Среди шуточных стихотворений, сочиненных Достоевскими по возвращении в Россию, известны два. Адресатом одного из них является молодая жена писателя. Оно датируется 1876–1877 гг. (как и записная книжка, в которую вписано), когда семейство увеличилось, а с этим возросли и материальные трудности: «Дорого стоятъ дѣтишки, / Анна Григорьевна, да, / Лиля да оба²⁷ мальчишки — / Вотъ она наша бѣда!»²⁸.

Вторая импровизация посвящена шаловливым детям Феде и Любе и, по наблюдению В. П. Владимирцева, восходит к «жанру детских рифмованных потешек-поддразниваний»²⁹: «Не разбойничай Ѳедуль / Не кричи во всю ты глотку / Ты хоть губы и надулъ / Да не пьянъ, не пьешь же водку — / Не визжи и ты, Лилюкъ / Будь хорошенькой девчонкой / Будь ты общій всѣмъ намъ другъ / А не злющей собачонкой / Не сердись и ты мама» (1879)³⁰.

Недюжинный юмор, самоирония, способность весело взглянуть на сложные жизненные обстоятельства помогали молодой семье Достоевских преодолевать тяготы быта и переносить кризисные ситуации, в которых они не раз оказывались и во время пребывания в Европе в 1867–1871 гг., и в дальнейшей жизни в России.

После смерти Достоевского Анна Григорьевна продолжала сочинять стихотворные экспромты. Об этом свидетельствует стихотворение, сохранившееся в ее записной книге за 1899–1901 гг.:

Если ты любишь
Выходи за него замужъ,
Лиза
Маркиза
Лиза!
И сказалъ онъ Маркизу
Если Вы любите Лизу
Сдѣлайте изъ нее Маркизу
Но плуту-маркизу
Не надо безъ денегъ Лизу

²⁷ Под словом вписан вариант: «эти».

²⁸ Ф. М. Достоевский. Тетрадь № 12 (1876–1877). — РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Д. 16. С. 280.

²⁹ Владимирцев В. П. Детская дразнилка (фольклорный жанр) под взглядом и пером Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. М.; Иркутск, 2005. Вып. 10. С. 47.

³⁰ РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29444.

И вотъ бѣдная Лиза
Лишилась своего Маркиза
Хотѣла выйти за камеръ-юнкера,
но вышла за юнкера.
Хотѣла выйти за камергера,
а вышла за гера,
а въ общемъ за Гера
Юнкера³¹.

По воспоминаниям современников, А. Г. Достоевская являлась блестящей рассказчицей и отличалась «даром картинного воспроизведения всего того, что видела и наблюдала в окружающей жизни»³², она «рассказывала так ярко и живо о самых незначительных фактах и событиях, что заставляла „видеть“ и слушателя»³³. Порой она давала повод для творческой фантазии мужа. В основе рассказа «Столетняя», опубликованном в мартовском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г., отразился действительный случай, происшедший с женой писателя: «Вернувшись изъ типографіи, я рассказала Ѳ<едору> М<ихайловичу> мою встрѣчу съ старушкой, а Ѳ<едоръ> М<ихайловичъ> написалъ на эту тему рассказъ»³⁴. По наблюдению В. В. Борисовой, исследовавшей рабочие тетради к «Дневнику Писателя», прежде чем приступить к написанию этого художественного произведения, Достоевский осмыслил рассказанный женой случай в течение первой половины марта 1876 г.³⁵

Фабула рассказа несложна: улыбчивая 104-летняя старушка, часто отдыхая, идет проведать внучат; по пути она встречает даму, дающую ей пятак, приходит, рассказывает родным о доброй «барыньке»... улыбается и вдруг умирает. Никто не плачет, все умиляются. Умиляется и повествователь: «Так отходят миллионы людей: живут незаметно и умирают незаметно.

³¹ А. Г. Достоевская. Записная книга (1899–1901). — РО ИРЛИ. Ф. 100. № 30724. Л. 67 об.

³² Из воспоминаний М. Н. Стоюниной об А. Г. Достоевской // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924. Сб. 2. С. 579.

³³ Там же.

³⁴ А. Г. Достоевская. Примечания к произведениям Ф. М. Достоевского. — РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29602. Л. 84 (ср.: Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского // Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922. С. 64).

³⁵ См.: Борисова В. В. Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы. Уфа, 2011. С. 111.

Только разве в самой минуте смерти этих столетних стариков и старух заключается как бы нечто умирительное и тихое, как бы нечто даже важное и миротворное...» (22; 79). По свидетельству Анны Григорьевны, для писателя этот рассказ был одним из самых ценных произведений.³⁶

Достоевский всегда верил в художественное чутье жены, наблюдал за ее реакцией («Когда диктовал мне Федор Михайлович смерть Ильюши, — я плакала. Он подбежал, схватил меня за руки, да как крикнет: „Ты плачешь! Значит хорошо. Думал было изменить, — теперь так оставлю“»³⁷), прислушивался к ее мнению («А вот я тебе прочту и прочел начало „Дневника“. Не скучно ли, не есть ли тут повторение. Я сказала, что совсем не скучно, но что, разумеется, есть многое старое, что иначе и быть не может, так как он проводит свою идею о русск<ом> народе и о православии... Он остался очень доволен»³⁸). По свидетельству дочери Достоевских, Анна Григорьевна «воздерживалась от всякой критики», но «иногда она делала легкие возражения»³⁹. Впрочем, опыт совместной литературной деятельности позволял жене давать мужу и советы: «...прошу тебя не торопись начинать работы, лучше дай пройти нѣсколько времени, планъ самъ явится; торопливость только помѣшаетъ. Я помню какъ было съ Идіотомъ и Бѣсами. Ты долго мучился надъ планомъ романа, а когда онъ у тебя составился, работа пошла очень быстро. <...> А то съ торопливостью можно испортить дѣло: придется передѣлывать планъ, а это помѣшаетъ художественности»⁴⁰.

Проработав четырнадцать лет с Достоевским, Анна Григорьевна зафиксировала характерные особенности Достоевского-художника в записной книжке за 1881 г.: «...любил совершенно черные чернила и хорошую толстую бумагу»; «Ничего не было

³⁶ Гроссман Л. П. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского: Биография в датах и документах. М.; Л., 1935. С. 315.

³⁷ Цит. по: Ковригина З. С. Последние месяцы жизни А. Г. Достоевской // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2. С. 583.

³⁸ «...Я тебя люблю...»: Ф. М. Достоевский в неизданной записной книжке А. Г. Достоевской / Публ. С. В. Белова // Волга. 1988. № 9. С. 174.

³⁹ [Достоевская Л. Ф.] Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. С. 82–83.

⁴⁰ А. Г. Достоевская. Письмо к Ф. М. Достоевскому от 22.06.1874 г. — ОР РГБ. Ф. 93. Разд. II. Карт. 3. Ед. хр. 35. Л. 12 об. (ср.: Достоевский Ф. М., Достоевская А. Г. Переписка. С. 111).

труднее для него, как садиться писать, раскачиваться»; «Когда диктовал, то говорил „на другой строчке“, „разговорно“, „не разговорно“. Восклицательный знак, вопросительный знак любил, чтобы ставили, как можно ближе, решительно около самого слова <...> и всегда настаивал на этом»; «Любил, чтоб его слушали, когда [читает рукопись]⁴¹ и уже ничем другим в это время не занимались; малейший жест сердил и беспокоил его»⁴².

Отметим, что в воспоминаниях и примечаниях к произведениям мужа А. Г. Достоевская указывает факты своей жизни, которые нашли воплощение в романах писателя.⁴³ Впечатления супругов Достоевских от рождения первенца Сони отразились в сцене родов Мари Шатовой в «Бесах»: «Изъ комнаты раздались наконецъ уже не стоны, а ужасные, чисто животные крики, невыносимые, невозможные. Онъ хотѣлъ было заткнуть уши, но не могъ, и упалъ на колѣна, безсознательно повторяя: „Marie! Marie!“ И вотъ наконецъ раздался крикъ, новый крикъ, отъ котораго Шатовъ вздрогнулъ и вскочилъ съ колѣнъ, крикъ младенца, слабый, надтреснутый. Онъ перекрестился и бросился въ комнату. <...> Marie лежала какъ безъ чувствъ, но черезъ минуту открыла глаза и странно, странно поглядѣла на Шатова: совсѣмъ какой-то новый былъ этотъ взглядъ, какой именно, онъ еще понять былъ не въ силахъ, но никогда прежде онъ не зналъ и не помнилъ у ней такого взгляда»⁴⁴. «Черная (очень не дешевая) шаль» и «перламутровый портмоне», подаренные Достоевским Анне Григорьевне, становятся художественными деталями: в романе «Бесы» их носит Варвара Петровна Ставрогина.⁴⁵ Мысли и слова А. Г. Достоевской, вызванные смертью сына Алеши, запечатлены писателем в главе «Верующие бабы» в романе «Братья

⁴¹ Записано стенографически.

⁴² Достоевская А. Г. Записная книжка 1881 года // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников / Подгот. текста С. В. Белова. СПб., 1993. С. 282, 279, 278, 283; ср.: Достоевская А. Г. Материалы для биографии Ф. М. Достоевского (1880–1881) / Публ. Т. И. Орнатской // Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб., 1994. С. 229–247.

⁴³ См.: Достоевская А. Г. Воспоминания. СПб., 2011. С. 181, 343; А. Г. Достоевская. Примечания к произведениям Ф. М. Достоевского. — РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29602. Л. 20, 23, 53.

⁴⁴ Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск, 2010. Т. 9. Приложение. С. 592.

⁴⁵ См.: Там же. С. 150–151.

Карамазовы», где потерявшая ребенка женщина рассказывает о своей горе старцу Зосиме: «Сыночка жаль, батюшка, трехлеточек был, без трех только месяцев и три бы годика ему. По сыночку мучусь, отец, по сыночку. <...> Вотъ точно он тут предо мной стоит, не отходит. Душу мне иссушил» (14; 45).

В письме к А. Н. Майкову Достоевский назвал Анну Григорьевну своей «истинной помощницей и утѣшительницей»⁴⁶. Она разделила с ним не только семейную жизнь, но и творческое предназначение. В благодарность за помощь в литературном деле Достоевский посвятил свой последний и величайший роман жене. «„Братьев Карамазовых“ я в себе носила, и были они моим детищем любимейшим»⁴⁷, — признавалась Анна Григорьевна.

Кроме значительного вклада в творческую работу мужа А. Г. Достоевская имеет весомые личные заслуги перед русской литературой. Самую ценную часть ее литературного наследия составляет мемуарная проза — дневник и воспоминания. Ни одна крупная научная работа о Достоевском не обходится сегодня без них как источника биографических сведений. Судьба дневника и воспоминаний сложилась не совсем обычно: оба произведения не только мало исследованы в художественном отношении, но и опубликованы не полностью. Воспоминания А. Г. Достоевской никогда не были в печати в полном объеме, в каком существуют в белой рукописи (за пределами изданий остались 44 главы), не исследованы сохранившиеся рукописные редакции глав и черновые автографы. Что касается стенографического дневника, то его никто не мог расшифровать, кроме Ц. М. Пошеманской в 1950–1970-е гг., но в ее расшифровках отдельные записи дневника остались разобранными предположительно или не расшифрованными совсем. В настоящее время предпринимаются новые попытки расшифровать стенографические знаки жены писателя. Так, в 2011 г. в Петрозаводском государственном университете была начата работа над проектом «Автоматизированная система распознавания и дешифровки стенограмм

⁴⁶ Ф. М. Достоевский. Письмо к А. Н. Майкову от 31.12.1867 г. / 12.01.1868 г. — РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 27 об. (ср.: 28_л; 243.)

⁴⁷ Цит. по: Ковригина З. С. Последние месяцы жизни А. Г. Достоевской. С. 583.

XIX — начала XX в.»⁴⁸ с использованием новых информационных технологий, возможностей автоматизированной системы⁴⁹.

После смерти мужа в 1881 г. А. Г. Достоевская стала хранительницей его литературного наследия, архивариусом, биографом, издателем, книгопродавцем, редактором, текстологом, библиографом, комментатором, организатором и попечителем «Музея памяти Ф. М. Достоевского» и церковно-приходской школы его имени. Издательская, музейная и библиографическая деятельность А. Г. Достоевской, явившаяся продолжением ее литературной, литературно-критической и литературоведческой работы, не получила специального исследования. Между тем она представляет особый интерес не только для биографов Достоевских, но и для историков русской книги, книжного и музейного дела, архивистов и библиографов. Проект «„Музей памяти Ф. М. Достоевского“: концепция, история создания и развития литературного проекта (1889–1929)» — в числе последних оригинальных виртуальных исследований, проводимых коллективом web-лаборатории Петрозаводского государственного университета и поддержанных Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ) в 2011 г. Данное исследование сочетает как традиционные филологические методики, так и новые информационные технологии изучения биографии и творчества писателя. В рамках проекта приоритетными стали следующие задачи: выявление и текстологическое изучение сохранившихся в архивах России материалов «Музея памяти»; истории, состава и развития его фондов, судьбы хранившихся в нем архивных материалов писателя и его окружения; исследовательской, текстологической и библиографической работы А. Г. Достоевской; введение в научный оборот с помощью сети Интернет на портале www.philolog.ru новых источников по биографии и творчеству Ф. М. Достоевского, новых фактов из истории русской литературы XIX — начала XX в.

⁴⁸ Грант РГНФ 11-01-12026в, руководитель — зав. кафедрой теории вероятностей и анализа данных профессор А. А. Рогов.

⁴⁹ См.: Рогов А. А., Талбонен А. Н., Варфоломеев А. Г. Автоматизированная система распознавания рукописных документов // Труды XII Всероссийской конференции «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции» RCDL'2010. Казань, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://rcdl.ru/doc/2010/469-475.pdf>

«I GOTTA BE МЫ»

The Plot of the Egotistical Pronoun in Dostoevsky's
«Notes from Underground»

...О чем может говорить порядочный человек
с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе.

Достоевский. «Записки из подполья»

The primary word *I-Thou* can be spoken
only with the whole being.
Concentration and fusion into the whole being
can never take place through my agency,
nor can it ever take place without me.
I become through my relation to the *Thou*;
as I become *I*, I say *Thou*.
All living is meeting.

Martin Buber. I and Thou

In his classic article «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry» Roman Jakobson argues that poetry problematizes «the relationship between referential, cognitive value and linguistic fiction»: «It is quite evident that grammatical concepts or <...> — ‘formal meanings’ — find their widest applications in poetry as the most formalized manifestation of language. There, where the poetic function dominates over the strictly cognitive function, the latter is more or less dimmed <...>»¹. In other words, Jakobson seeks the meaning of poetry in grammar and not in the denotations, or even connotations, of the text. Following Jakobson's example, I propose to read *Notes from Underground* poetically, as a story whose hero is not a *person*, but a *pronoun* — or rather, a little of both.

Normally we treat characters in literary fiction as something like real people. I use the term consciously: fiction plays with onto-

¹ Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // *Lingua*. 1968. Vol. 21. P. 597, 599.

logical boundaries, draws us into the illusion that people in fiction are the same as people in life. To be sure, they appear in great variety of dimensions and guises — but still, the persuasive power of fiction depends in large part on the human believability of its characters. Characters can serve as composite figures serving some illustrative or didactic purpose (this is particularly relevant in 19th-century Russian literature, of course, where character serves as a locus for a conversation about national identity on the one hand, and individual moral quest, on the other). Characters can serve as models to emulate, or as examples to avoid. On the most intimate level, following Wayne Booth, we may choose to treat characters as friends² (or, depending on the goal, as enemies). In each case, we can imagine a literary character as someone we might encounter on the street or invite in for a conversation. My grammatical approach, though, dispenses with the «personal fallacy». Instead, we read character as a force, an abstraction, an idea important in itself. This perspective will prove particularly potent in reading Dostoevsky, who, by questioning our assumptions about identity, casts doubt, over and over, on the individual's — the ego's — very existence. Hence his ubiquitous doubled heroes; hence the nebulous physical grounding of so many of his protagonists.

Throughout his writing career, Dostoevsky was preoccupied with the problem of solipsism. His plots demonstrate the consequences — often criminal or fatal — of human isolation. The mature novels bring the theme to fruition, but it is in *Notes from Underground*, responding to the theory of rational egoism that dominated among the radical intelligentsia in the 1860s, that he distills it to its essence³. The first-person narration (that is, the effusions of the ego reduced to its purest linguistic form) eliminates the need for an external presentation of the protagonist, thereby making it a particularly powerful way to present this problem. He, or «it», is inside the reader as well as inside the text. Counter to the Boothian reading, he

² Booth W. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, CA; London: University of California Press, 1988. Booth adopts an ethical model of reading based on friendship and the sharing of stories. See, for example, his p. 170.

³ Focusing on the intellectual dimension of *Notes from Underground*, James Scanlan offers a brilliant interpretation of the work as a refutation of the theory of rational egoism. See Chapter 2 — «The Case against Rational Egoism» in his *Dostoevsky the Thinker* (Ithaca; London: Cornell University Press, 2002). P. 57–79, especially p. 59–64.

is not a friend or an other; he is a force of mind. The character is not named, and critical convention identifies him either by his habitat (the Underground Man) or by his philosophical identity (the Paradoxicalist). Here we will just identify him, or IT, as the Ego itself, the Self, or «the I». This *grammatical identification* of the hero allows for a clear, unencumbered focus on the consequences of isolation (that is, on the experiences of the ego when it is isolated from community, action, and engagement with the world around it).

If a pronoun is our hero, our hero is implicated in a *deictic drama*. Deixis is «the function of pointing or specifying from the perspective of a participant in an act of speech or writing; aspects of a communication whose interpretation depends on knowledge of the context in which the communication occurs»⁴. The semantic meaning of a pronoun is fixed, but its identity depends on context, point of view, and relationship. If I say «I» to you, «I» is Carol. But if you say «I» to me, you are referring to someone different — yourself. Pronouns are always involved in relationship. In Russian, of course, the use of the first-person pronoun (and any pronoun) in the nominative is marked in the present tense; the verb ending identifies the subject, rendering the pronoun unnecessary. So when the hero of the work *says* «I», we notice. The work is «about I». There are syntactical subtleties at work here, of course, and cultural generalizations to be made, but what is important here is that in *Notes from Underground*, by making the ego his subject and isolating it from the company of others, Dostoevsky focuses on the shifting territory of identity and human relationship. What exactly is the self alone? What are the implications of accepting it and its isolation as *real*?

The plot of *Notes from Underground*, with all its complex parodies, nuances, and religious and philosophical implications, reduces to the problem of the ego's isolation and its quest, essentially, for human contact. Not by accident does the monologue in Part I echo the forms of ancient lament and Old Testament psalm, a genre of loneliness, exile and longing.⁵ The Underground Man's

⁴ Deixis // Vocabulary.com. URL: <http://www.vocabulary.com/dictionary/deixis>

⁵ See: Meerson O. Old Testament Lamentation in the Underground Man's Monologue: A Refutation of the Existentialist Reading of Notes from Underground // The Slavic and East European Journal. 1992. Vol. 36, nr 3 (Autumn). P. 317–322.

predicament echoes and replays that of the exiled people, longing for their God and giving voice to their yearning. Dostoevsky's message — supported on many levels of the text and well served by criticism — is that the ego's isolation and self-obsession await resolution in Christian grace, love and community. True to the genre he has chosen and to the times, Dostoevsky will not depict this resolution in the text of *Notes from Underground*.⁶ That will come later, in the epilogue to *The Brothers Karamazov*, where Ivan Karamazov's «I» yields to Alyosha's «we». In an analysis that has helped shape my approach, Robert Louis Jackson notes that in his «Rebellion» — a text only eighty-one lines long — Ivan Karamazov uses the first-person singular pronoun and its derivatives («me», «mine») sixty-three times.⁷ Alyosha's speech to the boys at Ilyusha's stone — approximately the same length as Ivan's — serves as an answer, a sort of choral resolution, to Ivan's lonely solo. By Jackson's count Ivan uses the pronoun «we» only once in his speech; Alyosha, uses «we» (and its variants, «us», «our») thirty-seven times. *The Brothers Karamazov* truly enacts a drama from «I» to «we». By seeing only I» in *Notes from Underground* — Dostoevsky's first major mature work, and discovering «we» at the end of his last masterpiece, we can see that Dostoevsky's own literary career traced that same trajectory. Or, applying the paradigm to the writer's own life, we could start with prison (seeing *Notes from Underground* as an account of a man's solitary confinement or of Dostoevsky's own experiences in the Dead House) and end with the triumphal chorus of the Pushkin Speech.

The grammatical drama begins with *Notes from Underground*. Part I («Underground») sets the terms:

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно

⁶ Flath C. A. Fear of Faith: The Hidden Religious Message of *Notes from Underground* // The Slavic and East European Journal. 1993. Vol. 37, nr 4. P. 510–529, p. 526–527.

⁷ Jackson R. L. Alyosha's Speech at the Stone: «The Whole Picture» // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. Robert Louis Jackson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2004. P. 234–253, p. 237.

образован, чтоб не быть суевренным, но я суевверен.) Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу „нагадить“ тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!» (5; 99).

Appropriately, the first word is «I». The opening already draws attention to the non-referential function of language: it is poetic, and rhythmical, with the adjective migrating fluently from the end of the first sentence to the beginning of the third: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек»⁸. The Boothian reader understands that something is wrong with the narrator and sets out to learn, from the plot, what has caused this problem. The grammatical reader feels the poetry, ignores the psychology, bookmarks the philosophy and religion for later, and asks what is wrong with the *pronoun*. Our translation reads as follows: «The I is a sick man... the I is an evil man. The I is an unattractive man. The I thinks the problem is a pain in its liver». Here you can substitute «self» or «ego» — words for which the Russian language has no native equivalent — for «the I». Abstracting from context in this manner allows us to ask bigger questions: What is the I? [*noun*] What is the I like? [*adjective*] What can the I do? What can it not do? [*verb*]. Reading in this crass way the first paragraph, we learn: *The I is sick, evil, unattractive, hypochondriachal, ignorant of the details of its illness; the I avoids medical treatment out of spite, respects medicine and doctors, is educated, yet superstitious. The I lashes out at others, whom it calls «gentleman», but realizes that no one outside itself can understand its problem.* It is tempting to pursue this micro-reading of the first paragraph. For example, we might point out that the Underground Man's refusal to see doctors might have nothing to do with his desire not to be cured, his

⁸ The syntax of these famous first lines has been analyzed often, and well. See, among others: Виссон Л. Несколько фраз из повести Достоевского // Мосты: журнал переводчиков. 2005. № 1 (5). С. 41–46; № 2 (6). С. 18–20. See also: Katz M. A Brief Note on the Translation of the Opening Lines of Dostoevsky's *Notes from Underground* // Dostoevsky Studies. New Series. 2013. Vol. 17. P. 113–119.

superstition, his philosophy of life, his passive aggressive tendencies, his inability to act, his masochism, and everything to do with his inability — by virtue of his isolation — to make contact with *any other human being*. My point here, though, is to establish the terms for this somewhat radical and counterintuitive approach to reading, rather than to explore all the nuances of this paragraph, word for word. And there is bigger game to come.⁹

Part I of *Notes from Underground* offers a generally plotless monologue, in which the I, lurking alone in its underground, describes itself and its way of thinking and demonstrates its uneasy material grounding in the world. The ego depicted here is notable for two things: its overactive mind and its inability to act. The two are related: abstracted from the body and material life, the I can only hover and observe. Part II tells a story: what happens when the ego, feeling its loneliness is presented with the challenge to act and communicate with others: «Я-то один, а они-то все» (5; 125), he says. Building suspense, the protagonist's (the self's) yearning leads him (it) through a succession of interactions, each one more profound than the one before: with the billiard-playing officer, with former schoolmates, and finally with the prostitute Liza. In every case (except for the occasional, and accidental, bump), contact fails. The Underground Man (the ego) displays parasitical tendencies (borrowing money, for example; latching on to others and drawing emotional energy from them). His actions, such as they are, are derivative and reactive, dependent on the actions of others. His person, such as it is, seems almost invisible: the officer in the billiard hall does not notice him, for example: «...он меня переставил и так окончательно не заметил» (5; 128); «...он и прошел, не заметив меня» (5; 131–132) nor, in fact do his schoolmates: «...они точно уж меня позабыли совсем. У них было шумно, крикливо, весело» (5; 145). This creature, this «I», is an ephemeral little thing. To quote from the Underground Man's own description of himself, it is not only «sick, evil, and unattractive», but also «низенький и истощенный» (5; 128), marginal, nearly invisible, and of an elusive physical grounding. And the more egotistical he gets, the *less real*.

The Underground Man's identity as the ego personified ensures that he will be unable to achieve selfless love — that renunciation

⁹ «The Dream of a Ridiculous Man» may be the Dostoevsky work most conducive to this approach. When the Ridiculous Man shouts: «...я развратил их всех!» (25; 115), what exactly is he trying to say?

of the self that the newly bereaved Dostoevsky realized was impossible on earth. Dostoevsky most famously expounds this thought in the much quoted notebook entry of 16 April 1864 («Masha is lying on the table»), that he wrote following his wife's death: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172)¹⁰. Significantly, he uses the pronoun «I» here with a verb in the third-person form. It *must* be translated «the I gets in the way». From here it is only a short step to our grammatical reading of *Notes From Underground*. Dostoevsky's wife died after the publication of Part I of *Notes from Underground*, but before the publication of Part II. His notebook entry, then, both reflects (Part I) and influences (Part II) the novel in form and substance, imbuing it with real-world significance. The Underground Man is that self, that manifestation of a man's grief and of his inability to love another as himself. His misguided attempts at human contact transform any attempt to love into its opposite: acts of violence and aggression — themselves impotent. The I is a tyrant; when it acts it destroys: «Без власти и тиранства над кем нибудь я ведь не могу прожить...» (5; 175). Without domineering and tyrannizing over others, the «I» cannot exist. The key plot moments have been well served by criticism, so I will focus attention on just two seemingly trivial details which, like the more major, and thoroughly studied elements in the text, support Dostoevsky's message that egotism renders the person incapable of love, and therefore *somehow less than fully real*.

The first detail has to do with *biting*; the second, with *sewing*. First: biting. As he rushes to the brothel after his dinner companions, the Underground Man fantasizes about challenging Zverkov to a duel: «Я брошусь тогда на почтовый двор, когда он будет завтра уезжать, схвачу его за ногу, сорву с него шинель, когда он будет в повозку влезать. Я зубами вцеплюсь ему в руку, я укушу его» (5; 150). The scene here echoes the coda of Gogol's «Overcoat» of course (the vengeful, overcoat-stealing low-level civil servant). The most tantalizing line of analysis, though, given our subject,

¹⁰ The many excellent analyses of this fragment include Liza Knapp's, in *The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1996). For Knapp, «Masha is Lying on the Table» serves as a frame for her analysis of inertia (kosnost') in Dostoevsky's work as a whole. To my knowledge, no one has attempted a grammatical and syntactic analysis such as the one I am proposing here.

is the fact that in «The Overcoat» the vengeful thief is dead — a ghost, in other words, a product of fantastic literature, devoid of physical grounding in the world of St. Petersburg. By giving this action to his hero, Dostoevsky allows the reader to see him as a kind of ghost himself. Indeed: he lives in the *underground*, he is unable to connect with people in ordinary social settings, and he fades in and out of physical existence. He is not dead — he thinks, speaks, moves through space — but he is not really living either (hence his yearning for «real life»). He is somewhere in between.

And this ghost *bites*. The Underground Man's fantasized act of biting (not slapping, as the conventions of the duel would require) is not present in the Gogol story. Why does Dostoevsky add it? As always in Dostoevsky, meaning emerges through situation rhyme. The motif of biting recurs when the Underground Man first encounters Liza in the brothel and is overcome with lust: «Что-то гадкое укусило меня; я подошел прямо к ней...» (5; 151). And afterwards, the motif migrates to Liza: Brought to the point of emotional breakdown by the Underground Man's «game» (игра), Liza sobs into her pillow, *biting her hand* until the blood flows: «Спершиеся в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырывались наружу. <...> Она кусала подушку, прокусила руку свою в кровь» (5; 162). He is in the room; his very recent fantasy was *to bite someone's hand*; now someone — possessed by him, say? — is biting *her own* hand. Dostoevsky emphasizes this point by providing the reflexive possessive pronoun (свой), which is unnecessary in context (and also by inverting the standard adjective-noun word order). In other words, though *he* (the Underground Man) *is the biter* (noun), *she* (Liza) *is the one who bites* (verb). The language here (воплями, криками) suggests a form of madness or demonic possession, a theme that Dostoevsky will develop in key scenes in the later novels (Liza Tushina's fainting scene in *Demons*, for example). Our reading takes us down the rabbit hole: Could Liza at this moment be *alone*? If so, the Underground Man, present in the room, is in fact something ephemeral: a ghost, a representation of ego, something detached, unembodied, liminal. He is «one» (он один), and one is not real. Sure enough, moments later the Underground Man evaporates, conveyed out by that proud Dostoevskian verb: «...я спешил уйти, ступешаваться» (5; 162).

In this scene, the potential loving relationship of «we» breaks down into «I» and «I». Inability to achieve loving human contact

renders a person unreal. Martin Buber, perhaps the most famous proponent of pronoun-based ethics, calls this the «*I – It*» relationship, whereby the ego objectifies the other, undermining and negating the potential for loving relationship, or «*I-Thou*». The *I* itself does not exist alone:

«The primary word *I-Thou* can only be spoken with the whole being. The primary word *I-It* can never be spoken with the whole being. There is no *I* taken in itself, but only the *I* of the primary word *I-Thou* and the *I* of the primary word *I-It*»¹¹.

The *I* alone is not real:

«He who takes his stand in relation shares in a reality, that is, in a being that neither merely belongs to him nor merely lies outside him. All reality is an activity in which I share without being able to appropriate for myself. Where there is no sharing there is no reality. Where there is self-appropriation there is no reality. The more direct the contact with the *Thou*, the fuller is the sharing»¹².

In Dostoevsky's plots, here as well as in the novels, the *I-it* relation most often takes the form of monetary transactions: the Underground Man drives Liza away by pressing money into her hand. The choice is stark: money or love; *I-It* or *I-Thou*. A choice for money renders the person *unreal*.

The second seemingly minor motif has to do with *sewing*. The Underground Man's servant would seem, by all facts and rules of fiction in general and of this work in particular, to be an insignificant figure. He is a mere servant and as such is a secondary character; he plays no notable role in the plot; the details of his personality and character — though distinctly weird and disorienting — would seem irrelevant in the grand scheme of things: he is a tailor; he is fastidious about his clothing; he is a pedant, a stickler for the rules, a man with an abnormally long tongue that makes him lisp and hiss when he talks, a Psalm-reader in the neighboring room, a ratkiller and manufacturer of shoe polish, a man who fulfills his duties meticulously and without emotion. He is a paradox: a lackey who is independent and tyrannical. All of this seems unimportant. And yet Apollon moves to center stage at the culminating moment

¹¹ *Buber M. I and Thou* / Transl. R. G. Smith. New York: Charles Scribner's Sons, 1958. P. 3–4.

¹² *Ibid.* P. 69.

of *Notes from Underground*. After his adventure with Liza in the brothel, the Underground Man has returned home, where he lives in terror — and, yes, hope — that Liza will take him up on his invitation to come for a visit. His lonely fantasies lead him to recall the final two lines of the Nekrasov poem. These lines, which were left out of the epigraph to Part II, invite the fallen woman to be the generous, liberal poet's wife:

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!¹³

These crucial lines — which will be repeated later as the epigraph of the climactic chapter of Part II — set up a potential plot resolution whereby the Underground Man will marry Liza and make an honest woman of her. It is precisely here, just after they appear for the first time, and at the moment of the narrative's greatest suspense, that Apollon appears, interrupting the Underground Man's fantasies (and hoping to receive his seven-ruble salary). A battle of wills ensues, and at the most humiliating moment, when the Underground Man is shrieking at his servant in a rage, Liza appears. Here she is, the heroine of the just-quoted Nekrasov's script. The potential direction of the plot is not in doubt; like the «bumping duel» on Nevsky Prospect, Dostoevsky borrowed it from social theory, from Chernyshevsky's novel *What is to be Done?* and from the literary tradition in general — not to mention real life. According to this plot, the new man was to bring the fallen woman into his house, where she would become a seamstress in a sewing cooperative organized on communist principles. That was the maximum. The minimum was that she would become his wife (or mistress) and take in sewing (a potential option, by the way, for Sonya Marmeladova). The Nekrasov couplet ushers Liza into the Underground Man's home. But both times it is quoted, the lackey Apollon is lurking nearby. There is no space for Liza in the Underground Man's apartment (in his «underground»). *Somebody is already in there, sewing*. Who, then, is Apollon?

Apollon makes only a cameo appearance in *Notes from Underground*, but his role in the central conflict between selfishness and love suggests a deeper significance. Dostoevsky does not develop it fully in the work; but he will recycle key details in later depictions

¹³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 35.

of «lackeys», including such crucial figures as Peter Verkhovensky in *Demons* and Smerdyakov in *The Brothers Karamazov*. Like Apollon, Peter Verkhovensky has a long snakelike tongue that flits in and out of his mouth when he talks. And like Apollon, Smerdyakov is a servant and lackey, fastidious about his clothing, pedantic, arrogant, and narrow-minded. Apollon kills rats; Smerdyakov kills cats and, ultimately, a man (A clever touch here is the Underground Man's own self-identification as a mouse — so close to a rat, so vulnerable to his homicidal roommate). Both lackeys inhabit demonic space: Apollon the underground, Smerdyakov the kitchen.¹⁴

Both of my ostensibly trivial examples (biting, sewing) have hinted at a demonic presence in the Underground Man's story. Many of the seemingly irrelevant details in Apollon's description make sense if he is considered from this angle of vision, as a demon (бес) possessing the Underground Man: «Особенно бесил он меня когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтырь» (5; 168). The argument I am developing here suggests that egoism and isolation spawns the demon, and the demon stands in the way of love. Either Liza or Apollon, but not both. And Apollon presides over the underground. In this interpretation I build on Olga Meerson's argument that the Underground Man is a man possessed¹⁵, but with an important addition: though Apollon is the psalm reader, his demonic traits mark him as a source for the possession. The lackey — and the demonic possession — emerges from the ego's isolation. Here perhaps we could recall the lonely ascetics in the desert who *bring on their own demonic tempters* (ancestors of Ferapont and the Grand Inquisitor).

The theme culminates, of course, in Ivan Karamazov's nightmare of the devil in *The Brothers Karamazov*. The image comes very late, but it is worth the wait. The setting and other details of Ivan's nightmare reinforce the links with *Notes from Underground*: snow is falling; the man is sick and alone; he paces about his room (as the Underground man paces during the ill-fated dinner for Zverkov). The devil is superstitious; so is the Underground Man (суетверен). Jacques Catteau has recently elucidated the origins of

¹⁴ See: Morson G. S. Verbal Pollution in *The Brothers Karamazov* // PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3, nr 2 (April): P. 223–233.

¹⁵ See: Meerson O. Old Testament Lamentation in the Underground Man's Monologue... P. 320.

this brilliant chapter in what we can only call a late flash of artistic alchemy involving Pushkin, doubling, and accumulated forces of the fantastic.¹⁶ Reading «grammatically» we see that monologue («The I is a sick man») has now become a dialogue. In other words, the unloving, selfish «I» has spawned its demonic double. Here at last, the Underground Man finds a worthy interlocutor. Indeed, a notebook entry for *The Brothers Karamazov* shows that Ivan's devil has emerged directly from his isolation: «Иван один. Сатана» (15; 319). «Ivan is alone [or: there is only one Ivan]. The Devil». Ivan's nightmare is a *deictic duet*, a battle of pronouns over which one is real. Using the pronoun «ты», Ivan tells the devil who the devil is, and using the pronoun «я» the devil tells Ivan who he is. Distance these statements from the fictional context, and Dostoevsky's views of the demonic costs of human isolation spring into relief:

Ivan:

«Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. <...> Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны...моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (15; 72).

«Ты — я, сам я, только с другою рожей» (15; 73).

«Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!» (15; 77).

«Ты сон и не существуешь!» (15; 79).

In other words: «the devil is a lie, the devil is a disease, the devil is a phantom, the devil is a product of the ego's (my) own self, just one part of it, the ego's (my) most vile and stupid thoughts and feelings». In creating Ivan's devil, Dostoevsky presents him in terms he had introduced in *Notes from Underground*: «I am a sick man. I am an evil man. I am an unattractive man. I think that there is something wrong with my liver». The devil has materialized out of his isolation, intellectual pride, and his uncertainty that a *real other* exists: «*The you is a lie, the you is a phantom...*» Singing his part in this duet, the Devil echoes and exacerbates Ivan's doubts about himself: «Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные <...> я только

¹⁶ See: *Catteau J. Whence Came Ivan Karamazov's Nightmare? (Correspondence and Literary Creation) // Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds: Essays in Honour of Malcolm V. Jones / Ed. Sarah Young and Lesley Milne. Ilkeston, Derbyshire: Bramcote Press, 2006. P. 68–70.*

твой кошмар, и больше ничего» (15; 74). I think, therefore I exist, is what the devil says:

«— То есть, если хочешь, я одной с тобой философии, вот это будет справедливо. Je pense donc je suis, это я знаю наверно, остальное же все, что кругом меня, все эти миры, бог и даже сам сатана — все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего довременно и единолично...» (15; 77).

The demonic doubt emerges from the ego's focus on itself. Neither of them is real.

Ivan's demon is the ultimate fruit of the Underground Man's entrapment within his own ego. Interestingly, even though Dostoevsky offers the comfort of Alyosha's «мы» in the choral epilogue, he leaves Ivan's fate undecided. In this sense as well, the Underground Man and Ivan are «one». It is telling that most readers, imperfect, egotistical, aware of the command to love and unable to fulfill it, persist in identifying with Ivan.

In the Underground Man's solo and in Ivan's duet with the devil, is Dostoevsky trying to teach us something? Does he offer a simple moral lesson, a way out of the underground, perhaps? Nothing in the work itself or in his notebook entry at his wife's deathbed supports such a didactic reading. Nowhere does Dostoevsky claim that selfless love is possible. Instead *Notes from Underground* is a tragedy, a vision of human life relevant to all of us, not just to lonely outliers or psychopaths. Through genre and grammar, Dostoevsky finds artistic form to depict the ego as an integral part of the human condition, something that lurks within and tortures and isolates us all. So what is the Underground? The answer to this question, like the others, comes in *The Brothers Karamazov*. Here Zosima, in his response to lonely Ivan's rebellion, offers the command to love: «Любите все создание божие, и целое и каждую песчинку» (14; 289). Easier said than done, as Dostoevsky writes at the bedside of his dead wife. But we follow the command. For the alternative is to find oneself trapped in the underground hell of our own isolation, not a place but a condition, the hell that Zosima identifies as the suffering caused by the inability to love (see: 14; 292).

«ПОД ЧЕРНЫМ ЗНАКОМ ДОСТОЕВСКОГО...»

Рецепция писателя в русской печати 1900-х гг.

В 1906 г. исполнилось восемьдесят пять лет со дня рождения Достоевского и 25 лет со дня его смерти. В 1904–1906 гг. вышло сразу два полных на тот момент собрания сочинений Достоевского: Юбилейное (6-е) издание в 14 томах и 7-е — в 12 томах. Первое — со вступительной статьей С. Н. Булгакова «Чрез четверть века», написанной в августе 1906 г.

Целью автора было «пережить» с Достоевским «великие исторические минуты» русской революции и попытаться «отгадать его слово о них», а не дать полное представление о нем как художнике и мыслителе. Объясняя неприятие Достоевским 1870-х гг. революционности и симпатию у него к самодержавию исторически не выясненным в те годы характером этих явлений, Булгаков утверждал, что «теперь он убедился бы, что <...> там, где он видел сплошную тьму (имеется в виду революция. — О. Б.), она пронизывается светом», а «тьма» ступила «на той стороне, где царствует бюрократия <...> под псевдонимом самодержавия». Поэтому «для нас <...> нечто совершенно достоверное, что Достоевский оказался бы в числе духовных вождей русского народа в борьбе за его освобождение от бюрократического вампира...»¹.

По сути дела, Булгаков в своих положительных тезисах близок к ранее отвергнутой вдовой писателя А. Г. Достоевской статье Д. С. Мережковского «Пророк русской революции», первоначально предназначавшейся для того же издания. Отметив у Достоевского «непримиримое противоречие между внешнею оболочкой и внутренним существом», разоблачив его много-

¹ Булгаков С. Н. Чрез четверть века (1881–1906): очерк о Ф. М. Достоевском // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Юбилейное (6-е) изд. СПб., 1906. Т. 1. С. V, XXXVI–XXXVII, XXXIII (то же: Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 188, 213–214, 210–211).

численные «ошибки» и «заблуждения», Мережковский пришел к выводу о том, что на деле писатель «был революцией, которая притворялась реакцией», «первым пророком Св<ятого> Духа, Св<ятой> Плоти», провозвестником «религиозной революции»². Статья Мережковского была горячей проповедью религии Третьего Завета, лишь косвенно связанной с Достоевским как предшественником, по мнению Мережковского, этой новой религии.

Невозможно переоценить значение выхода в конце 1905 — начале 1906 г. тиража 8-го тома Юбилейного (6-го) ПСС Достоевского с публикацией текста романа «Бесы» и материалов к этому роману из записных тетрадей писателя. Здесь впервые была напечатана первая часть главы «У Тихона», пока без собственно *исповеди* Ставрогина.³ Однако по имеющемуся у А. Г. Достоевской списку главу в полном виде, до публикации ее первой части в Юбилейном издании 1906 г., прочли К. П. Победоносцев, А. Ф. Кони, П. Н. Исаков, С. А. Андреевский, А. Л. Волынский, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов, Л. Ф. Достоевская и Ф. Ф. Достоевский, А. А. Достоевский, московская родня Е. П., С. А. и М. А. Ивановы. Как следует из его письма Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г., читал главу и Н. Н. Страхов.⁴

Там же впервые были опубликованы авторские характеристики главных персонажей «Бесов» из записных тетрадей Достоевского 1870–1871 гг. Несколько отрывков из так называемых «фантастических страниц» — подготовительных материалов к роману — раскрывали онтологическую масштабность и религиозно-философскую глубину образа Ставрогина в его беседах с Шатовым. Только с учетом этих материалов могли появиться статья Волжского (А. С. Глинка) о Ставрогине (1906)⁵, спектакль «Николай Ставрогин» в МХТ в 1913 г.

² Мережковский Д. С. Пророк русской революции: К юбилею Достоевского. СПб., 1906. С. 4, 3, 52, 55 (то же: О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 86, 116, 112).

³ Полностью глава «У Тихона» была опубликована только в 1922 г.: по гранкам «Русского вестника» ее напечатал В. М. Фриче (см.: Документы по истории литературы и общественности. М., 1922. Вып. 1: Ф. М. Достоевский. С. 3–44), по списку А. Г. Достоевской — В. Л. Комарович (см.: Былое. 1922. № 18. С. 227–252).

⁴ См.: Захаров В. Н. «Бесы»: опыт реконструкции журнальной редакции романа // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / Под ред. проф. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2010. Т. 9. Приложение. С. 495.

⁵ Волжский [Глинка А. С.]. Памяти Ф. М. Достоевского // Московский еженедельник. 1906. 23 дек. № 40.

и последовавшие за ним статьи Н. А. Бердяева («Ставрогин», 1914), Вяч. И. Иванова («Основной миф в романе „Бесы“, 1914), С. Н. Булгакова («Русская трагедия. О „Бесах“ Достоевского в связи с постановкой романа в Московском Художественном театре», 1914).⁶ В полном виде записные тетради Достоевского с подготовительными материалами к «Бесам» были опубликованы только в 1935 г. Е. Н. Коншиной и Н. И. Игнатовой.⁷

В декабре 1906 г. А. Г. Достоевская выпустила в свет «Библиографический указатель сочинений и произведений искусств, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского, собранных в „Музее памяти Ф. М. Достоевского“ в Московском Историческом музее имени Императора Александра III. 1846–1903» почти с 5000 записей, половина из которых — о печатных источниках, остальные — о портретах, личных вещах Достоевского и др. Читатели получили «своеобразную „достоевскую“ энциклопедию <...> почти исчерпывающий указатель литературы о Достоевском за 57 лет...»⁸.

Эти издания открыли новый этап в освоении и осмыслении наследия великого писателя. Были поставлены задачи создания научной биографии Достоевского и комментария к его произведениям. Так, Волжский (А. С. Глинка) заметил по поводу упомянутых вступительных статей Булгакова и Мережковского, что «классические издания собраний сочинений Достоевского» нуждаются не в публицистической статье, а в «филологическом по преимуществу», «строго научном, хотя бы и более сухом вступлении»⁹. Особенно показателен отзыв на «Библиографический указатель...» А. Г. Достоевской известного библиофила А. Г. Фомина: «Достоевский — крупная величина нашей литературы. Между тем у нас до сих пор его деятельность и творчество

⁶ См.: Бердяев Н. А. Ставрогин // Русская мысль. 1914. № 5 (то же: Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 176–186); Иванов Вяч. И. Основной миф в романе «Бесы» // Русская мысль. 1914. № 4 (то же: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 306–311); Булгаков С. Н. Русская трагедия: О «Бесах» Достоевского, в связи с постановкой романа в Московском Художественном театре // Русская мысль. 1914. № 4 (то же: О Достоевском: Достоевский в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 193–214).

⁷ См.: Записные тетради Ф. М. Достоевского. М.; Л., 1935.

⁸ См.: Белов С. В. «Библиографический указатель...» А. Г. Достоевской: (К 70-летию со дня выхода) // Советская библиография. 1975. № 6 (154). С. 51.

⁹ Московский еженедельник. 1906. 23 дек.

не изучены в достаточной степени, мы не имеем даже хорошей его биографии. Составить последнюю до настоящего времени представляло большую трудность <...>. Теперь же, благодаря трудам супруги писателя, в распоряжении биографа собран богатый материал, и при том в одном месте...»¹⁰.

В связи с появлением в печати подготовительных материалов к «Бесам» наметились подходы и к созданию «творческой истории» произведений писателя. Так, Волжский отметил, что «в ином свете представлен здесь Шатов, параллельно с ним Достоевским задумывается другой истинно-положительный тип Голубова, который <...> не вошел в роман», но влился в характер Ставрогина. «Действующие лица в материалах носят явные следы своего жизненного происхождения. Здесь прямо назван Нечаев, Грановский, Тургенев и т. д.»¹¹. Волжский смог увидеть в Ставрогине одно из ранних воплощений «великого грешника» из неосуществленного Достоевским замысла «Жития великого грешника», то есть типологическую близость Ставрогина к Версилову и Ивану и Алеше Карамазовым.

Хотя в книгах, статьях и рецензиях 1900-х гг. основное внимание уделялось мировоззрению Достоевского, идейному и религиозно-философскому содержанию его произведений, в ряде работ (И. Ф. Анненского, Акима Волынского, Волжского) продолжились наблюдения над характерной для писателя поэтикой: структурой его романов, приемами символизации художественных образов, особенностями речевого стиля.¹² Конструктивные замечания об уникальных особенностях поэтики Достоевского ранее уже были высказаны Мережковским в статье «Достоевский» (1890) и трактате «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1901). Так, было отмечено изображение в творчестве писателя «доводимой до своих последних пределов» человеческой личности; романы Достоевского были названы «трагедиями», их повествовательная часть признавалась второстепенной, а на первое место выдвигался диалог персонажей–«голосов», подчеркивалась не визуальная, а слуховая доминанта восприятия произведений

¹⁰ Исторический вестник. 1907. № 3. С. 1052–1054.

¹¹ Московский еженедельник. 1906. 23 дек.

¹² См.: Волынский А. Л. Ф. М. Достоевский. СПб., 1906. С. 339–343, 349–351 (то же: СПб., 2007. С. 321–324, 328–329); Анненский И. Ф. Ф. М. Достоевский // Обновление (Казань). 1906. 22 февр. № 35 (то же: Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 237–242); Волжский [Глинка А. С.]. Памяти Ф. М. Достоевского // Московский еженедельник. 1906. 23 дек. № 40; 30 дек. № 41.

Достоевского, говорилось о стремительности, сгущенности и катастрофизме романного действия, о «страстях ума», обуревающих героев писателя, и т. д.¹³ Уже из этого перечня видно, что Мережковский во многом предвосхитил не только Вяч. Иванова, но и исследователей 1920-х гг.: Б. М. Энгельгардта и М. М. Бахтина.¹⁴

Значительная часть критиков религиозно-философского направления (и не только) признавала Достоевского «большим художником» (Аким Волынский, Мережковский, Булгаков, Андрей Белый), но были и другие мнения: так, Розанов в целом невысоко оценил его как «художника-творца»¹⁵, а публицист В. Малинин вообще отказал ему в эстетической значимости.¹⁶ Низко оценивалось художественное качество романов Достоевского и в истории русской литературы А. М. Скабичевского.¹⁷ Тем не менее общее признание выдающегося масштаба художественного дарования Достоевского стало безусловной заслугой критики Серебряного века по сравнению с предыдущим периодом. Даже М. Горький в резко отрицательных по отношению к Достоевскому «Заметках о мещанстве» (Новая жизнь. 1905. 27 окт. № 1; 30 окт. № 4; 13 нояб. № 12; 20 нояб. № 18) назвал его наряду с Л. Толстым «величайшим гением», равным Шекспиру, Данте, Сервантесу, Руссо и Гете.¹⁸

¹³ См.: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский: Христос и антихрист в русской литературе: В 2 т. СПб., 1901–1902 (то же: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 107–112).

¹⁴ См.: Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924. Сб. 2. С. 71–109; Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.

¹⁵ См.: Розанов В. В. Послесловие к комментарию «Легенды о Великом инквизиторе» // Золотое Руно. 1906. № 11/12. С. 97–101 (то же: Розанов В. В. Собр. соч. М., 1996. Т. 7: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 152–156).

¹⁶ См.: Малинин В. Н. Ф. М. Достоевский, особенности и развитие его дарования и творчества: речь, произнесенная в день годовичного акта Киевской духовной академии, 26 сентября 1906 г. // Труды Киевской духовной академии. 1906. Т. 3, декабрь. С. 545–577 (отд. изд.: Киев, 1906).

¹⁷ Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы 1848–1906 гг. Изд. 6-е. СПб., 1906.

¹⁸ При этом вину за «мещанство» как «строй души современного представителя командующих классов» Горький возложил на русскую классическую литературу, прежде всего на Достоевского и Льва Толстого с их апологией страдания и проповедью терпения и личного самоусовершенствования взамен призывов к активной социально-политической борьбе за лучшую земную жизнь. «Я не знаю более злых врагов жизни», их творчество — «преступная работа», писал М. Горький (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 341, 354–355).

Благодаря Юбилейному ПСС и «Библиографическому указателю...» вдовы писателя 1906 год во многом подвел итог 25-летнему посмертному осмыслению Достоевского в России, явившись кульминацией «второго открытия Достоевского»¹⁹ в Серебряном веке, так обозначенного Булгаковым во вступительной статье к Юбилейному ПСС писателя: «Русское общество вступает в наследство, от которого так долго отказывалось, ибо всей ценности его не понимало...»²⁰. Однако думается, что далеко не вся ценность наследия Достоевского открылась и культурным деятелям 1900-х гг., с их либо социально-, либо религиозно-революционными устремлениями и симпатиями. Главное новаторство этой эпохи в освоении Достоевского — открытие, признание и исследование в его произведениях глубокого религиозно-философского содержания. Так, в 1906 г. характеристика Достоевского как «религиозного гения», давшего «почувствовать живого Христа», прозвучала в работах Акима Волынского, Мережковского, Волжского, Булгакова.²¹

Тем не менее для большинства критиков Достоевский прежде всего оставался великим *психологом* и *психопатологом* (в чем, видимо, сказалась инерция восприятия психологического в своей основе русского реализма XIX в.). И это несмотря на неоднократную републикацию Орестом Миллером отрывка из «Записной тетради» писателя 1880–1881 гг.: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65).²² Онтологическая координата изображения душевной жизни героев у Достоевского еще не была воспринята в полной мере,

¹⁹ Келдыш В. А. Наследие Ф. М. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1992. С. 77.

²⁰ Булгаков С. Н. Чрез четверть века (1881–1906): очерк о Ф. М. Достоевском. С. V.

²¹ См. указанные выше сочинения названных авторов, а также: Булгаков С. Н. Венец терновый: (Памяти Ф. М. Достоевского) // Свобода и культура. 1906. 1 апр. № 1 (то же: Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 375–393).

²² Миллер О. Ф. Русские писатели после Гоголя. Изд. 4-е. СПб., 1906. Т. 1: Тургенев, Достоевский. С. 361. Всего книга выдержала шесть изданий: 1-е — в 1887 г., последнее — в 1913 г. Впервые эта запись была опубликована: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 14 т. СПб., 1883. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки. С. 373 (3-я пагин.).

что наиболее ярко видно в статье Андрея Белого «Ибсен и Достоевский» (Весы. 1906. № 1): «...большой художник», Достоевский «слишком „психолог“, чтобы не возбуждать брезгливости. <...> Глубина, построенная на психологии, часто фальшива»²³. Полемизируя с Мережковским и Розановым по поводу значения Достоевского для современной литературы, Андрей Белый назвал автора «Бесов» творцом «безвкусицы» и «кабацкой мистики», «великим путаником», «политиканствующим мистиком», героям которого недоступны высоты духа, но лишь «корчи и судороги душевных болезней»²⁴. В статье «Достоевский. По поводу 25-летия со дня смерти» (Золотое руно. 1906. Февраль) Белый повторил свои упреки: «Достоевский вспахал ненужные пространства нашей души», его религиозные цели воздвигнуты «на зыбучем грунте» «психологии, не приведенной к нормам», на «истерии». Поэтому зароненные им «семена истины» «обречены на бесплодную гибель»²⁵. Протест Белого не случаен: психологизм как таковой становился чужд модернистской художественной антропологии, ориентированной на мифологические архетипы.

В то же время в работах Волжского, Анненского, Бердяева²⁶ прозвучало признание Достоевского великим художником-антропологом, поставившим и по-своему (религиозно) решившим проблему устойчивости и сохранности человеческой личности и индивидуальности. Этот аспект творчества Достоевского недаром начал выдвигаться именно в Серебряном веке, когда впервые был осознан приход в культуру обезличенного «человека массы», когда мифологизация и архаизация общественного сознания, актуализация бессознательного становились ведущими векторами литературного развития. Критикуя две формы «сильного демонического поветрия» в современном «декадентстве»: нищестанство и марксизм, — Бердяев утверждал, что обе они

²³ Белый, Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 195–196.

²⁴ Там же. С. 196, 198, 200.

²⁵ Золотое руно. 1906. № 2. Февраль. С. 89–90.

²⁶ Волжский [Глинка А. С.]. Федор Михайлович Достоевский: Жизнь и проповедь. М., 1906 (Религиозно-общественная библиотека, сер. I); Анненский И. Ф. Книга отражений. СПб., 1906. С. 31–57; Бердяев Н. А. Великий инквизитор // Вопросы философии и психологии. 1907. № 1 (86). Отд. 1. С. 1–36 (то же: Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907. С. 1–32).

«покоятся на *безличности*, на отрицании абсолютного значения и предназначения личности»²⁷. Достоевскому же в «Великом инквизиторе» удалось вскрыть эту опасность, а в романном целом «Братьев Карамазовых» дать против нее лекарство — обращение ко Христу. В свою очередь Волжский подчеркнул присущее писателю внимание к «слабости и беззащитности отдельной человеческой личности перед давлением социальной среды, государства» и других внешних обстоятельств и его боль из-за «гибели личности, непоправимой, неискупимой». Заслуга Достоевского в том, что он связал разрешение «нравственной проблемы личности» с «религиозной проблемой Бога и личного бессмертия»²⁸.

При этом налицо переосмысление и возросшая критика историософских и социально-политических взглядов Достоевского в период совершавшейся русской революции 1905–1907 гг.; разделение Достоевского — художника и мыслителя; извлечение его «подлинного» мировоззрения не из непосредственных публицистических высказываний (например, «Дневника писателя»), а из художественных произведений; переживание его «двойственности» и противоречивости; а также попытка, несмотря на сознательно-публицистический консерватизм автора «Дневника писателя», привлечь его как художника-романиста в революционный лагерь, связать его художественные идеи с «новым религиозным сознанием» и «религиозной общественностью».

Большинство критиков отметило в ряде героев Достоевского предшественников декадентства, а в художественной манере самого писателя — декадентскую изломанность, напряженность, страсть к чрезмерности и исключительности. Оценки выявленных черт разделились независимо от «партийной» принадлежности критиков на резко отрицательные (М. Неведомский, Андрей Белый)²⁹ и ставившие такое предсказание атмосферы начала XX в. в заслугу писателю (Аким Волынский,

²⁷ См.: Бердяев Н. А. Великий инквизитор // Властитель дум... С. 325–329.

²⁸ Волжский [Глинка А. С.]. Федор Михайлович Достоевский: Жизнь и проповедь. С. 59.

²⁹ См.: Белый, Андрей. Ибсен и Достоевский; Неведомский М. Представительство духа народного: К 25-летней годовщине смерти Ф. М. Достоевского // Без заглавия (СПб). 1906. 5 февр. № 3; 12 февр. № 4.

В. Малинин)³⁰ В этой же парадигме — часто звучавшая похвала Достоевскому как непосредственному предшественнику и даже «учителю» Ф. Ницше, безусловного кумира Серебряного века (Л. Шестов, Аким Волынский, Малинин, Неведомский, Б. Грифцов).³¹

Тем не менее практически все критики, в том числе религиозно-философского направления, сходились на необходимости «преодоления» Достоевского как великого, но «одностороннего» гения, впадавшего в многочисленные «ошибки» и «заблуждения». «Односторонность» писателя виделась то в его «хаотичности», то в «психологизме», то в политической «реакционности». Сам же этот подход был задан еще в 1900–1901 гг. известной книгой Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», в которой оба великих писателя признавались далекими от чаемого «синтетического» идеала.

Взросшую актуальность придавала наследию Достоевского в 1905–1907 гг. будто бы «навороженная» им в романе «Бесы» революция. Ю. И. Айхенвальд, воспроизводя общую тональность восприятия автора «Бесов» в первом десятилетии XX в., писал: «Под черным знаком Достоевского, в его стиле движется наше время, Достоевского имеет оно своим патроном, или своим живым эпитафием, потому что безумные содрогания и трепет, какие здесь и там переживает теперь человеческое существо, — они-то и образуют стихию творца „Бесов“. Как некий колдун проникновенный, наворожил он России революцию. <...> Человек с воспаленной душою, писатель катастроф, психолог метаний, он не рисует себе людей спокойными и благообразными <...> нет, глаза его раскрыты на роковую незаконченность, на постоянное <...> волнение тоскующего и крамольного духа. <...> Смута кажется ему обычным состоянием души, болезнь — это норма»³². Однако немало критиков (А. М. Скабичевский, Лев Шестов, Р. И. Сементковский и др.)

³⁰ См.: *Волынский А. Л.* Ф. М. Достоевский; *Малинин В. Ф.* М. Достоевский, особенности и развитие его дарования и творчества...

³¹ См. указанные выше работы А. Л. Волынского, В. Малинина, М. Неведомского, а также: *Шестов, Лев.* Достоевский и Ницше. СПб., 1903; *Грифцов Б.* Праздник памяти Достоевского // Зори. 1906. Май. № 11–14.

³² См.: *Айхенвальд Ю.* По поводу нового издания сочинений Достоевского // Русская мысль. 1907. № 9 (цит. по: *Айхенвальд Ю. И.* Достоевский // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 242–243).

считали «властителем дум» 1900-х гг. вовсе не Достоевского, а Л. Н. Толстого.³³

Хотя вектор пути к более «целостному узрению»³⁴ Достоевского уже был намечен в работах Акима Волынского, Булгакова, Мережковского, Волжского, в 1900-е гг. до академического спокойствия, объективности, взвешенности в суждениях о писателе было еще очень далеко. Он воспринимался скорее как участник текущего литературного процесса: с ним спорили, оценивали с диаметрально противоположных сторон, часто отзывались о нем крайне непочтительно. Происходил своего рода суд над Достоевским, с беспощадными прокурорами (Лев Шестов, Андрей Белый, Неведомский и др.) и снисходительными к его «слабостям» адвокатами (Розанов, Булгаков, Волжский и др.). Классического глянца не было и в помине.

Этому способствовал, безусловно, факт активного присутствия в литературном процессе 1900-х гг. Льва Толстого, с которым Достоевский сопоставлялся как равновеликий гений. Начиная с исследования Мережковского 1900–1901 гг. оппозиция «Толстой и Достоевский» стала устойчивой³⁵. Конкретно-фактическое исследование этой оппозиции немало дает для уяснения реального веса Достоевского в литературном мире Серебряного века, разрушая ретроспективно сложившийся стереотип о его преобладающей роли уже в 1900-е гг.

Если сравнить тиражи изданий Достоевского и Л. Толстого в юбилейном для первого 1906 г., когда он оказался в центре

³³ См.: Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы 1848–1906 гг. С. 192; Сементковский Р. И. Сочинения. СПб., 1906. Т. 1: Русское общество и литература. От Кантемира до Чехова. С. 17; Шестов Л. Пророческий дар // Полярная звезда. 1906. 27 янв. № 7 (то же: О Достоевском: Достоевский в русской мысли 1881–1931 годов. С. 119–127).

³⁴ Иванов Вяч. И. О значении Владимира Соловьева в судьбах нового религиозного сознания // О Владимире Соловьеве: Сб. изд-ва «Путь». М., 1911 (то же: Иванов Вяч. И. Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 339).

³⁵ См.: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский (1900–1901); Горький М. Заметки о мещанстве (1905); Розанов В. В. Толстой и Достоевский об искусстве (1906); Шестов, Лев. Пророческий дар (1906); Волжский [Глинка А. С.]. Федор Михайлович Достоевский: Жизнь и проповедь (1906); Блок А. А. Солнце над Россией (1908) и др.; Белый, Андрей. Трагедия творчества; Достоевский и Толстой (1911); Вересаев В. В. Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом (1911); Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918).

общественного внимания, то увидим следующую картину. Общий тираж произведений Достоевского в 1906 г. составил 39 550 экз. (пять томов 6-го и шесть томов 7-го изданий *ПСС*, ни одного издания отдельных произведений не зафиксировано), причем это были довольно дорогие тома, выходившие сравнительно небольшим тиражом в 3000–3050 экз. каждый и по разным причинам весьма плохо раскупавшиеся. Стоит также учесть, что перерыв между 5-м (1895) и 6-м изданиями *ПСС* писателя занял целое десятилетие, за которое спрос на его книги как будто должен был возрасти. Что касается Л. Толстого, то в самый обычный, отнюдь не юбилейный год его писательской жизни — 1906 — его произведения вышли общим тиражом около 1 000 000 экз.! Причем, помимо собрания сочинений (выходившего тиражом в 5000 экз.), в основном это были дешевые массовые издания отдельных произведений «яснополянского старца», вполне доступные широкой публике.³⁶

Для воссоздания контекста приведем также данные об изданиях в 1906 г. и других русских классиков: так, венгеровское³⁷ собрание сочинений А. С. Пушкина начало выходить тиражом в 15 000 экз., *ПСС* Н. Г. Чернышевского выходило тиражом в 10 000 экз., тем же тиражом начало выходить собрание сочинений Н. В. Гоголя. По-видимому, еще более показательным³⁸ будет сравнение количества книг и брошюр о Достоевском, вышедших в 1906 г., с количеством книг и брошюр о Гоголе, вышедших в год 50-летия со дня смерти автора «Мертвых душ» — 1902: в первом случае это 19 названий, включающих в себя шесть переизданий; во втором случае — 156.³⁹

Характерный результат дает статистический анализ известной книги Ф. Ф. Фидлера (сост.) «Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей» (М., 1911), в которой собраны ответы 54 современных литераторов на пред-

³⁶ Во многом такая картина объясняется тем, что права на издание произведений Достоевского находились в руках его наследников (А. Г. Достоевской и детей), чья издательская инициатива была ограниченной; Толстой же в 1891 г. отказался от авторских прав на свои сочинения, написанные после 1881 г., дав свободу инициативе неограниченного числа издателей.

³⁷ То есть выходившее под ред. С. А. Венгерова.

³⁸ Так как является независимым от наличия или отсутствия прав на издание произведений писателей.

³⁹ См.: Козьменко М. В. Гоголевский юбилей 1902 года в книжных изданиях и выступлениях в периодике: информационно-аналитический обзор (готовится к печати в ИМЛИ РАН).

ложенный составителем опросный лист. На вопрос о влиянии каких-либо писателей (отечественных или иностранных) на их личностное и творческое становление участники сборника ответили следующим образом: вообще не упомянули Достоевского 40 опрошенных (то есть *три четверти* всего состава), из 14 упомянувших только четверо отметили определяющее, сильное влияние на себя произведений Достоевского⁴⁰.

Очевидно, что было бы преувеличением говорить о доминировании Достоевского в сознании русского общества 1900-х гг. над другими писателями XIX в. Этот вывод подтверждается и рядом свидетельств современников. Так, например, автор, скрывшийся за подписью *К.*, отметил малолюдство на могиле писателя в 25-летнюю годовщину его смерти и вообще «необычайную холодность», с которой русская интеллигенция встретила эту дату. На малое количество печатных откликов по поводу публикации отрывка из неизданной главы «Бесов» в 8-м томе Юбилейного ПСС Достоевского сетовал в «Русском слове» А. А. Измайлов. «Юбилей Достоевского прошел гнусно...» — констатировал Бердяев в частном письме.⁴¹

Итак, путь Достоевского на Эверест русской общественно-литературной жизни скорее в 1900-е гг. только начинался; глубина его «пророчеств» и не могла быть в полной мере оценена Серебряным веком — только опыт победившей в России революции и послереволюционных изменений в стране в течение почти всего XX в. резко повысил интерес и доверие к автору «Бесов» и сделал его все более и более возрастающим. Очевидно, что восприятие Достоевского (как, впрочем, и любого другого классика) было обусловлено кругозором эпохи 1900-х гг.

Поэтому можно говорить о создании в Серебряном веке особого «мифа Достоевского», в котором образ писателя-классика «становился <...> воплощением идеи»⁴² творцов этого мифа, но еще не раскрывался во всех своих чертах. Критики в большинстве своем даже не ставили перед собой задачи выясне-

⁴⁰ И. С. Рукавишников, О. И. Дымов, Н. О. Пружанский, Е. М. Безпятков.

⁴¹ Подробнее см.: *К. Национализм и религия Достоевского: (Доклад, прочитанный на заседании «Союза возрождения России»)*. СПб., 1906; *Измайлов А. А. (Русское слово. 1906. 25 апреля)*; Н. А. Бердяев. Письмо к В. Я. Брюсову от 12.02. 1906 г. (НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 77. Ед. хр. 17).

⁴² *Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект: спецкурс*. Владимир, 1999. С. 26.

ния собственно авторской позиции Достоевского по тем или иным вопросам; писатель обычно отождествлялся с тем своим романским героем, который был в настоящий момент в фокусе внимания того или иного критика: Прохарчиным, Подпольным парадоксалистом, Кирилловым, Шатовым, Иваном Карамазовым, Великим инквизитором... В этом аспекте 1900-е гг. продолжали общую тенденцию прижизненной критики Достоевского и критики конца XIX в. Наиболее концентрированно «миф Достоевского» воплощен в вышеприведенной характеристике Ю. Айхенвальда, включающей в себя такие черты, как психопатология, inferнальность, преступная аура, мощный стихийный динамизм, парадоксальное сочетание революционности и религиозных пророчеств.

Симптоматична и характеристика личности писателя, данная Мережковским; говоря о современной ему интеллигенции, критик обратился к перечню героев Достоевского, представив самого их создателя следующим образом: «...самый необычайный из всех, „человек из подполья“, с губами искривленными как будто вечною судорогою злости, с глазами полными любви новой, еще неведомой миру, „Иоанновой“, с тяжелым взором эпилептика, бывший Петрашевец и каторжник, будущая противоестественная помесь реакционера с террористом, полубесноватый, полу-святой, Федор Михайлович Достоевский»⁴³. Здесь обнаруживаются такие черты восприятия Достоевского, как исключительность, уникальность и антиномичность облика, отождествление его с собственными героями-нигилистами, видение в нем предшественника декадентства и «нового религиозного сознания». Говоря о психопатологии самой личности Достоевского, Мережковский, однако, не забывал собственного тезиса 1900–1901 гг. о «здоровой болезни» писателя (не «к смерти», а «к новой жизни»⁴⁴).

⁴³ Мережковский Д. С. I. Грядущий Хам. II. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 26 (то же: Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 367–368).

⁴⁴ См.: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 115.

ФУНКЦИЯ ДЕТСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО

В отличие от многих современников, Достоевский никогда не писал свои воспоминания или автобиографию. Известно, что его эпилептические припадки вызывали потерю памяти, в связи с чем в переписке он не раз жаловался на слабую память. Но причина не только в этом. Достоевский считал воспоминание «равно-сильным страданию»¹: вспоминать причиняло ему мучение, потому что, как он признавался сам, это значило оживлять раны потери любимых людей. Только в последнее десятилетие своей жизни Достоевский решился писать о себе и о своем прошлом в «Дневнике писателя» и, как свидетельствует его запись в рабочей тетради за 1877 г., он даже запланировал написать воспоминания.² Решение, принятое Достоевским в начале 1870-х гг., обуславливается, с одной стороны, осознанием его публичной роли, его общественной и моральной ответственности, а с другой — осознанием интереса, который его личная жизнь представляла для читателей.

В известной статье 1923 г. Борис Томашевский анализировал, как биография писателя или поэта может иногда превращаться в «легенду», если она приобретает конструктивную роль в литературном произведении.³ Употребляемый Томашевским термин «литературная биография» является особо подходящим к интересующему нас случаю: хорошо известно, что Достоевский, вернувшись из Сибири, неоднократно пользовался в своих произведениях автобиографическими эпизодами для создания

¹ См. запись Достоевского от 31 января 1873 г. в альбоме О. А. Козловой (27; 119).

² См. запись от 24 декабря 1877 г.: «Memento. На всю жизнь. <...> Написать свои воспоминания» (17; 14).

³ См.: *Томашевский Б. В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9.

характеров и развития мотивов. Это обуславливало возникновение ряда более или менее достоверных представлений о жизни великого писателя, ставшей в 1870-е гг. настоящей «легендой», особенно на взгляд читателей молодого поколения.⁴ Если, с одной стороны, эта «легенда» удовлетворяла стремления Достоевского как писателя, с другой — она угрожала целостности его личности, которая постоянно подвергалась нападкам его «литературных врагов».⁵

«Дневник писателя» явился попыткой восстановить целостность этой личности также и посредством детских воспоминаний автора.⁶ На первый взгляд, в «Дневнике писателя» детские воспоминания Достоевского занимают небольшое место; намного значительнее могут показаться его воспоминания о каторге, о моментах его литературной деятельности, об отношениях его с важными представителями русской критики и литературы или о его поездках по России и за границу. Тем не менее детские воспоминания автора приобретают особую значимость, если рассматривать их не как документальный материал, а как творческий материал, содействующий успешному выполнению задач «Дневника...». Как нам представляется, на первом этапе осуществления программы «Дневника писателя» Достоевский старается вызвать в своих молодых читателях осознание русской национальной идентичности, восстанавливая особого рода коллективную память и предлагая свои личные детские воспоминания как образец «идеального прошлого» русского человека.

В декабрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. в главке «На какой теперь точке дело» Достоевский писал, что главная цель «Дневника...» состояла в том, «чтобы по возможности разъяснить идею о русской национальной духовной самостоятельности и указывать ее в **текущих** представляющихся

⁴ Ср.: *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 281.

⁵ Об этом см.: *Vassena R.* Reawakening national identity: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and its impact on Russian society. Bern: Peter Lang, 2007. P. 47–50.

⁶ Хотя Достоевский никогда не писал воспоминаний о детстве, на некоторых его произведениях явно отражаются его личные детские впечатления. На материале «Маленького героя» об этом писала В. С. Нечаева (см.: *Нечаева В. С.* В семье и усадьбе Достоевских. М., 1939. С. 63–65).

фактах» (24; 61). Для «Дневника...» действительно характерна открытость к текущему, установка на современность. Какую роль приобретает тогда прошлое в «системе времен» «Дневника писателя»? Ответ на этот вопрос звучит во второй главе мартовского выпуска за 1876 г., где Достоевский писал об «обособлении»⁷, определяя его не только как отсутствие в обществе духовно-нравственного единства, но и как склонность к забвению того, что было раньше, к разрыву связи с прошлым:

«Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего „обособления“. Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает все, что **прежде** было общего в мыслях и чувствах и начинает с своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать с начала. Разрывают *прежние* связи без сожаления и каждый действует сам по себе и тем только и утешается. <...> ...не ушла ли огромная часть молодых, свежих и драгоценных сил в какую-то странную сторону, в обособление с глумлением и угрозой, и именно опять-таки из-за того, чтоб вместо **первых** девяти шагов ступить прямо десятый, забывая притом, что десятый-то шаг, без **предшествовавших** девяти, уж во всяком случае обратится в фантазию, даже если б он и значил что-нибудь сам по себе» (22; 80).

Итак, согласно автору «Дневника...», оздоровление от обособления осуществляется и путем восстановления памяти того, что было раньше, то есть о бывшем единении русского общества с народом, которое петровская реформа прервала и к которому необходимо вернуться:

«Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной

⁷ Достоевский заимствует слово «обособление» у К. С. Аксакова. В статье «О современном человеке» этим словом Аксаков обозначал состояние тех, кто, утверждая личное начало, отдалялся от общего, от чувств любви и христианского братства, присущих каждому человеку, которые лежат в основе истинной общины (см.: Аксаков К. С. О современном человеке // Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины. Изд. Петербургского отдела Славянского комитета. СПб. 1876. С. 255) В «Братьях Карамазовых» Достоевский снова прибегает к понятию «обособления», обозначая им характеристику, которую большинство приписывает таким «чужакам», как Алеша Карамазов. По мнению автора, такие чужаки «не всегда частность и обособление», а напротив, носят в себе «иной раз сердцевину целого» (14; 5).

и признать ее за правду <...>. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга» (22; 45).

Но для того чтобы восстановить коллективную память этого гармонического единения с народом, каждому необходимо сначала восстановить индивидуальную память и разыскать следы этого общего начала в самом себе, в своем прошлом, и в частности — в своем детстве. В миропонимании Достоевского детские воспоминания представляются святыней для души. Два или три «святых воспоминания», оставшихся даже из горького детства, способны освещать человеческий путь и вести человека к добру даже в самые мрачные моменты его взрослой жизни. С детскими воспоминаниями тесно связан вопрос о современном «случайном семействе», где последствия обособления и больного состояния общества отражаются особенно ярко. «Случайным семейством» Достоевский называл семью, в которой распались внутренние связи, где дети вырастают в презрении к нравственным принципам и к традициям. Это семья, охарактеризованная состоянием постоянного брожения, которое обусловлено отсутствием общих убеждений и понятий.⁸

Автор «Дневника писателя» впервые вызывает в памяти свое детство в главе XVI «Одна из современных фальшей» (1873). Для того чтобы понять функцию авторских детских воспоминаний в этой главе, нужно сначала учесть предыдущую главу XV «Нечто о вранье», в которой Достоевский объясняет общую склонность русских к вранью кризисом национальной идентичности: русский человек стыдится самого себя, пытается спрятать себя под европейским обликом. Тема кризиса национальной идентичности поднимается в следующей главе, в которой Достоевский противопоставляет моральный фундамент «теоретического социализма» Фурье, к которому он примыкал как петрашевец в 1840-х гг., нигилизму «политического социализма» 1870-х гг. и нападает на современных «защитников молодежи», воспитывающих ее в презрении к собственным традициям и собственной родине. Ставя острый вопрос пересмотра собственных

⁸ О роли детей в творчестве Достоевского и о проблеме «случайного семейства» см. всё еще актуальное исследование: Rowe W. W. Dostoevsky: Child and Man in his Works. New York: New York University Press, 1968.

убеждений, Достоевский поражает читателя неожиданной искренностью, которая сопротивляется лжи современных вождей. Постепенное изменение его убеждений и убеждений его товарищей петрашевцев воспринимается не как предательство, а скорее как постепенное открытие собственной идентичности, возвращение к корням, осуществляющееся посредством восстановления памяти о детстве. Достоевский писал:

«Повторяю, это не так скоро произошло, а постепенно и после очень долгого времени. Не гордость, не самолюбие мешали сознаться. А между тем я был, быть может, одним из тех <...> которым наиболее облегчен был возврат к народному корню, к узнаванию русской души, к признанию духа народного. Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей» (21; 134).

Помещение детских воспоминаний в главу «Одна из современных фальшей» позволяет автору, с одной стороны, отвести от себя любой упрек в неискренности, а с другой — предложить свой собственный личный опыт как образец осознания собственной национальной идентичности:

«Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным. У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня» (21; 134).

Чтобы показать читателю сущность собственной идентичности, характер собственного происхождения, Достоевский прибегает к чтению как к источнику «прекрасного и высокого», формирующего индивидуума и укрепляющего его характер.⁹ Издания, упомянутые в этой главе, способствовали решающим образом формированию личности Достоевского: Евангелие, которое младший брат Достоевского Андрей Михайлович определяет как первую книгу для чтения в их семье¹⁰, и «История Государ-

⁹ О высоком воспитательном значении, которое Достоевский придавал чтению, можно заключить из его переписки с читателями. См., например, его письма к С. Е. Лурье от 17 апреля 1877 г. (29₂; 151–152) и Н. Л. Озмидову от 18 августа 1880 г. (30₁; 212).

¹⁰ Достоевский А. М. Воспоминания. Л., 1930. С. 63.

ства Российского» Н. М. Карамзина, несколько изданий которой Достоевский сохранял в личной библиотеке¹¹ и которую он сам называл своей «настойной книгой» (29₁; 153 и 30₁; 212).¹²

Сближение этих трех воспоминаний (чтение Евангелия, чтение вслух «Истории Государства Российского» и посещение Кремля и соборов московских) вызывает в читателе ассоциацию между мотивом *детства* и мотивами *родины* и *православия*. Формирование личной идентичности автора совершается и через осознание коллективной, русской идентичности, сущность которой заключена в православии.¹³ В вышеупомянутой главе автор «Дневника...» набрасывает идеализированный образ будущего славянофила, посредством которого он привлекает к себе молодых читателей, лишенных подобных детских воспоминаний. И задается вопросом:

«Я очень часто задумываюсь и спрашиваю себя теперь: какие впечатления, большею частию, выносит из своего детства уже теперешняя современная нам молодежь?» (21; 134).

Индивидуальная память это не нечто изолированное и отстраненное от общественной среды: чтобы вызвать свои воспоминания, нужны воспоминания других людей.¹⁴ Аналогично идеальный читатель «Дневника...» — то есть читатель из молодого поколения — призван уподобляться автору, принимая его воспоминания как свои и ими восстанавливая свое прошлое.

Мотив отсутствия святых детских впечатлений у современной молодежи и потребность «насадить» в ней новые впечатления (22; 19) отражены в «Дневнике писателя» за 1876 и 1877 гг. Свой вклад в это дело Достоевский вносит уже в первых выпусках (а именно в январском, февральском, и апрельском за 1876 г.), где он включает три своих детских воспоминания,

¹¹ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. Одесса, 1919. С. 146–147.

¹² Отношение Достоевского к книге Карамзина изменилось после его возвращения с каторги. Об этом см.: Архипова А. В. Достоевский и Карамзин // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 101–112.

¹³ Московский пейзаж, подобный воспоминаемому автором «Дневника писателя», встречается и в статье «Последние литературные явления. Газета „День“, опубликованной в № 11 журнала «Время» за 1861 г. Разница в том, что в 1861 г. Достоевский полемично приводил «панораму Москвы с Воробьевых гор» (19; 60) как пример смутного идеала славянофилов, а в 1873 г. он сам ее идеализирует.

¹⁴ См.: Halbwachs M. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 1987. P. 64.

непременно ассоциируемых с русским народом.¹⁵ Дефицит места не позволяет углубиться в каждое из этих воспоминаний. Поэтому хотелось бы кратко остановиться лишь на широко известном эпизоде с мужиком Мареем в февральском выпуске за 1876 г. и подчеркнуть значение поляка, восклицающего «Je hais ces brigands!»¹⁶. Главка «Мужик Марей» заканчивается констатацией автора о поляке:

«Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мареех и никакого другого взгляда на этих людей, кроме „Je hais ces brigands!“ Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» (22; 49–50).

Детское воспоминание о мужике Марее является первым шагом к победе над обособлением, потому что оно представляет собой соединение автора с народом, его возвращение к корням. Для того чтобы этот процесс соединения с народом был полным, необходимо, чтобы опыт автора «Дневника...» стал опытом каждого и чтобы в то же время у этого опыта имелись бы свойства достойные для его подражания и повторения. Авторское «воспоминание в воспоминании» выполняет, таким образом, двойную функцию: оно не только предлагает читателю измерять народ согласно его «высоким идеалам», но и побуждает его также к повторению путешествия в собственной памяти, в поисках впечатлений, сходных с его впечатлением. Как верно замечено американским исследователем Г. С. Морсоном, «Мужик Мерей» является прообразом притчи о блудном сыне: пользуясь собственными сохранившимися «хорошими впечатлениями» из детства, автор призывает читателя сравнивать свой собственный опыт и симитировать путь осознания собственной идентичности.¹⁷ Но это все же ограниченная идентичность: из наблюдения о поляке, которое завершает главку «Мужик Марей», следует вывод, что только у русского могут быть сходные воспоминания. Таким образом, через индивидуальную

¹⁵ См. главки «Российское общество покровительства животным. Фельдгегерь, зелено-вино. Зуд разврата и Воробьев. С конца или с начала?» (22; 27–29) и «Сбыччивость и неточность спорных пунктов» в январском и апрельском выпусках «Дневника писателя» 1876 г. (22; 112–113).

¹⁶ «Ненавижу этих разбойников!» (фр.).

¹⁷ См.: Morson G. S. «A Writer's Diary»: Dostoevsky's great experiment (Introductory Study) // *Dostoevsky F. A Writer's Diary* / Ed. K. Lantz. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997. Vol. 1. P. 27–28.

память автора восстанавливается не просто коллективная, но особо *русская* память.

В следующих выпусках «Дневника писателя» детские воспоминания автора становятся реже и, как нам кажется, перестают играть роль взаимодействия между индивидуальной и коллективной памятью. Воспоминания о местах собственного детства, записанные в июльском–августовском выпуске за 1877 г., выполняют скорее роль введения в размышления автора о современной семье и воображаемой речи судьи, обращенной к родителям случайного семейства. Перерыв в использовании детских воспоминаний можно отнести к тому повороту, который произошел на страницах «Дневника...» начиная с июня 1876 г. Начало формирования движения русских добровольцев, идущих на помощь «славянским братьям» сербам, притесняемым турками, заставило Достоевского пересмотреть совокупную программу «Дневника писателя». Добровольческое движение, сформировавшееся летом 1876 г., становится, на взгляд Достоевского, неопровержимым свидетельством духа самоотверженности «лучшего человека», который происходит из русского народа, чей единственный интерес — не материальные выгоды, которые можно извлечь из занятия славянских земель, а, скорее, их защита и чувство братского единения с ними. Формирование этого движения предоставляет Достоевскому неожиданную возможность показывать читателям живое и реальное решение проблемы обособления. Попытка оживления прошлого, которой характеризовались первые выпуски за 1876 г., уступает место необходимости пробуждения внимания читателя к эсхатологическому значению происходящих событий и к грядущим завоеваниям, которые предначертаны для России: строительство идеального общества, единение всех православных племен во Христе, признание России как единственной силы, которая в состоянии примирять европейские противоречия — вот вселенская миссия русского народа, осуществление которой, на взгляд автора «Дневника писателя», потенциально заложена в современной, «текущей» действительности.

ВАРЬИРУЮЩИЕСЯ МОТИВЫ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Мотив камня в «Братьях Карамазовых»

Предлагаемая вниманию читателя статья касается одного из частных моментов в том «лабиринте сцеплений», о котором, откликаясь на критику «Анны Карениной», рассуждал Л. Н. Толстой. Он писал: «...для критики искусства нужны люди, которые показывали бы бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений...»¹.

Особое «отыскивание мыслей» в произведении действительно не нужно, так как эти мысли заключены в частях и звеньях «лабиринта», в логике их связей и переходов, в истолковании, которое они по воле автора усваивают извне или приобретают именно в его произведении.

Речь пойдет о мотиве *камня*. Во-первых, потому, что на большом пространстве текста он встречается довольно редко и, следовательно, легко обозрим в полноте своих контекстов и значений; во-вторых, потому, что эти значения передают смысловые отношения, определяющие в существенной части и конечном итоге идейную концепцию романа в целом.

Своеобразие анализируемых сцеплений (названного мотива и мотивов с ним связанных) состоит в том, что они выходят за лингвистические пределы художественного текста. Благодаря прямым указаниям на источник мотива и мотивов, более или менее явным реминисценциям, аллюзиям и намекам расширяется смысловое поле соединительного звена сцеплений. Ска-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269.

занное в произведении начинает взаимодействовать с тем, что находится вне его, и одно поясняется через другое: комментарием к художественному произведению становится чужой текст, а комментарием к чужому тексту может стать художественное произведение.

Мотив камня впервые звучит в романе в устах Ивана, который рассказывает старцу и его гостям о своей статье, посвященной церковному суду (сцена в монастыре). Мотив несет метафорический смысл. Иван говорит о тех временах, когда древнее римское государство, решившись стать христианским, хотя и «включило в себя церковь», но во многих отношениях продолжало оставаться языческим: «...в Риме, как в государстве, слишком много осталось от цивилизации и мудрости языческой, как, например, самые даже цели и основы государства. Христова же церковь, вступив в государство, без сомнения не могла уступить ничего из своих основ, от того камня, на котором стояла она, и могла лишь преследовать не иначе как свои цели, раз твердо поставленные и указанные ей самим Господом, между прочим: обратить весь мир, а стало быть, и всё древнее языческое государство в церковь» (14; 57–58).

Иван противопоставляет языческие «цели и основы» государства основам церкви, не уточняя смысла используемых понятий. Из общей беседы следует, однако, что языческое государственное начало означает закон силы (материальной или юридической) и внешнего принуждения, безусловного подчинения каждого человека бездушному, механическому, все нивелирующему порядку. Церковное начало соединяется с представлением о милосердии. Понятие камня у Ивана просто заменяет понятие «основы». Между тем камень, на котором стоит церковь, заставляет вспомнить евангельский источник.

Христос спросил своих учеников, за кого Его почитают люди. «Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию или за одного из пророков. Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Симон же Петр отвечая сказал: Ты — Христос, Сын Бога Живаго. Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон, сын Ионин, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, сущий на небесах; и Я говорю тебе: ты Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле,

то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16: 14–19).

Апостол Петр (*греч.* скала, каменная глыба)² заслужил одобрение Христа тем, что твердо заявил о своей вере в Божественную природу и Божественную миссию Спасителя — следовательно, в непререкаемую истину Его слов. Правда, Петр говорит здесь то, что было внушено ему извне. Поэтому неудивительно, что апостол тут же позволяет себе прекословить Господу, когда Тот заговорил о своем страдании и смерти (Мф. 16: 22–23). Однако позднее на вопрос Христа ближайшим ученикам, не хотят ли и они оставить Его, как это сделали другие, Петр сказал: «Господи! к кому нам идти? Ты имеешь глаголы вечной жизни, и мы уверовали и познали, что Ты Христос, Сын Бога Живаго» (Ин. 6: 68–69).

На камне такой веры и такого знания (что Христос — Сын Божий, Спаситель мира, что Его учение милосердия и самоотверженной любви передает людям «глаголы вечной жизни») стояла и стоит христианская Церковь. Будучи установленной на земле, она нематериальна по своей сути, а потому ее границы и заключены и не заключены в границах церковных зданий. Возможна церковь (то есть церковное здание, храм, со всеми необходимыми внешними атрибутами), не являющаяся в то же время христианской Церковью. Ведь дело не в атрибутах, а в духе.³

Старец Зосима в той же сцене в монастыре утверждает: «...во многих случаях там (на Западе. — В. В.) церковей уже и нет вовсе, а остались лишь церковники и великолепные здания церковей, сами же церкви давно уже стремятся там к переходу из низшего вида, как церковь, в высший вид, как государство, чтобы в нем совершенно исчезнуть» (14; 60–61), как ранее говорил отец Паисий, «исчезнуть, уступив науке, духу времени и цивилизации» (14; 58). Дух этого времени, наука и цивилизация подчинены

² Это имя брату Андрея Первозванного дал Господь. Андрей «первый находит брата своего Симона и говорит ему: мы нашли Мессию, что значит „Христос“. И привел его к Иисусу. Иисус же, взглянув на него, сказал: ты — Симон, сын Ионин; ты наречешься Кифа, что значит: „камень“ (Петр)» (Ин. 1: 41–42).

³ Христос сказал: «...дух животворит, плоть не пользует нимало; слова, которые говорю Я вам, есть дух и жизнь» (Ин. 6: 63). В другой раз, в ответ на предложение учеников сурово наказать негостеприимных самарян, сведя на них огонь с неба, Он запретил им это, говоря: «...не знаете, какого вы духа; ибо Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лк. 9: 55–56).

плоти, материальным целям и ценностям, изменчивым и преходящим. Старец продолжает: «Так, кажется, по крайней мере в лютеранских землях. В Риме так уж тысячу лет вместо церкви провозглашено государство» (14; 61).

Животворящий дух христианской Церкви, вопреки тому, что говорит Иван, направляет ее движение не столько вширь, к границам государства и далее, за его рубеж, сколько ввысь; и если вширь, то только для того, чтобы как можно большее число людей объединить одним стремлением снизу вверх — от временного к вечному, от земли к небесам, к горнему Иерусалиму.

Надо сказать, что христианская Церковь никогда вполне не принадлежала и не принадлежит земле, даже и в основании своем, так как Строителем этого здания и главным краеугольным камнем его основания служит Христос. Будучи на земле, эта Церковь в то же время как бы приподнята над нею, поскольку ее фундаментом, так же как и ее главой, является сам Господь. Рассказав притчу о нерадивых виноградарях, бесчестных наемниках и убийцах, Он говорит первосвященникам и фарисеям: «...неужели вы никогда не читали в Писании: „камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла: это от Господа, и есть дивно в очах наших“ [Пс. 117: 22–23]» (Мф. 21: 42). Христос говорит это о Себе и Своем учении. И далее: «...тот, кто упадет на этот камень, разобьется; а на кого он упадет, того раздавит» (Мф. 21: 44).

Мотив камня расширяется и усложняется в своих значениях, вступая в сцепления с другими мотивами (строительства церкви, строительства здания, строительства, созидания вообще и т. д.).

Апостол Петр, обращаясь к своим единоверцам, в Первом соборном послании пишет: «Приступая к Нему [Иисусу Христу], камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному [Мф. 16: 18; 21: 42], и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу, Иисусом Христом [Мал. 1: 11; Откр. 1: 6]. Ибо сказано в Писании: „вот, Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится“ [Ис. 28: 16; Рим. 9: 33]. Итак, Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла [Пс. 117: 22], камень преткновения и камень соблазна [Ис. 8: 14; Мф. 21: 42], о который они претыкаются, не покоряясь слову, на что они и оставлены» (1 Петр. 2: 4–8).

Об отсутствии этой самой важной драгоценности, которая должна заключаться в душе каждого христианина, скорее всего и намекают по контрасту «чрезвычайно крупные» драгоценные камни на «тоненьких и бледненьких пальчиках» (14; 408) Николая Парфеновича, молоденького следователя, недавно приехавшего из Петербурга и вежливо, но равнодушно ведущего допрос, оказавшийся для подозреваемого в убийстве Мити раньше времени и срока «хождением по мытарствам» (книга «Предварительное следствие»):

«— Это из чего у вас перстень? — перебил вдруг Митя, как бы выходя из какой-то задумчивости и указывая пальцем на один из трех больших перстней, украшавших правую ручку Николая Парфеновича.

— Перстень? — переспросил с удивлением Николай Парфенович.

— Да, вот этот... вот на среднем пальце, с жилочками, какой это камень? — как-то раздражительно, словно упрямый ребенок, настаивал Митя.

— Это дымчатый топаз, — улыбнулся Николай Парфенович, — хотите посмотреть, я сниму...

— Нет, нет, не снимайте! — свирепо крикнул Митя, вдруг опомнившись и озлившись на себя самого, — не снимайте, не надо... Черт...» (14; 437).

Скупые слова Ивана о государстве, о Церкви, о камне, на котором она стоит, при своем появлении в романе отсылают к библейскому (ветхозаветному и евангельскому) контексту, приведенному здесь с возможной краткостью. В дальнейшем повествовании выясняется, однако, что камень для Ивана, даже и в основании церкви, не обязательно Христос. В понимании Ивана камень — просто опора, устой и устой, на которых держится человек с его убеждениями и верой, или часть общества, или все оно в целом. Если в случае Алеши еще можно говорить о Христе (Иван объясняет Алеше: «...в конце я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человекечек. <...> Ведь ты твердо стоишь, да? Я таких твердых люблю, на чем бы там они ни стояли...» И далее: «...не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою...» — 14; 209, 215), то в случае Федора Павловича дело обстоит иначе. Убеждения этого героя не только не имеют отношения к учению Христа, но они ему противоположны. Иван говорит об отце:

«Стал на сладострастии своем и тоже будто на камне... хотя после тридцати-то лет, правда, и не чем, пожалуй, стать, кроме как на этом...» (14; 210).

Сам Иван пытается устроиться на другой, но тоже эгоистической и антихристианской основе. Им владеет поистине бесовская гордыня. В главах «Бунт» и «Великий инквизитор», говоря «гордо и богохульно» (30; 68), герой стремится доказать несостоятельность Господа Бога в качестве архитектора и строителя «здания судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой». И когда Алеша напоминает ему о Христе, который отдал «неповинную кровь свою за всех и за всё» и на котором «и созиждается здание» (14; 224), Иван решительно отвергает Христа. Ситуация соответствует определению, не раз отнесенному к Христу Им самим и другими в Новом завете: «Камень, который отвергли строители...» А опровержение учения Божественного Учителя и поставленная под сомнение Его любовь к человечеству (глава «Великий инквизитор») объясняют, какой смысл, какое приложение могут иметь понятия, восходящие к пророку Исае — «камень претыкания и камень соблазна, о который они [противники Христа] претыкаются, не покоряясь слову», то есть заповедям любви, «глаголам вечной жизни».

Отвергнув Христа и Его «глаголы», Иван предлагает свой проект «здания судьбы человеческой» с той же целью «в финале осчастливить людей». Он руководствуется при этом указаниями «умного духа», но не духа жизни (как в Церкви Христа), а «духа самоуничтожения и небытия», «страшного духа смерти и разрушения» (14; 229, 238). Он говорит о герое своей поэмы, с которым согласен: «На закате дней своих он убеждается ясно, что лишь советы великого страшного духа могли бы хоть сколько-нибудь устроить в сносном порядке малосильных бунтовщиков, „недоделанные пробные существа, созданные в насмешку“. И вот, убедясь в этом, он видит, что надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения, а для того принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению, и притом обманывать их всю дорогу, чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми. И заметь себе, обман во имя Того, в идеал которого столь страстно веровал старик во всю свою жизнь!» (14; 238). Ивана соблазняет идея антихристова царства.

Мне приходилось писать о том, что проект здания Ивана, этой новой Вавилонской башни (14; 230, 231, 238), строящейся на месте Божьего храма «не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю» (14; 25), не выдерживает критики. Он уязвим и в исходных посылках, и в системе доказательств (аргументация), и в выводах. Новая Вавилонская башня, как и первая, вопреки тому, что говорит Великий инквизитор («...мы и достроим их башню» — 14; 231; «То, что я говорю Тебе, сбудется, и царство наше созиждется» — 14; 237), рухнет, не дождавшись конца постройки. Об этом пророчествует старец Зосима. Возможность разрешения роковых противоречий и общего благополучия он видит на иных путях и именно в России: «...мы со Христом это великое дело решим. <...> ...и воссияет миру народ наш, и скажут все люди: „Камень, который отвергли зиждущие, стал главою угла“. А насмешников спросить бы самих: если у нас мечта, то когда же вы-то воздвигнете здание свое и устроитесь справедливо лишь умом своим, без Христа? <...> Воистину у них мечтательной фантазии более, чем у нас. Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлекший меч погибнет мечом» (14; 288). В словах старца хотя и прикровенно, но недвусмысленно звучит идея народа-богоносца, ранее ясно выраженная в «Бесах» (10; 196, 200). По убеждению старца, русский народ, взяв Христа и Его учение во главу угла, станет тем широким и прочным фундаментом, на котором поднимется ввысь истинная Церковь — органичная общность людей, соединенных узами братства и жертвенной любви.

Пророчество старца относительно России выглядит невероятным. Многие из того, что говорит или делает старец, кажется не только невероятным, но и абсурдным. После неожиданного поклона Мите, повергшего всех присутствующих в келье в глубокое изумление, Ракитин в разговоре с Алешей без всякого почтения, с насмешкой напоминает о пророческом даре старца и продолжает: «У юродивых и всё так: на кабак крестится, а в храм камнями мечет» (14; 73).

Пословица Ракитина восходит к проложному рассказу от 21 ноября о неисповедимости путей промысла Божия. Ни слов пословицы, ни действия, которое они обозначают, в Прологе нет.⁴

⁴ См.: Пролог в поучениях. Ч. 1 / Сост. протоиерей Виктор Гурьев. Изд-е Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. С. 200–202.

Нет их и в фольклорном варианте легенды, записанной Л. Н. Толстым от олонекского сказителя В. П. Щеголенка и обработанной писателем в рассказе «Чем люди живы» (1881). Но они есть в других фольклорных переложениях проложного повествования. Одно из них под названием «Ангел» записано в Воронежской губернии А. Н. Афанасьевым и им же опубликовано в «Народных русских легендах».⁵

Вот оно. Сосланный Богом на землю за послушание ангел (он пожалел двух младенцев и вопреки воле Бога не вынул душу из их матери) нанимается в батраки к попу и совершает странные действия, вызывая негодование народа: «Что за болван такой! — говорят прохожие, — на церковь камня швыряет, а на кабак молится! Мало бьют эдаких дураков!...» Когда поп спросил батрака (о том, что он ангел, поп, разумеется, не знает), что все это значит, тот ответил: «Не на церковь бросал я камень, не на кабак Богу молился. Шел я мимо церкви и увидел, что нечистая сила за грехи наши так и кружится над храмом Божиим, так и лепится на крест; вот я и стал шибать в нее камнями. А мимо кабака идучи, увидел я много народу, пьют, гуляют, о смертном часе не думают; и помолился тут я Богу, чтоб не допускал православных до пьянства и смертной гибели»⁶. Выходит, что кажущиеся людям юридическими слова и поступки вызваны на самом деле более чистым, ясным и острым зрением, чем то, которым наделены обычные грешные люди.

Отметим по ходу дела прямое значение слова камень в этом рассказе. Камень здесь просто обломок горной породы. Он может быть оружием нападения и защиты, а следовательно — и оружием убийства. Вспомним сцену перебрасывания камнями мальчиков в главе «Связался со школьниками» книги «Надрывы», кончившегося для Илюши Снегирева роковым результатом (14; 187, 485).

Но вернемся к пророчеству старца Зосимы. Здание, воздвигаемое Иваном «лишь умом своим» и «без Христа», обречено потому, что строится не на камне христианской веры и учения⁷,

⁵ См.: Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 138–139.

⁶ Там же. С. 139.

⁷ Ср., например, ирмос песни 3-й Канона покаянного ко Иисусу Христу: «Несть свят, яко же Ты, Господи Боже мой, вознесый рог верных Твоих, Блаже, и утвердивый нас на камени исповедания Твоего». Имеется в виду христианское понятие, согласно которому каждый человек не только создание, но и здание Божие. Ср., например: «Если кто разорит

а на самом шатком основании — на песке. Правда, песок этот полит слезами и кровью невинного ребенка (таково неизбежное следствие предложенного Иваном проекта постройки), но эта жертвенная кровь и слезы не укрепляют фундамент, ибо, как объяснял Достоевский, «крепко-то оказывается не у тех, которые кровь прольют, а у тех, чью кровь прольют. Вот он — закон крови на земле» (27; 46). Ср. в этой связи кровь Христа в основании заложенного Им здания Церкви.

На ненадежную опору проектируемой Иваном постройки указывает мотив «миллионов, многочисленных, как песок морской», о которых будто бы печется Великий инквизитор, но которые, судя по его же рассуждению, «должны лишь послужить материалом (иначе говоря, подножием, пьедесталом. — В. В.) для великих и сильных» (14; 231). Между тем Христос сказал: «Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот; и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7: 24–27).

Если и есть у здания общего человеческого счастья, которое с воодушевлением, но безрассудно планирует Иван, достаточно прочный, крепкий камень, то он не внизу здания, а только сверху его. И он не держит постройку, а давит на нее, так что под его тяжестью она может и осесть, и провалиться. Это отвечает логике вещей: здание Ивана чуждо духу жизни, так как чуждо Христу (ср. слова Спасителя: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет; и всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек» — Ин. 11: 25–26; ср. 14: 6 и др.), оно — обитель «духа смерти и разрушения», «самоуничтожения и небытия». Оно не что иное, как

храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят; а этот храм — вы» (1 Кор. 3: 17). Ср. также стихи псалмов: «Терпя, потерпев Господа, и внят ми, и услыша молитву мою. И возведе мя от рова страстей, <...> и постави на камени нозе мои» (Пс. 39: 2–3) или: «От конец земли к Тебе воззвах, вегда уны сердце мое, на камень вознесл мя еси, наставил мя еси» (Пс. 60: 3) и т. д.

могила⁸, и потому его естественно венчает камень могильного надгробия — тот самый, точнее: такой же, как те, которые собирается целовать Иван, отправляясь в Европу: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что всё это давно уже кладбище, и никак не более» (14; 210).

Уже смущенный богоборческой проповедью Ивана, в минуту отчаяния и забывчивости, Алеша, напротив, опускается на могильный камень одного из давно почивших скитских монахов. Ожесточенное страдание и скорбь о любимом, только что умершем старце делают героя безразличным к чему и кому бы то ни было. Отец Паисий «приметил его [Алешу] в самом отдаленном углу скита, у ограды, сидящего на могильном камне одного древле почившего и знаменитого по подвигам своим инока. Он сидел спиной к скиту, лицом к ограде и как бы прятался за памятник. Подойдя вплоть, отец Паисий увидел, что он, закрыв обеими ладонями лицо, хотя и безгласно, но горько плачет, сотрясаясь всем телом своим от рыданий» (14; 297).

Готовность Ивана лобзать чужие камни и понятное, но все же предосудительное невнимание Алеши к отеческому надгробию равно свидетельствуют об отступлении от родной святыни — устойчивом у Ивана, минутном у Алеши. Камень и в том, и в другом случае соединяется с верой и убеждениями. Когда Алеша говорит Ивану, что «надо воскресить <...> мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (14; 210), Иван молчит. Воскрешение мертвых, означающее торжество вечной жизни, не занимает Ивана, ведь он, в отличие от Алеши, не верит в бессмертие души (ср.: 14; 65). Могилой и могильной плитой завершаются у него судьбы человеческие и судьбы мира.

⁸ Мотив могилы, увязанный если не с его теориями, то с самим Иваном, звучал ранее в устах Мити:

«...Иван всё знает. Раньше тебя давно знает (Митя имеет в виду свою историю с Катериной Ивановной. — В. В.). Но Иван — могила.

— Иван — могила?

— Да» (14; 101).

Наконец следует сказать о большом камне, к которому любил ходить Илюша Снегирев со своим отцом. У этого камня Илюша просил себя похоронить, и у этого камня в эпилоге романа Алеша произносит напутственное слово, обращенное к двенадцати мальчикам, товарищам умершего ребенка: «Всех их собралось человек двенадцать...» (15; 189).

«Большущий» одинокий камень, лежащий на дороге «сиротой <...> у плетня», в месте «пустынном» и «прекрасном» (14; 188), — глухой и немой свидетель горестных собеседований бедного, вечно пьяненького отца и сына Снегиревых. Поначалу всё, что сказано об этом камне, никак не намекает на христианскую церковь. Напротив. Ведь, вообще говоря, камень может указывать не только на церковь, но и на языческое капище. На камнях разжигали огонь и приносили жертвы (всесожжения) как Богу, так и идолам. Большие камни, да и любые камни, чем-нибудь поражавшие воображение, сами становились объектом поклонения. Слово «камень» в Священном Писании иногда употребляется для обозначения идола. Например, у пророка Аввакума: «Горе тому, кто говорит дереву: встань! и бессловесному камню: пробудись! Научит ли он чему-нибудь? Вот, он обложен золотом и серебром, но дыхания в нем нет» (Авв. 2: 19).

В романе штабс-капитан говорит Алеше: «Дошли мы <...> до этого самого камня, сел я на камень этот, а на небесах всё змеи запущены, гудят и трещат, змеев тридцать видно. Ведь ныне змеиный сезон-с. „Вот, говорю, Илюша, пора бы и нам змеек прошлогодний запустить. Починю-ка я его, где он у тебя там спрятан?“ Молчит мой мальчик, глядит в сторону, стоит ко мне боком. А тут ветер вдруг загудел, понесло песком...» (14; 189).

«Змеиный» мотив вместе с камнем, обломком горной породы, напоминает о Змее Горыныче, то есть о языческих верованиях древних славян, в большей или меньшей полноте сохранившихся в памяти и обрядовой практике народа. «Наравне с прочими индоевропейскими народами, — пишет А. Н. Афанасьев, — поклонение горам и камням было и у племен славянских»⁹. Именно среди камней, в горах обретается летающий огненный дракон — Змей Горыныч, как это ясно из его именования. «По месту обитания и способу передвижения, — пишет исследователь, — змеи делятся на летающих (драконов — Змеев Горы-

⁹ Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи. М., 1983. С. 230.

нычей, летунов, несунув, пара — огненных змеев) и ползающих по земле или под землей. Драконы, трех-, двенадцатиглавые (реже — более) змеи, живут в норах или пещерах гор <...> в сказках такие змеи являются обладателями царств и дворцов где-то на краю земли или под землей. Горынычи питаются человеческим мясом...»¹⁰. Воображение язычников соединяло Змея Горыныча, как и других летающих змеев, не только с земными горами, но и с небесными — облаками, тучами, которые уподоблялись земным горам на основании внешнего сходства, по аналогии.¹¹ В христианскую эпоху все змеи мифологической природы пополнили ряды многочисленной и разнообразной нечисти. Их появление имеет общий источник: «Происхождение змей-духов, оборотней, как и прочей нечистой силы, относится ко временам великой битвы Бога и архистратига Михаила со злыми непокорными ангелами, которые оказались побежденными в этой войне и попадали с неба на землю. Часть из них осталась на воздухе — летучие змеи, другие стали ползать по земле, третьи спустились под землю»¹². К этой великой битве сил добрых и злых прежде всего и отсылают слова Достоевского в черновиках к последнему роману: «*Сатана и Михаил* <...> *Сатана и Бог*» (15; 336). По понятиям восточных славян, отношение змея к человеку (и человека к змею) — резко враждебное.

Так было не везде и не всегда.

В языческом мире змеи нередко обожествлялись. Они были тотемами римских племен марсов и офиогенов (от *греч.* *ophis* — змея). Они сохраняли чрезвычайно важное, исключительное значение в некоторых позднейших мистических сектах и ересь, опиравшихся на древние верования, — например, у офитов, гностической секты, поклонявшейся змею-искусителю Ветхого завета и вытеснившей Бога-Творца из созданного Им мира в область тьмы. Ср. у Вл. С. Соловьева в «Песне офитов» (1876):

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

¹⁰ Русский демонологический словарь / Автор-сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 196.

¹¹ *Афанасьев А. Н.* Древо жизни... С. 228 и след. (глава «Облачные скалы и Перунов цвет»).

¹² Русский демонологический словарь. С. 191.

Вещее слово скажите!
Жемчуг свой в чашу бросайте скорее!
Нашу голубку свяжите
Новыми кольцами древнего змея... и т. д.

Отношение к змею, как оно отразилось в самом Ветхом завете, неоднозначно, несмотря на то что в змеином виде искушал прародителей сам дьявол и что Господь после этого проклял змея, противопоставив род змеиный роду человеческому (см.: Быт. 3: 14–15). По свидетельству Четвертой книги Царств, благочестивый Езекия, воцарившись, упразднил объекты языческого поклонения: «отменил высоты, разбил статуи, срубил дубраву и истребил медного змея, которого сделал Моисей, потому что до самых тех дней сыны Израилевы кадили ему...» (4 Цар. 18: 4). В Новом завете Иоанн Креститель и сам Господь называют фарисеев, саддукеев и книжников змеиным отродьем — «порождением ехиднины» (ехидна — ядовитая змея, укусы которой смертельны).

Если учесть весь комплекс мотивов, связанный с «большущим» камнем (в сцене объяснения штабс-капитана Снегирева с Алешей), то ясно, что он в данном случае знаменует языческую церковь, исчезнувшую, казалось бы, но вновь заявившую о себе в новейшем мире благодаря реально действующему в нем языческому закону силы (физического, материального, денежного превосходства) и принуждения. Именно эту «истину» и «произошел-с» Илюша, когда, заступаясь за отца, кричал Мите: «Простите папочку, простите папочку»; именно эта истина его и «пришибла» (14; 187). Но не только она, а и удар обычным камнем в грудь, «повыше сердца-с» (Там же), после которого Илюша заболел и затем — умер.

В эпилоге языческие мотивы по отношению к «большущему» камню выражены вполне определенно. Когда Снегирев, следуя желанию сына (см.: 14; 507 и 15; 191), собирается похоронить его у этого камня, оказавшегося для бедного мальчика более теплым, чем все, что его окружало, старуха хозяйка «строго» говорит несчастному отцу: «Вишь, что вздумал, у камня поганого хоронить, точно бы удавленника <...>. Там в ограде (церковной. — В. В.) земля со крестом. Там по нем молиться будут. Из церкви пение слышно, а дьякон так чисторечиво и словесно читает, что всё до него каждый раз долетит, точно бы над могилкой его читали» (15; 191).

«Поганый» камень прямо указывает на язычество (ср.: поганые, то есть иноверцы, язычники).¹³

¹³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. 3. С. 153.

Тот факт, что Илюшу похоронили не у этого камня, а в церковной ограде, означает, что названный Илюшиным камень (ср. восклицание мальчика Смурова: «Вот Илюшин камень, под которым его хотели похоронить!» — 15; 194) в действительности не был его камнем. По отношению к Илюше он имеет главным образом символический смысл. Согласно логике подобия и противопоставления, он напоминает о другом «камне» — о Христе, Его самоотверженной любви, слишком многими забытой или сознательно отвергнутой в этой жизни. О такой любви, обнаружившейся в сердце маленького ребенка («Папа, папа! Как мне жалко тебя, папа! — горько простонал Илюша» — 14; 507), говорят «глаголы вечной жизни». Отсюда — двенадцать мальчиков, хоронивших Илюшу (намек на двенадцать апостолов), и мотивы воскресения и вечной жизни в заключительных фразах романа (см.: 15; 189, 196, 197).

Могила Илюши, осененная крестом, свидетельствует об еще одном «живом камне» среди других таких же камней, на которых строилась и продолжает строиться христианская Церковь.

Но что значит напутственное слово Алеши у так называемого «Илюшиного камня»? Думается, что, не переставая говорить об истинной Церкви как единственно возможной и реальной гармонии соединенных любовью людей, эта ситуация заключает в себе некую диссонирующую и тревожную ноту. «Поганый» камень, не увенчанный крестом, остается «поганным»; он мог быть раньше и может быть впредь положен в основание «поганого» (языческого) храма, где поклоняются лживым кумирам, лишь обещающим жизнь, но не дающим ее. Ибо сказано: «Если Господь не созиждет дома, напрасно трудятся строящие его» (Пс. 126: 1); а также: «...без Меня не можете делать ничего...» (Ин. 15: 5). И еще: «...союз ваш со смертью разрушится, и договор ваш с преисподнею не устоит» (Ис. 28: 18).

Двойственность указаний на церковь (истинную или ложную) в эпилоге «Братьев Карамазовых» — предвосхищение будущего. Что станет с мальчиками да и с самим Алешей дальше? Строительство какого храма их привлечет? Куда их поведут пути и судьбы? Все зависит от выбора. Но результат этого выбора уже известен: это вечная жизнь или смерть, лишенная надежд на радостное воскресение.

СЦЕНЫ ИНВЕСТИТУРЫ В «АННАЛАХ» ТАЦИТА,
«БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» ПУШКИНА
И «БЕСАХ» ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, Достоевский утверждал, что, только изучая античность, русский народ может приблизиться к европейской культуре и ее мировоззрению: «...непременно классическое образование, чтобы новый всеславянин мог понимать совершенно Запад и сознательно уяснить себе, что он несет миру отличного от Запада и почему имеет право надеяться обновить мир славянской идеей? — **Узнать же Запад нельзя без классического образования.** И так славянам помогать, а в России готовить материал»¹.

Писатель всегда увлекался античностью. Переписка автора свидетельствует, что уже в детстве и в подростковом возрасте он отлично владел латинским языком и зачитывался произведениями Гомера² и Юлия Цезаря³; также его интересовали произведения позднейших поэтов (Расина, Шиллера, Гёте, Пушкина), черпающих вдохновение в античной культуре.⁴

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского / Подгот. к печати Е. Коншиной. М.; Л., 1935. С. 181. [Запись по недосмотру не включена в академическое Полное собрание сочинений Достоевского. Находясь среди набросков к роману «Бесы» (РГБ. 93. I.1.5. С. 4), возможно, представляет собою заготовку для идей Ставрогина, который, по одному из планов, «поджигал и воспламенял» Шатова «развитием всеславянского учения» (11; 152). — *Ред.*] См. также: «...наша конституция есть взаимная любовь монарха к народу и народа к монарху. Да, любовное, а не завоевательное начало государства нашего (которое открыли, кажется, первые славянофилы) есть величайшая мысль, на которой много соизжится. Эту мысль мы скажем Европе <...>. **На новейшее поколение — вот куда надо смотреть.** (Классическое образование могло бы очень помочь <...>)» (28₁; 280–281).

² См.: 28₁; 70–71 и 18; 95–96. Также см.: Мальчукова Т. Г. Достоевский и Гомер // Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1995. С. 90–117.

³ См.: 28₁; 60.

⁴ См.: Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965. С. 19–20.

Наряду с этим, по нашему пониманию, Достоевский считал античность ключом к пониманию современной эпохи. Например, в набросках к «Дневнику писателя» Достоевский отводил важную роль сравнению своих современников: адвоката Спасовича и канцелера Меттерних — с некоторыми персонажами Тацита, такими как император Тиберий, полководец Арминий, солдат Вибуленус.⁵

Наброски к «Дневнику писателя» восходят к 70-м гг. XIX в., тем не менее мы полагаем, что Достоевский прочитал «Анналы» Тацита намного раньше. Учитывая штудирование Достоевским классиков и его постоянное общение с выдающимися представителями петербургской интеллигенции, мы можем допустить, что интерес к древнеримской хронике Тацита, наверное, родился у Достоевского при чтении «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина⁶, названного декабристами «русским Тацитом»⁷, произведений Пушкина⁸ и итальянского путевого дневника Аполлона Майкова⁹: все эти произведения были ему хорошо известны.

Кроме этого, из переписки Достоевского мы знаем, что, когда он был в Сибири, он просил своего брата выслать ему, вместе с другими книгами, произведения древних историков, таких как Тацит и Геродот, на французском языке: «...пришли мне евро-

⁵ См.: 24; 106–107.

⁶ См.: *Заболоцкий Б. В.* Н. М. Карамзин. Русский Тацит: Роман-хроника. М., 2000.

⁷ См.: *Рылеев К. Ф.* Сочинения. JL, 1987. С. 29.

⁸ См., например: *Дератани Н. Ф.* Пушкин и античность // Учен. зап. Моск. пед. ин-та. Каф. истории всеобщей лит. 1938. Вып. 4. С. 5–34; *Толстой И. И.* Пушкин и античность // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. 1938. Т. 14. С. 71–86; *Покровский М. М.* Пушкин и античность // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; JL, 1939. Т. 4/5. С. 27–56; *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Там же. М.; JL, 1941. Т. 6. С. 92–159; *Амусин И. Д.* Пушкин и Тацит // Там же. С. 160–180; *Тимофеева Н. А.* Пушкин и античность // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1954. Т. 83: Кафедра классической филологии. Вып. 4. С. 3–18; *Мальчукова Т. Г.* 1) Античное наследие и современная литература. Петрозаводск, 1988. С. 14–22; 2) Античность и мы: Книга для учителя. Петрозаводск, 1991. С. 21–29; 3) Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Петрозаводск, 1997. Кн. 1–2; *Кнабе Г. С.* Пушкин и античность // *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999. С. 145–153; *Costello D. P.* Pushkin and Roman Literature // Oxford Slavonic Papers. 1964. Vol. 11. P. 46–55; *Busch W.* Horaz in Russland. München, 1964. S. 154–164.

⁹ См.: *Майков А. Н.* Путевой дневник 1842–1843 гг. Итальянская проза / Сост., подгот. текстов, статьи и комм. О. В. Седельниковой. СПб., 2013; *Седельникова О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых.* Томск, 2006.

пейских историков, экономистов, святых отцов, по возможности всех древних (Геродота, Фукидита, Тацита, Плиния, Флавия, Плутарха и Диодора и т. д. Они все переведены по французски)» (28; 179).¹⁰ Наверное, он решил последовать примеру Пушкина, который в свое время прочитал «Анналы» Тацита в двуязычном издании — на французском и латинском языках.¹¹

К сожалению, Достоевский эти книги не получил¹², но настойчивость его просьб позволяет нам предполагать, что в последующие годы он все-таки прочитал произведение Тацита в двуязычном издании. Кроме того, уместно отметить, что позже Достоевский прочитал монографию о Пушкине, написанную П. В. Анненковым¹³, в составе которой впервые были опубликованы пушкинские «Замечания на „Анналы“ Тацита»: чтение этих заметок, без сомнения, укрепило интерес Достоевского к произведению Тацита.

В набросках к роману «Бесы» Достоевский выражает идею о том, что только царь может объединить все слои населения и справедливо управлять государством¹⁴: «Мысли Князя.¹⁵ <...> Царь во главе, раб и свободь (ап<остол> Павел). Никогда народ русский не может восстать на царя <...>. **Царь для народа есть воплощение души его, духа**» (11; 167).

Эта теория напоминает идею Тацита о необходимости императора как сильной личности для учреждения империи и для

¹⁰ Также см.: Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005. С. 44 (Тацит в изложении Б. В. Донна. СПб., 1876), 245.

¹¹ Также см. запись в рабочей тетради Достоевского 1875–1876 гг.: «1793 год, это было время матерей Гракхов. **У меня есть Тацит** этого года» (24; 101).

¹² См.: Библиотека Ф. М. Достоевского... С. 10.

¹³ Содержащий биографию поэта 1-й том анненковского издания собрания сочинений Пушкина был послан писателю братом Михаилом в Семипалатинск и получен им в апреле 1855 г. (см. письмо Достоевского к Е. И. Якушкину — 28; 184 и 460, примеч.).

¹⁴ Достоевский выражает ту же идею в письме к А. Н. Майкову 21–22 марта 1868 г.: «Здесь я за границей окончательно стал для России — совершенным монархистом. У нас если сделал кто что-нибудь, то, конечно, один только он (да и не за это одно, а просто потому, что он царь, излюбленный народом русским, и лично потому, что царь. У нас народ всякому царю нашему отдавал и отдает любовь свою и в него единственно окончательно верит. Для народа — это таинство, священство, миропомазание). Западники ничего в этом не понимают, и они, хвалящиеся основанностью на фактах, главный и величайший факт нашей истории просмотрели. Мне нравится Ваша мысль о всеславянском значении Петра. Я первый раз в жизни эту идею услышал, и она совершенно верная...» (28; 281).

¹⁵ Будущего Ставрогина.

избежания борьбы за власть: «Ни владычество Цинны, ни владычество Суллы не было продолжительным, и могущество Помпея и Красса вскоре перешло к Цезарю, а оружие Лепида и Антония — к Августу, который под именем **принцепса принял под свою руку истомленное гражданскими раздорами государство**. <...> ...так и после государственного переворота, когда Римское государство управляется не иначе, чем если бы над ним стоял самодержец...» (Анн. I, 1; IV, 33).¹⁶

В исследовании Г. С. Кнабе в виде схемы представлены результаты анализа, детально рассматривающего сходство и различие в описаниях сцен инвеституры Тиберия и Бориса Годунова.¹⁷ Есть основания приобщить к этому анализу и эпизод из романа Достоевского «Бесы». Сопоставляя два исторических момента провозглашения Тиберия императором и Бориса царем с аллегорическим моментом идентификации Николая Ставрогина как Ивана-Царевича, несмотря на то что описанные примеры представляют собой различные ситуации, можно отметить известное сходство.

В основе нашего анализа лежит узурпаторский характер, присущий всем названным персонажам.¹⁸ Преступление является для них основным способом достижения или сохранения власти, независимо от того, кто его совершает: сам персонаж или третье лицо по велению персонажа.

Несмотря на то что Ставрогин лично не подписывает смертный приговор Шатову и Марии Лебядкиной, тем не менее его реакция на все последующие события доказывает, что Петр Верховенский является простым исполнителем глубоко затаенных желаний Ставрогина.

Сводя в табличную форму результаты своего сравнительного анализа, Г. Кнабе включает в нее именно сцены восхождения

¹⁶ *Тацит, Корнелий. Анналы // Тацит, Корнелий. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. При цитатах указываются римской цифрой книга и арабской — параграф.*

¹⁷ См.: *Кнабе Г. С. Тацит и Пушкин // Временник пушкинской комиссии. Л., 1986. С. 48–64.*

¹⁸ Октавиан Август усыновил Тиберия, сделав его своим наследником. Тем не менее, как утверждает известный филолог-латинист Рональд Сайм в своей монографии о Таците, с самого начала древнеримская империя основана на узурпации. Сам Тиберий отдает себе отчет в том, что он не единственный наследник и есть другие претенденты на трон, поддерживаемые сенаторами, народом или армией, как, например, Германик. Эти противники могли бы восстать в любой момент, и поэтому Тиберий решает их всех устранить (См.: *Syme R. Tacitus. Oxford, 1958. Т. 1. Р. IX–XII.*

на трон, привлекая наше внимание к следующим сходным мотивам: «Государство лишено власти»; «Герой отказывается от власти, страхась ее тяжести»; «Герой говорит о своей слабости и непригодности к власти»; «Мольбы граждан»; «Герой соглашается на избрание против воли»; «Власть героя освящена преемственностью».

Во-первых, Кнабе отмечает, что авторы — словами второстепенных персонажей — подчеркивают отсутствие сильной личности у власти. Тацит повествует, как необходимость провозглашения нового императора заставляет сенаторов настолько настойчиво добиваться от упрямого Тиберия согласия на трон («Доколе же, Цезарь, ты будешь терпеть, что государство не имеет главы» — *Анн. I, 13*), что это приводит его в гнев. Еще ранее к Тиберию обращается Азиний Галл: «Прошу тебя, Цезарь, указать, какую именно часть государственных дел ты предпочел бы получить в свое ведение?» (*Анн. I, 12*).

Менее услужливый и более амбициозный боярин Воротынский на словах боится отказа Годунова:

Что ежели правитель в самом деле
Державными заботами наскучил
И на престол безвластный не взойдёт?¹⁹

Но в последующий момент он показывает свои реальные намерения:

А слушай, князь, ведь мы б имели право
Наследовать Феодору. (187)

Верховенский же, обычно насмешливый и непроницаемый, в данной ситуации теряет над собой контроль и начинает истерически умолять:

«Верховенский молил, упрасивал. Это был еще не опомнившийся человек, у которого отнимают или уже отняли самую драгоценную вещь.

— Да что с вами? — вскричал Ставрогин. Тот не ответил, но бежал за ним и глядел на него прежним умоляющим, но в то же время и непреклонным взглядом.

— Помиримтесь! — прошептал он еще раз. — Слушайте, у меня в сапоге, как у Федьки, нож припасен, но я с вами помирюсь» (10; 321).

¹⁹ Цитаты из «Бориса Годунова» приводятся по изд.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 4. С. 185. Далее при цитатах страницы этого издания указываются в тексте.

Кроме того, Петр Верховенский целует руку у Ставрогина, как если бы тот уже был его сувереном, так как он уверен в том, что Ставрогин — единственный, кто способен осуществить утопию Петра Степановича: «Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо, как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...» (10; 324).

Вопреки настойчивости окружающих все главные герои сначала колеблются и затем отказываются от престола, ссылаясь на собственную непригодность. Тацит цитирует слова Тиберия, внешне испуганного идеей взять на себя такую огромную ответственность. Тиберий тянет время, описывая обширность империи и утверждая, что он недостаточно способный по сравнению со своим предшественником: «Только уму божественного Августа была подстать такая огромная задача» (Анн. I, 11).

В откровенности этих слов возникают определенные сомнения, ибо отказ от императорской власти представляет собой традиционную проформу (*excusatio propter infirmitatem*), то есть император отказывается от всех почетных титулов, кроме республиканских (таких, как простая трибунская власть) для того, чтобы сохранить свое положение «*primus inter pares*». По этой причине в «Деяниях божественного Августа» Октавиан Август напоминает своим потомкам, что он два раза отказывался от предложенной ему должности диктатора, скрупулезно перечисляя все титулы, от которых ему пришлось отказаться, намеренно не придавая значения титулам, которые он принял.²⁰

По его примеру Тиберий и Клавдий отказываются от титула императора, а также от титула «Отца Отечества» (*Pater Patriae*). Впрочем, не все императоры полностью подражали примеру Августа, опасаясь, что излишняя настойчивость при отказе от власти может быть истолкована как признак неуверенности в своих силах, чего нельзя сказать о поведении Тиберия в «Анналах» Тацита.

Совсем иначе ведет себя в аналогичной ситуации Борис Годунов: своим тоном он дает понять, что он полностью осознает

²⁰ См.: Charlesworth M. P. The refusal of divine honours: an Augustan formula // Papers of the British School at Rome. Roma, 1939. Nr 15. P. 1–10; Wallace-Hadrill A. Civilis Princeps: Between Citizen and King // The Journal of Roman Studies. Cambridge, 1982. Vol. 72. P. 32–48.

серьезность и величественность возложенной на него обязанности:

Сколь тяжела обязанность моя! (191)

В противоположность этому Ставрогин, выведенный из себя постоянными просьбами Петра Верховенского об участии в его бессмысленной утопии, не принимает всерьез грандиозность планов Петра Степановича и постоянно обрывает его своими язвительными ответами. Из реплик, которыми они оживленно обмениваются, мы понимаем, что их дискуссия зародилась намного раньше:

«Но я-то, я-то для чего вам теперь понадобился? Вы ко мне пристаёте почти что с границы» (10; 320).

Новоизбранный Иван-царевич выглядит все более раздраженным:

«Да на что я вам, наконец, черт! — вскричал в решительном гневе и изумлении Ставрогин. — Тайна, что ль, тут какая? Что я вам за талисман достался?» (10; 322).

Главные герои всех трех произведений вновь и вновь подчеркивают свою неготовность и неспособность принять на себя ответственность лидера.

Так, Тацит в «Анналах» кратко излагает в косвенной речи, как будущий император настаивал на своем отказе: «...призванный Августом разделить с ним его заботы, он познал на собственном опыте, насколько тяжелое бремя — единодержавие, насколько все подвластно случайностям» (Анн. I, 11); «А он в ответ уклончиво распространялся о величии империи, о том, как недостаточны его силы» (Там же).

В этом случае также напрашиваются сомнения в искренности Тиберия, ибо римляне хотели видеть у власти императора, наделенного такими качествами характера, как скромность, снисходительность, и сердечность. Намного более реальным выглядит сопротивление Бориса Годунова, описываемое у Пушкина словами Воротынского:

Ни патриарх, ни думные бояре
Склонить его доселе не могли;
Не внемлет он ни слезным увещаньям,
Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,
Ни голосу Великого Собора. (183–185)

Труднее объяснить двойственность поведения Николая Ставрогина. Сначала, как мы уже наблюдали, он растерян и раздражен настойчивостью Петра Верховенского:

«— Возьмите Шигалева, а меня бросьте в покое... <...>

— Слушайте: папа будет на Западе, а у нас, у нас будете вы!

— Отстаньте от меня, пьяный человек! — пробормотал Ставрогин и ускорил шаг» (10; 322).

Но затем Ставрогин берет верх над ситуацией и, осознавая важность собственной роли в планах Верховенского, доводит того почти до отчаяния:

«Так это вы серьезно на меня рассчитывали? — усмехнулся злобно Ставрогин» (10; 323).

До этого момента в центре нашего внимания был главный герой и его переживания. Для более объемного обзора ситуации необходимо также рассмотреть мотив, определенный Г. Кнабе как «мольбы граждан». Тацит в этом отношении предлагает краткий, но впечатляющий обзор «бесчисленных униженных просьб», обращенных к Тиберию: «...сенаторы, которые больше всего боялись как-нибудь обнаружить, что они его понимают, не поскупились на жалобы, слезы, мольбы; они простирали руки к богам, к изображению Августа, к коленям Тиберия; тогда он приказал принести и прочесть памятную записку» (Анн. I, 11).

Уместно заметить, что сенаторы своим поведением выказывают отношение к императору как к божественному существу, обнимая колени Тиберия, как это делали боги, подчиненные Зевсу, в поэмах Гомера. Тем не менее, одобряя этот жест, Тиберий поступает против своей выгоды, так как в его прямых интересах поддержать обманчивые надежды народа на устойчивость республиканского строя.

В мольбах сенаторов нет упоминаний о народе, а в трагедии Пушкина создается впечатление, что бояре придают необходимое значение простому люду и его воле, хотя на самом деле, как мы увидим в дальнейшем, в данных эпизодах нет особых различий. В то же время слова Щелкалова, произнесенные с Красного крыльца, торжественно подчеркивают единогласный выбор нового царя, одобренный всеми слоями населения:

Заутра вновь святейший патриарх,
В Кремле отпев торжественно молебен,
Предшествуем хоругвями святыми,
С иконами Владимирской, Донской,
Воздвигнется; а с ним синклит, бояре,
Да сонм дворян, да выборные люди
И весь народ московский православный...» (188).

Петр Верховенский выкладывает без утайки длинный список ни о чем не ведающих и не подозревающих сторонников «дела», которых он именует «нашими», морально сплоченных в самое настоящее «полчище», готовое восстать по призыву «полководца» Ставрогина. По крайней мере, именно в этом он пытается убедить своего собеседника:

«Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают! С другой стороны, послушание школьников и дурачков достигло высшей черты; у наставников раздавлен пузырь с желчью; везде тщеславие размеров непомерных, аппетит зверский, неслыханный... Знаете ли, знаете ли, сколько мы одними готовыми идейками возьмем?» (10; 324).

Если доверие народа не затрагивает душу избранника, то другим доводом для его убеждения является благословление его власти как гарантии преемственности: Тиберий, как мы уже отметили, признает с показной скромностью, что он не кто иной, как покорнейший воспитанник божественного Августа, в то время как Борис умоляет своего предшественника благословить его:

О праведник! о мой отец державный!
Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли тому,
кого любил ты,
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье:
Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как ты. (191)

Что же касается Верховенского, то он как знаток русской истории настаивает на том, что восхождение Ставрогина на предлагаемый утопический трон парадоксально «благословлено» именно следованием традиции самозванства:

«—Кого?

— Ивана-Царевича.

— Кого-о?

— Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

— Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на иступленного. — Э! так вот наконец ваш план.

— Мы скажем, что он „скрывается“, — тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. — Знаете ли вы, что значит это слово: „Он скрывается“? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его. О, какую легенду можно пустить! А главное — новая сила идет. А ее-то и надо, по ней-то и плачут. Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила, да еще какая, неслыханная! Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять. Всё подымется!» (10; 325).

У Тацита Азиний Галл припирает к стене Тиберия: «Растерявшись от неожиданного вопроса, Тиберий не сразу нашелся; немного спустя, собравшись с мыслями, он сказал, что его скромности не пристало выбирать или отклонять что-либо из того, от чего в целом ему было бы предпочтительнее всего отказаться» (Анн. I, 12).

Пушкин изображает скромного царя Бориса, который полностью подчиняется воле своего народа:

Вы видели, что я приемлю власть

Великую со страхом и смиреньем. <...>

А там — сзывать весь наш народ на пир,

Всех, от вельмож до нищего слепца;

Всем вольный вход, все гости дорогие. (191)

Ставрогин — единственный герой из трех, который не верит льстивым словам и соблазнам, называя планы Верховенского сумасшествием. Но тот его преследует:

«Почему, почему вы не хотите? Боитесь? Ведь я потому и схватился за вас, что вы ничего не боитесь. Неразумно, что ли? Да ведь я пока еще Колумб без Америки; разве Колумб без Америки разумен?» (10; 326).

Верховенский до такой степени стремится достигнуть своей цели, что предлагает сделку — устранение Марьи Лебядкиной взамен на согласие Ставрогина участвовать в его планах:

«— Слушайте, — наклонился к его уху Верховенский, — я вам без денег; я кончу завтра с Марьей Тимофеевной... без денег, и завтра же приведу к вам Лизу. Хотите Лизу, завтра же?» (Там же).

Но причина отказа Ставрогина совсем в другом, и сам Верховенский, зная об этом, говорит:

«— Охоты нет, так я и знал!» (Там же).

Тем не менее Верховенский не намерен сдаваться: «Врете вы, дрянной, блудливый, изломанный барчонок, не верю, аппетит у вас волчий!» (Там же).

Только в последних строках романа, в письме-завещании, оставленном героем Даше, Ставрогин формулирует причины, по которым он не только не захотел, но и не мог принять предложение Верховенского, несмотря на весь его вдохновенный пафос. Таким образом, несмотря на характерное сходство в указанных пунктах Ставрогина с Борисом Годуновым и Тиберием и на то, что сцены инвеституры в романе Достоевского развиваются по близкой литературной схеме, Ставрогин является единственным из трех главных героев, который отвергает соблазн власти.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЗАКОНА И БЛАГОДАТИ

Заглавная бинарная оппозиция имеет разные измерения. Одно из них — религиозное и восходит к библейским источникам. Другое измерение — метафорическое и позволяет дополнительно охарактеризовать эстетику Достоевского. Чтобы прояснить второе, полезно хотя бы эскизно остановить внимание на первом, библейском измерении.

Достаточно часто люди задаются вопросом: что такое Благодать Христова? Как ее понимать? Между тем попытки *понять* ее, скорее всего, обречены на неудачу, поскольку Благодать ощущается интимно и не всякому доступна. А если кому и доступна, то все-таки, по слову Зосимы: «...доказать тут ничего нельзя, убедиться же возможно» (14; 52).

Пожалуй, значительно реже задаются вопросом: как понимать Закон? Его обычно понимают «сразу и навсегда» и, как правило, с негативными коннотациями. Тем не менее в Библии всё очень не просто и с Законом. Вот памятная всем цитата: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон <...> не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5: 17). Реже вспоминают следующий стих: «Доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится всё» (Мф. 5: 18).

Поэтому миссией Иисуса Христа было **«возвеличить и прославить закон»** (Ис. 42: 21), объяснить его нравственную и духовную сторону, показать его выполнимость.

Библия богата аллюзиями, которые проясняют *взаимозависимость* Закона и Благодати. Например, во всех Евангелиях (кроме Иоанна) приводится афористичное поучение Христа: «Не вливают <...> вина молодого в мехи ветхие <...> но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое» (Мф. 9: 17). Вполне допустимо понимать под ветхими мехами Закон Моисеев, а под новыми — каноны христианской Церкви.

Молодое же вино — это всё та же Благодать, которую нужно же в чем-то сохранять. Иначе, согласно Христову предупреждению, пропадет и то и другое.

Бесполезно озадачиваться, что для церкви важнее — Закон (те же каноны) или Благодать. Они необходимы друг другу почти как форма и содержание. Но здесь всё еще сложнее, потому что баланс Закона и Благодати носит динамичный характер и в индивидуальном опыте — как и в опыте коллективном — может нарушаться в ту или другую сторону. История Церкви полна таких драматичных эпизодов.

Один из первых примеров — «ересиарх» Маркион Синопский. Это позднее он был признан ересиархом, а поначалу, в III в., являлся одним из первых реформаторов Церкви. И он счел нужным переиначить уже приведенную цитату: «...зачем вы думаете, что я пришел исполнить закон?.. **Я пришел нарушить, а не исполнить...**»¹.

Через семь веков, уже в православии, подобное понимание Закона постулировал митрополит Илларион. Пафос его хрестоматийного Слова о Законе и Благодати проникнут прославлением одного за счет другого. Это обозначено уже во фрагменте названия: «...и как Закон отошел, (а) Благодать и Истина всю землю наполнили...». Илларион опирается на Библию и много цитирует ее. Но обращается-то он к «простецам», к неофитам христианства и поэтому многое находит нужным упрощать и в результате — искажать.

Позднее будут другие примеры: конфликт иосифлян и нестяжателей²; Раскол и пр. Главное же — что в подобных эпизодах колебания баланса пульсирует сама жизнь Церкви. И в самой динамике этого баланса — залог ее живой истории. Иначе она либо закоснела бы в Законе, либо развеялась бы в стихийной благодатности.

Во всем этом можно видеть общую закономерность культуры, а не только религиозной жизни. И литература не может не отражать эту закономерность. Иногда прямо, в религиозном измерении, но чаще и, главное, более широко в другом — метафорическом. Оба эти измерения могут пониматься как гене-

¹ Цит. по: Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: В 3 т. Стокгольм, 1987. Т. 3: Новый Завет. С. 91.

² См.: Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937 (репр. издание: Вильнюс, 1991). С. 17–24.

тически взаимосвязанные (показательна идея А. М. Панченко о «светской святости»³).

Что касается прямого, религиозного выражения рассматриваемой оппозиции в светской литературе, то хотя и редко, но оно случалось. Например, у Островского в «Грозе» Марфа Кабанова — «законница», тогда как Катерина — благодатная натура. Она нарушает баланс, когда произносит перед смертью: «Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться!»⁴. Между прочим, тем самым она невольно вторит Августину Блаженному, который учил: «Люби и делай, что хочешь»⁵. Но не все таковы, как Августин или Катерина. И потому не всем дано подниматься над Законом на крыльях душевной благодати.

Обратимся к творчеству Достоевского. Разумеется, у него находим прямые выражения библейской оппозиции Закона и Благодати. Соня Мармеладова — она ведь сродни Катерине Кабановой, тоже *благодатная натура*. Правда, в церковь не ходит — считает, что не имеет права. Но ведь можно сказать и так: *имеет право не ходить*. Она и без того — с Лизаветой ли, с Раскольниковым ли — никогда не остается наедине. По выражению Смердякова, не обходится без «некоторого третьего. <...> Третий этот — **Бог-с**» (15; 60). И соответственно, вспоминаем: «...где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 20).

Одним из первых аналитически развернул выражение евангельской оппозиции в текстах Достоевского (и не только у него) И. А. Есаулов. В его монографии «Категория соборности в русской литературе» одна из глав называется «Идеи права и благодати в поэтике Достоевского („Братья Карамазовы“)». Открывается она пояснением: «Данная оппозиция представляет собой частный случай древнерусского православного противопоставления закона и благодати, имеющего новозаветные истоки»⁶. С этим можно согласиться, однако далеко не в полной

³ Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 301–320.

⁴ Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 281.

⁵ См.: О послании Иоанна Богослова, трактат 7, часть 8 // Блаженный Августин за 90 минут [Электронный ресурс]. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/stret01/txt05.htm>

⁶ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 117.

мере. *Право* если и коррелирует с *законом*, то в юридическом, а не в религиозном смысле. Некорректное допущение позволяет автору монографии в *Зако*не, как и в «*праве*», усматривать негативные начала. И. А. Есаулов тем самым следует урокам Иллариона в трактовке оппозиции *Закона* и *Благодати*, хотя его не назовешь «простецом» и неофитом христианства.

Но вернемся к Достоевскому. У него соотношение *Закона* и *Благодати*, их динамический баланс, то и дело драматично нарушаемый, является как бы неизменной темой или постоянным подтекстом его произведений. Разумеется, чаще всего эта оппозиция выражена в метафорическом измерении, но и не без связи с евангельским. За любым человеком Достоевский замечал: «**Закон** личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172). Вот эти «Я» переполняют образный мир его произведений.

Вспомним досадливую реплику Аглаи Епанчиной, адресованную князю Мышкину: «Зачем в вас гордости нет!» (8; 283). И действительно, именно Мышкин — после Сони Мармеладовой — воспринимается как наиболее *благодатная* натура у Достоевского. Давно замечено, что не случайно, видимо, автор дистанцирует его от церкви. Он может представляться как бы чистым носителем благодати, не нуждающимся в каноническом закреплении. Но подобное представление все-таки *соблазн*. Потому что в метафорическом значении есть своя сложность соотношения *Закона* и *Благодати* в личности и поведении этого героя.

Спору нет, Мышкин особенно восприимчив к благодати в самых разных ее проявлениях — как духовных, так и душевных. И сам он является ее транслятором. Вместе с тем герой этот вовсе не чужд нормам (то есть тем же законам) во взаимоотношениях со всеми — с детьми и со взрослыми. Однако законы законам — рознь. Чаще всего Мышкин соблюдает свои нормы общения вопреки другим, общепринятым. Однако он знает цену законам человеческих взаимоотношений и умеет, когда нужно, им следовать, — лишь бы не во вред чему-то главному.

В романе есть пример, который демонстрирует, как герой явно смакует динамичный баланс между дисциплинирующей оформленностью и стихийной душевностью. Это развернутая характеристика разных почерков, когда Мышкин простодушно гордится своими каллиграфическими способностями. Вот один из примечательных фрагментов из его характеристики шрифтов: «...позволен росчерк, а росчерк — это наипаснейшая вещь! Рос-

черк требует необыкновенного вкуса; но если только он удался, если только **найдена пропорция**, то этакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него» (8; 30). Здесь перед нами прямо-таки поэзия каллиграфии, фактически оксюморон душевных впечатлений, когда найден идеальный баланс *дисциплины оформления и свободы выражения*.

Но гораздо больше в романе примеров иного рода, когда баланс нарушается в ту или другую сторону; когда по каким-либо причинам теряют свою силу законы или нормы общежития и поведения. Тогда свобода чувств и самовыражения зачастую утрачивает все признаки благодатности.

Так, например, вполне отдается стихии чувств и душевных инстинктов Настасья Филипповна. По впечатлениям Тоцкого, это — «какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде <...> какого-то ненасытимого чувства презрения, совершенно **высочившего из мерки**» (8; 37). По-своему то и дело «выскакивает из мерки» Аглая Епанчина — «девка своевольная» (8; 266), по отзыву ее матери.

Парадоксальные примеры крайней стихийности самоощущений — когда человек оказывается на грани утраты личности — демонстрирует опять-таки Мышкин (конечно, по опыту самого автора). Имеются в виду болезненные припадки героя. По поводу испытанных и будто бы благодатных самоощущений Достоевский заставляет самого героя смутиться и озадачиться: «...он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и „высшего бытия“, не что иное, как болезнь <...> а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: „Что же в том, что это болезнь? <...> Какое до того дело <...> если минута ощущения <...> оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?“ <...> В том же, что это действительно „красота и молитва“, что это действительно „высший синтез жизни“, в этом он сомневаться не мог» (8; 188).

Можно предположить по этому поводу одно из двух: либо Достоевский допускает восприятие истинной Благодати на пороге эпилептического припадка; либо во всех этих впечатлениях и рассуждениях героя просматриваются, по воле автора,

признаки его ненормальности, некоего действительного «идиотизма». Но уж этому, по выражению самого Мышкина, «все-таки как-то не верится»...

Иначе говоря, Мышкин воспринимается порой как человек с другой планеты. И это подсказывает нам возможность перечитать под принятым углом зрения «Сон смешного человека». Достойно удивления, насколько адекватно концепция фантастического рассказа соответствует параметрам соотношения Закона и Благодати.

Обратимся к примерам. Вот смешной человек признается: «...я чувствую, что их любовь изливается на меня и теперь оттуда. <...> Я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле <...>. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена» (25; 112–113).

Разве это не описание благодатного состояния? Очень важно, что оно представлено в «Сне...» вне соотношения с какими-либо законами. Например, с законами науки: «...знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь <...> они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания» (25; 113).

Эта благодатность чужда и законам религиозным: «У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них <...> еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной» (Там же).

Такое *благодатно-беззаконное* самоощущение противопоставлено науке и религии, зато оказывается сродни искусству. Читаем: «Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе. Понимая слова, я никогда не мог проникнуть во всё их значение. Оно оставалось как бы недоступно моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и всё более и более» (25; 114).

Итак, обитатели фантастической планеты живут в благодати. Но они этого не знают и *не ценят* — и в этом их слабость, залог нестойкости их благодатно-беззаконного существования. Такое нарушение баланса не могло кончиться ничем хорошим. Правое понимается через соотношение с левым; верх — через

восприятие низа. То есть соотношение Закона и Благодати имеет принципиальное, аксиологическое значение. Чтобы ценить то и другое, нужно знать и то и другое.

Именно поэтому происходит в «Сне...» кардинальный поворот: «...я заразил собою всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. <...> Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость <...> ...очень скоро брызнула первая кровь: они <...> ужаснулись, и стали <...> разъединяться» (25; 115–116).

Скрытую логику этого переворота можно видеть в том, что герой рассказа привнес в мир благодати — *законы Я, законы личностных взаимоотношений*. На планете стало появляться всё то, чего раньше не требовалось.

Сначала востребованы одни законы: «Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину» (25; 116).

Затем другие законы, религиозные: «...они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что <...> обоготворяли это желание, настроили храмов и стали молиться <...> своему же „желанию“, в то же время вполне веруя в неисполнимость <...> его. <...> Явились праведники, которые приходили к этим людям <...> и говорили им об их гордости, о потере меры и гармонии <...>. Над ними смеялись или побивали их камнями. Святая кровь лилась на порогах храмов» (25; 116–117).

Наконец, еще один, финальный аккорд в сюжете. Он также принципиально важен для осмысления «благодатной» концепции произведения. Герой провозглашает: «...я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. <...> Я видел истину <...> в такой восполненной целости, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей» (25; 118).

То есть сама возможность благодатного состояния людей воспринимается как истина. Благодать и Истина идут вместе, — и это ведь полностью отвечает евангельским заветам.

Готовность к проповеди благодатной истины и истинной благодати завершается у героя почти заклинанием: «И пойду!

И пойду!» Если слышать в этой реплике и голос автора, то можем заключить: двигается он — прямо к «Братьям Карамазовым».

Это итоговое произведение очень богато разнообразными вариациями на тему колеблющегося баланса тех начал, которые здесь метафорически обозначены Законом и Благодатью. Иван, Дмитрий, Алеша, а также Хохлакова, Грушенька — все эти персонажи каждый по-своему *рассчитывают на благодать*, а это само по себе — нонсенс. Они и хотят благодати, но лишь для себя, и ожидают ее — но лишь от других. Все их метания подчинены, как правило, законам личных страстей, законам Я (по слову Достоевского).

Есть в романе и другие варианты. В одном случае персонаж испытывает слепое доверие к Закону. Например, обдорский монашек, о котором сказано: «...из самых простых монахов <...> с коротеньким, нерушимым мировоззрением, но верующий и в своем роде упорный» (14; 51). «Как же вы дерзаете делать такие дела?» (Там же) — спрашивает он Зосиму. Сама возможность благодатного исцеления больной Лизы Хохлаковой ввергает монаха в смущение. Гораздо ближе ему по духу — «законник» Ферапонт.

Зосиме принадлежит формула, в которой выражена колеблющаяся динамика баланса у натур неординарных. В разговоре с Иваном он говорит:

— «<...> В вас этот вопрос не решен и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...

— А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? <...>

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его. Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться» (14; 65–66).

Особенно примечательно в свете нашей темы «Житие в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы». До сих пор в приведенных примерах гармоничного баланса Закона и Благодати нам не встречалось. В «Житии...» вначале развернута поучительная история того, как старец к подобному балансу пришел. Имеются в виду его взаимоотношения с братом Маркелом, а затем с «таинственным посетителем».

Сам Зосима (тогда еще Зиновий) в молодости испытал опыт обретения Благодати и отважился ее проповедовать. Но его состояние пришло стихийно и остается нестойким. Беседы с «таинственным посетителем» способствуют переходу на следующий этап.

Вот фрагмент, открывающийся репликой Посетителя: «,<...> удивительно, как вы вдруг в такой полноте могли сию мысль обнять. И воистину верно, что когда люди эту мысль поймут, то настанет для них царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле“. — „А когда, — воскликнул я <...>, — сие сбудется, и сбудется ли еще когда-нибудь? Не мечта ли сие лишь только?“ — „А вот уж вы, — говорит, — не веруете, проповедуете и сами не веруете. Знайте же, что несомненно сия мечта, как вы говорите, сбудется <...> но не теперь, ибо **на всякое действие свой закон** <...>“ (14; 275).

И урок был усвоен: Зиновий стал Зосимой...

Наиболее значимая часть «Жития...» озаглавлена «Из бесед и поучений старца Зосимы» (14; 284). И этот текст в свете рассматриваемой оппозиции вполне синтетичен. Ведь эти *поучения* транслируют благодатный духовный опыт старца, но сами они по форме сродни закону, потому что *учат*. Здесь чуть не в каждом абзаце встречаем, например, такое: «Народ верит по-нашему» (то есть по неписанным канонам); «Были бы братья, будет и братство» (некий закон) (14; 285, 286).

Или еще показательный фрагмент: «...любовь учительница, но **нужно уметь** ее приобрести, ибо она трудно приобретается, дорого покупается, долгою работой и через долгий срок, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок. **А случайно-то и всяк полюбить может**» (14; 290). Здесь благодатная любовь и трудные уроки ее обретения и удержания в душе вполне синтетичны.

Или вот еще из поучений: «...будь премудр и всегда благолепен. **Знай меру, знай сроки, научись сему**» (14; 292). Благолепию — то есть фактически воплощенной благодатности — оказывается, нужно знать меру, сроки и учиться этому!

Зосима закономерно приходит в своих «Почениях» и к знакомому нам душевному опыту Катерины Кабановой: «...горе самоубийцам! <...> Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мысля в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос» (14; 293).

Зосима закономерно уходит в мир вечной *благодати*. Для Алеши — его любимого послушника и последователя — подобный баланс Закона и Благодати пока еще недостижим. Но его личный опыт в этом отношении обнадеживает, и в финале «Братьев Карамазовых» он со всею очевидностью — на верном пути.

ДОСТОЕВСКИЙ И РОМАН-ИКОНА

Наша тема — не икона у Достоевского¹, а роман Достоевского как икона.² Настоящая работа является непосредственным продолжением статьи «Онтопоэтика Достоевского»³; ниже мы будем основываться на своих уже высказанных мыслях, не обосновывая дополнительно и даже не ссылаясь на них.

Для наших целей следует напомнить два тезиса из работы, посвященной проблеме онтопоэтики Достоевского, а именно:

1. Граничная область онтопоэтики (объединяющей, синтезирующей столь несхожие дисциплины как онтология и поэтика) требует граничных синтетических категорий и терминов — таких как, например, *умо-зрение*, *мыслеобраз*, *хомотоп* (по аналогии с бахтинским понятием «хронотоп») и т. п.

¹ О проблеме иконы у Достоевского см.: Касаткина Т. А. 1) Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1995. № 5. С. 18–36; 2) Прототип словесных икон в романах Достоевского // Там же. М., 1999. № 12. С. 18–28; Каневская М. Икона в структуре романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Там же. С. 81–88; Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 237–263.

² Основная идея настоящей работы — тезис о романе Достоевского как романе-иконе, — был впервые обоснован автором в лекциях, прочитанных в Софийском университете на рубеже 1980–1990-х гг. (точнее, эта идея впервые прозвучала в лекции, прочитанной 1 ноября 1990 г.) В понимании сущности и специфики иконы автор основывается на широко известных трудах о Павла Флоренского («Обратная перспектива», «Иконостас» и др.), Леониды Успенского («Богословие иконы православной церкви»), Бориса Раушенбаха («О пространственных изображениях в древней церкви»), Бориса Успенского («О семиотике иконы») и др.

³ См.: Димитров Э. Онтопоэтика Достоевского // Достоевский в смене эпох и поколений: Сб. материалов Междунар. науч. конф. (Омск, 13–15 октября 2011). Омск, 2011. С. 28–34.

2. Онтопоэтику Достоевского можно описать и изложить через три ключевых понятия — *встреча, имя, икона*.

Проблеме встречи у Достоевского была посвящена другая наша работа⁴; ниже мы сосредоточим свое внимание на теме иконы, а следующий наш принципиальный текст будет посвящен, понятно, проблематике имени у Достоевского; имя — как бы связка, средний термин между принципами *встречи* и *иконы*.

Икона и онтопоэтика Достоевского

Роман Достоевского — не «роман-трагедия» (Вяч. Иванов) и не «полифонический роман» (М. М. Бахтин), потому что, *во-первых*, в обоих случаях уважаемые авторы конструируют «основную метафору» для понимания творчества Достоевского, соотнося его роман с феноменами культуры, внеположными аутентичному контексту этого творчества: в первом случае с античной трагедией, во втором — с европейской музыкой эпохи барокко (Гендель, Бах и др.); *во-вторых*, эти формулы отражают, безусловно, важные стороны поэтики Достоевского, но не его онтопоэтики; притом, *в-третьих*, они сводимы к более глубоким и всеобъемлющим принципам (скажем, к принципу встречи), на которых они в действительности основываются.⁵

По поводу знаменитой книги и концепции М. М. Бахтина⁶ позволительно сделать два «музыкологических» замечания.

Во-первых, как кажется, никем не отмечался тот факт, что М. Бахтиным не проводится разграничения между «многоголосием» и «полифонией». Историки и теоретики музыки под «полифонией» понимают строй многоголосия, достигший своего наивысшего расцвета в европейской музыке XVII–XVIII вв. (в славянских языках существуют два разных слова, точно соответствующие немецким *Mehrstimmig* и *Polyphon*; в английском слово одно — *polyphony*). Многоголосие присуще славянской (в частности — русской) народной музыке, России прекрасно известно многоголосие многохоровых композиций Бортнянского,

⁴ См.: Димитров Э. «Встреча» у Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 2012. № 29. С. 122–130; Dimitrov E. L'incontro in Dostoevskij // Su Fëdor Dostoevskij: Visione filosofica e sguardo di scrittore / A cura di Stefano Aloe. Napoli: Pitagora Editore, 2012. P. 401–411.

⁵ См.: Димитров Э. «Встреча» у Достоевского. С. 129.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

то есть многоголосие внутренне присуще духовной музыке (следует напомнить, что до Глинки история музыки в России насчитывает по крайней мере четыре столетия!).

Возможно, намного коректнее было бы сравнивать художественное мышление Достоевского не с музыкой барокко, даже не с симфонизмом любимого им Бетховена, а с европейской музыкой на границе XIX–XX вв., то есть с музыкой того времени, когда, собственно, творчество Достоевского входит в европейский культурный контекст. Если применить *метод просвечивания*⁷ и попытаться посмотреть на романы Достоевского как бы со стороны, увидеть их *в свете музыки*, то, посмотрев, например, со стороны десятой симфонии Густава Малера, оставшейся незавершенной, у которой есть два разных финала, можно выдвинуть тезис, согласно которому каждый (почти) роман Достоевского — как бы два романа. Действительно, «Бесы» с главой «У Тихона» и без нее — это два разных романа (как известно, тут нет окончательно высказанной авторской воли); «Преступление и наказание» с эпилогом и без эпилога — тоже два разных романа (вспомним, что у М. М. Бахтина было ясное сознание того, что эпилог «Преступления и наказания» не укладывается в его концепцию «полифонизма»). Как известно, «Братья Карамазовы» по замыслу должны были состоять из двух романов (то есть роман с авторским предисловием и без него — разные романы). А «Идиот» и на самом деле роман, в котором инкорпорированы *два романа*: как известно из творческой истории «Идиота», Достоевский начал писать один роман, а закончил совсем другой...

Во-вторых, М. Бахтин связывает идею, принцип *диалога* с идеей, принципом *полифонии*; интуитивно они кажутся внутренне связанными, но *на самом деле* полифония *монологична*: в ней «речь идет» о «переводе», транспозиции одной и той же темы (музыкальной идеи) «через» разные голоса (кстати, в гениальной книге М. Бахтина встречается и такое авторское толкование «полифонии»); по мнению музыкальных историков и теоретиков в фуге, в которой полифония достигла наивысшего расцвета, музыкальная тема (идея, музыкальный «тезис») является тем «зерном», из которого прорастает вся фуга. Культурно-семиотическое соответствие музыкальной фуги —

⁷ См.: Димитров Э. Достоевский и Лосев: к вопросу общения в «большом времени» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 58.

не роман Достоевского, а скорее *трактат* Канта, в котором так же, как в фуге, основная тема (идея) повторяется на разные «лады» множество раз (Канта многократно упрекали в том, что в «Критике чистого разума» многократно варьируются одни и те же мысли, не понимая, что это и есть внутреннее требование «поэтики» такого типа трактата, соответствующего эпохе барокко). И наоборот — последнее произведение Баха, в котором он хотел синтезировать все искусство полифонии, а именно «Искусство фуги» — это своеобразный *трактат* о фуге, в котором интересно отметить, что одна из композиций построена на теме имени В-А-С-Н (си-бемоль-ля-до-си-бекар); чрезвычайно любопытно то, что имя Баха, написанное нотами, образует *крест*.

Для получения емкой, истинной и как бы окончательной формулы-метафоры (на самом деле эта формула была бы созвучна теперешнему развитию науки и потребности в ней) нужно отыскать такую сферу культурной деятельности, которая отвечала бы сразу нескольким условиям: 1) принадлежала бы к той же самой культур-порождающей модели; 2) представляла бы собой значительное творческое достижение и выражение фундаментальных творческих потенций (аналогично античной трагедии и полифонической музыке XVII–XVIII вв.); 3) была бы семиотичным коррелятом и в принципе выражала бы тот же «дух», строй культуры и миропонимания. Сфера, отвечающая всем этим условиям, — мир *православной иконы*.

Итак, роман Достоевского — это *роман-икона*, в том смысле, что этот роман построен на тех же самых принципах: принцип *обратной перспективы*, принцип *объективности изображения* и принцип *включенности читателя*.

Остановимся вкратце на этих принципах, комментируя их в контексте творчества Достоевского.

Принцип обратной перспективы

Напомним одно из определений, точнее — одно из толкований принципа обратной перспективы в иконописи: «Система обратной перспективы исходит из множественности зрительных позиций, то есть она связана с динамикой зрительного взгляда и последующим суммированием зрительного впечатления (при многостороннем зрительном охвате). При суммировании эта динамика зрительной позиции переносится на изображение,

в результате чего и возникают специфические для форм обратной перспективы деформации»⁸.

Говоря проще, в системе обратной перспективы вещи и люди изображаются как бы в полном противоречии с привычным, «естественным» изображением тех же вещей в прямой перспективе. То есть в обратной перспективе то, что ближе к зрителю, — меньше, то, что дальше от него, то есть находится в глубине изображения, — больше, крупнее.

Как можно соотнести пространство изображения с «пространством» слова? В иконописи важно не положение героя в пространстве (то есть где он находится — на переднем или заднем плане), а то *место*, которое он занимает в иерархии бытия; аналогично в подобной системе координат, переведенной в «плоскость» текста, главным героем может быть как раз тот из героев, который стоит как бы на «заднем плане». Еще раз: то, что на переднем плане в произведении, может быть мельче, а то, что на заднем плане, — значительнее, полноценнее в плане идейного смысла и послания.

Понятно, что в системе обратной перспективы нет привилегированной точки зрения; читатель находится как бы внутри романа, а в нем самом возможны многообразные позиции. Однако применение этого принципа дает возможность писателю ставить на «задний план» не только свои сокровеннейшие авторские убеждения, но и как бы скрывать героев, которым доверена главная роль при возведении некоторых «откровений» (ключевых фраз, со временем ставших крылатыми), идейных посланий романа. Остановимся на этом подробнее.

Можно сформулировать следующую закономерность: в больших романах Достоевского важнейшее слово, то есть ключевые фразы (например: «Мир спасет красота», «Богородица — мать сыра земля есть», «Всякий перед всем за все виноват» и др.), являющиеся носителями сверхличного смысла, идут как бы «изнутри», из глубины романа, они доходят до нас как бы *оттуда*. При этом от романа к роману все более усложняется подача ключевой реплики, она все более усложняется, все более уходит «вглубь». Докажем свое «умозрительное» утверждение сугубо филологически, то есть через текст.

⁸ Успенский Б. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 192–193. (Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 284).

В романе «Идиот» обе ключевые фразы, которые в сознании читателя накрепко связаны с князем Мышкиным, потому что они выражают два основных его убеждения, две интуиции о жизни и мироздании: «Мир спасет красота» и «Смирение — страшная сила» — в действительности главный герой нигде не произносит. Это — фразы, которые ему приписывают другие герои и которые, как кажется, высказаны как бы «по ту сторону» романа, вне пределов текста (см.: 8; 317, 436). Следует подчеркнуть особый статус подобных фраз; они являются *знаком* особого синтеза, *встречи* в романах Достоевского собственно «романного», сюжетно-фабульного повествования с внероманной действительностью: парадоксально говоря, в романах Достоевского как бы имеют место события, которые не происходят в действительности в тексте самого романа.

В «Бесах» тоже наблюдаем применение принципа обратной перспективы, причем в аналогичном случае — при «возвещении» некоего откровения, важнейшей мысли. Здесь речь идет о знаменитой мариологической (софиологической) «формуле»: «Богородица — мать сыра земля есть». Вспомним пристальнее, как эта фраза появляется в тексте «Бесов». В разговоре с Шатовым о своем прошлом Марья Лебядкина рассказывает о знаменательной, провиденциальной встрече с безымянной старушкой:

«А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: „Богородица что есть, как мнишь?“ — „Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого“. — „Так, говорит, Богородица — великая мать сыра земля есть и великая в том для человека заключается радость“» (10; 116).

В «Братьях Карамазовых» тот же принцип еще более усложнен и опосредован. Здесь автор «предоставляет слово» Алеше, точнее, представляет его рукопись, где звучит голос старца Зосимы, который вспоминает о своем брате Маркеле (брат Зосимы, как и старица в «Бесах», появляется в воспоминаниях героя, но здесь они даны еще в рукописи!), о его чудесном обращении и о его словах, запавших молодому Зиновию-Зосиме в душу. Интересно, однако, что откровение брата Маркела о всеобщей и «круговой» вине, высказанное дважды, обращено не к Зосиме, а к их матери, которая тоже находится «за кадром» романа:

«Мама, радость моя, говорит, нельзя, чтобы не было господ и слуг, но пусть же и я буду слугой моих слуг, таким же, каким и они мне. Да еще скажу тебе, матушка, что всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех» (14; 262).

Итак, важнейшее слово — носитель message'a романа — доходит как бы изнутри произведения, из самого заднего его «плана»; чем дальше оно отстоит от внешнего зрителя/читателя, тем оно значительнее. Очевидно, что в данном отношении автор совершенно сознательно применял принцип обратной перспективы, хотя он и не становился (это и ненужно) предметом какой-либо рационализации и сознательной рефлексии.

Из сказанного вытекают два следствия. Во-первых, точно так же, как в иконе, неподвижные персонажи находятся в онтологически верхней позиции по отношению к подвижным, то есть неподвижность семантически и семиотически значима, а подвижность — нет. Так и в романах Достоевского: чем подвижнее герой, чем больше он спешит и суетится, тем *ниже* он стоит, а его слово тем более лишено истинности, то есть на первый взгляд парадоксально соотносятся подвижность персонажа и лакейство души и мысли (вспомним, как в «Бесах» Петр Верховенский суетится возле Ставрогина и бегаёт за ним, так же Липутин спешит за Петром Верховенским, то есть подвижность — маркер нисхождения, двойничества).

Во-вторых, в системе обратной перспективы у Достоевского иначе поставлена проблема слова: здесь слово чаще всего — не слово в обычном смысле, не то слово, которое звучит, а то, которое может быть *безмолвно*. Так, например, в «Братьях Карамазовых» важно не слово Ивана Карамазова о церковном суде, а молчание монахов; важно не слово Великого инквизитора, а *образ* и *безмолвный жест* Христа и т. д.⁹ Настоящее слово у Достоевского — не слово в обыденном смысле, а скорее *образ*, *благообразие*. (Вспомним многочисленные высказывания Достоевского об образе и имени Христа!) Слово у Достоевского глубоко и интимно связано с образом, с иконой; слово без-образных героев лишено истинности, бытия. Здесь уместно вспомнить о принципиальной мировоззренческо-эстетической оппозиции

⁹ См.: Димитров Э. Безмолвие у Достоевского // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «старорусских чтениях»: В 2 ч. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 48–52.

«благообразие — безобразие», характерной не только для романов писателя, но и для «Дневника писателя».¹⁰

Применительно к творчеству Достоевского термин «обратная перспектива» уже использовался исследователями, правда, скорее в метафорическом смысле.¹¹

Принцип объективности изображения

Напомним, что в классической западноевропейской живописи, к которой все мы привыкли, то есть построенной на принципе прямой перспективы, предмет является таким, каким он *кажется*, каким представился взору художника с его индивидуальной точки зрения; в древнем искусстве, однако, построенном на принципе обратной перспективы, «существенно то, каков *есть* изображаемый объект»¹². Говоря иначе, в иконе предмет изображается не таким, каким он кажется, а таким, каков он *есть на самом деле*. Это возможно потому, что вещь изображается так, как будто она одновременно видится со всех сторон; например, на иконе можно увидеть одновременно все шесть сторон куба (как и «на самом деле!»), а не три, как это имеет место в прямой, иллюзионной перспективе.

В одном случае предмет является таким, каким видит его человек, во втором — каким видит его Бог (потому что лишь Он в состоянии видеть вещь такой, какой она есть, лишь для Него нет разницы между сущью и явью).

У Достоевского человек изображается объемно, как бы одновременно со всех сторон. Здесь человек является не таким, каким он *кажется* в повседневной жизни, а, по известному выражению, таким, каков он *есть* в День Страшного суда; вот тогда-то человек виден и видим Богом сразу и одновременно со всех сторон.

Видение человека именно в такой, эсхатологической перспективе приводит к многочисленным «перспективным сокращениям» в романах Достоевского. Попытка и стремление писателя изобразить человека как бы одновременно во всех его измерениях (а значит, и «глубинах») объясняет многочисленные

¹⁰ См.: *Левахин В.* Икона в творчестве Достоевского... С. 245.

¹¹ Ср.: «Кроткое самоубийство героини как бы в обратной перспективе показывает, высвечивает главную черту ее характера. Свидетельством же кротости становится икона Богородицы, крепко-накрепко стиснутая в руках» (Там же).

¹² *Успенский Б.* О семиотике иконы. С. 194.

и хорошо известные особенности его поэтики. Стремительность разворачивания сюжета, неожиданность поворота фабулы, сжатость, чуть ли не отсутствие времени, внезапность поступка или жеста — всё находит свое основание в специфическом видении писателем человека и его мира. Знаменитая «вдруг-ость»¹³, если можно так выразиться, является у Достоевского знаком этого быстрого «поворачивания» героя — мы видим его то с одной, то с другой стороны, то в свете, то в тени, то «сверху», то «снизу».

«Реализм» Достоевского, как всеми замечено, особый, это не реализм, являющийся результатом как бы «сложения» реалистического изображения отдельных героев, их поступков, бытовых деталей и проч., а такой реализм, который возникает в результате подobia изображенного мира изображаемому реальному миру человека; аналогично герои Достоевского соотносятся с своими «прототипами» по принципу подobia не непосредственно (скажем: Кармазинов — Тургенев, Верховенский — Нечаев и т. д.), — в таком случае деформации первообраза очевидны, а через их отношение к целому произведению или жизни. Повторим: соотносятся целые миры, а не участвующие в них персонажи.

Напомним знаменитую формулу: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). Как известно, пониманию «реализма в высшем смысле» в науке посвящено значительное количество работ.¹⁴ Здесь не место обсуждать эту проблему, лишь попутно отметим нечто очевидное. Выражение «высший смысл», понятно, метафора, являющаяся синонимом выражения «глубочайший смысл»; любая метафора, однако, сохраняет «память»

¹³ Условный термин Ю. Ф. Карякина.

¹⁴ См., например: Захаров В. Н. Реализм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 39; «Круглый стол» «Проблема „реализма в высшем смысле“ в творчестве Ф. М. Достоевского» // Достоевский и мировая культура. СПб.; М., 2004. № 20. С. 43–96; Касаткина Т. А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; Степанян К. А. 1) «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005; 2) Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2009; Захаров В. Н. 1) Христианский реализм // Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М., 2012. С. 166–178; 2) Имя автора — Достоевский. М., 2013; Тихомиров Б. Н. К спорам о художественном методе Достоевского: Проблема «реализма в высшем смысле» // «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012. С. 7–27.

о своем буквальном значении. Реализм в высшем смысле — это еще и реализм «вышнего», «горнего», это — реалистическое изображение того, что стоит «выше». Реализм в высшем смысле — это метафизический реализм иконописания; изображение «человека в человеке» — это изображение *иконы* человека в человеке.

Пойдем дальше в понимании иконологической структуры мира Достоевского.

Важно для нашей темы то, что иконописное изображение «есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его *место* в изображаемом мире (то есть в мире, его окружающем)»¹⁵.

Икона дает не портрет, а топос человека, его *хомотоп*.

Можно выдвинуть гипотезу о том, что способ изображения героя у Достоевского связан напрямую с его *хомотопом*, то есть с тем местом, которое он занимает в незримой иерархии бытия: «ангелические» герои, понятно, изображаются совсем иначе, чем «демонические». Иными словами, Достоевский не столько дает портрет героя, сколько как бы его икону. То же в принципе можно отнести и к изображению в целом, которое скорее является *знаком* изображаемой действительности, а не его непосредственным, «зеркальным» отображением. При этом отдельные части, фрагменты изображения соотносятся с изображаемыми предметами (фрагментами действительности) не непосредственно, а через отношение тех и других к целому. Писатель, разумеется, не является иконописцем, но он ставит свою задачу принципиально тем же образом — изобразить подобный мир в целом, а не в его «частностях». Важно подобие целого, а часть, фрагмент, герой определяются через свое отношение к целому. В романе Достоевского то же можно сказать и применительно к внутреннему соотношению героев: соотносятся между собой не непосредственно герои, а их миры; отношения между героями всегда опосредованы их отношением к целому.

То, что сам автор в принципе именно так схватывал свою задачу и что он мыслил именно так (хотя, понятно, писатель не мог бы быть интерпретатором себя самого), подтверждается широко популярными его полемическими словами по поводу «Братьев Карамазовых» из Записной тетради 1880–1881 гг. о том,

¹⁵ Успенский Б. О семиотике иконы. С. 195.

что на отрицание Бога, «какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе <...> ответом служит **весь роман**» (27; 48).

Когда М. М. Бахтин утверждает, что в романе Достоевского один голос не опровергает, не отменяет другого, то он прав, но... из этого вовсе не следует, что они равноправны¹⁶, одинаково истинны и что отдельные голоса не опровергаются целым, всем романом.

Принцип включенности читателя

Следствие сказанного — внутренняя позиция художника по отношению к (изобразительному или словесному) изображению: «...он изображает в первую очередь не самый объект, но пространство, окружающее этот объект (мир, в котором он находится) и, следовательно, помещает себя и нас как бы внутрь этого изображаемого пространства. Мы (то есть наш взгляд, взгляд зрителя) как бы входим в изображение, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира»¹⁷.

Говоря проще, зритель иконы находится не перед ней, а как бы за ней, внутри нее. Аналогичное наблюдение о внутренней позиции читателя в романе Достоевского многократно и на разный лад высказывалось исследователями и читателями, что является косвенным подтверждением наших тезисов: раз читатель занимает внутреннюю позицию в каком-то романе, то о нем можно сказать, что он является романом-иконой. Вот, например, последнее по времени и весьма категоричное по тону заявление по этому поводу: «...читатель Достоевского является составной частью его художественного мира, его поэтики: если читатель не разделяет ту же систему ценностей, что и автор, либо не готов воспринять эту систему ценностей по ходу чтения, то весь мир, изображаемый Достоевским, в его восприятии перекашивается и действительно может показаться абсурдом»¹⁸.

У Достоевского скорее речь идет не об *одном* привилегированном читателе, а о множестве читателей, о поли-читательской позиции. Его роман, возникший в эпоху кризиса христианского сознания, вовсе не нацелен на читателя-верующего или читателя-неофита, точнее — не на него одного. У романа Достоевского такие особенности, которые делают возможным «втя-

¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 7.

¹⁷ Успенский Б. О семиотике иконы. С. 197.

¹⁸ Степанян К. Достоевский: разрешение противоречий // Достоевский и мировая культура. СПб., 2012. № 29. С. 215.

гивание» разнородных читателей, и они становятся реальными его читателями как раз после «вхождения» в его мир; у читателя есть выбор: или войти в мир Достоевского, или попросту не быть его читателем. Авантюрно-детективный сюжет необходим писателю как раз для «втягивания» читателя в мир романа, для превращения его в свидетеля и участника.

Абсурд возникает тогда, когда роман-икона читается как роман-картина, как поставленное «в рамке» непосредственное изображение эмпирической действительности.

Авторская позиция в романе-иконе — «внутренняя», автор находится как бы «по ту сторону» произведения — так же, как иконописец находится как бы в глубине иконы. Эту внутреннюю позицию Достоевского по отношению к своему произведению можем проиллюстрировать довольно характерным примером. Как известно, при работе над «Идиотом» автор долго размышлял над странным на первый взгляд вопросом: какое время прошло между первой и второй частью романа? Ведь это — время, происшедшее «по ту сторону» романа и не присутствующее в его сюжете. После долгих раздумий автор решил (точнее: увидел, узрел), что прошло шесть месяцев — почему? Потому что такой отрезок времени необходим для того, чтобы произошла *встреча* князя Мышкина с Россией. Таким образом, в романе парадоксально «присутствует» и то, что в нем реально отсутствует, важные встречи происходят на самом заднем плане, где пребывает и сам автор, который как бы оттуда возвещает нам то, что он «видит».

Пойдем дальше. Точка зрения автора не совпадает с точкой зрения читателя, хотя обе они и являются внутренними по отношению к произведению: автор пишет свой роман как бы в обратном направлении по сравнению с движением читателя. Отсюда следует то, что невозможно указать или реконструировать единую авторскую точку зрения, потому что такой единой позиции просто не существует: автор активно перемещается в рамках мира, им созданного, и динамика его зрительной позиции «обуславливает формы обратной перспективы»¹⁹.

Зачем нужна новая «формула»?

Зачем нам нужна новая, синтетическая формула, емкая метафора для романа и творчества Достоевского?

¹⁹ Успенский Б. О семиотике иконы. С. 199.

Подобные формулы являются своеобразным «окном» в мир писателя; через такие «окна» мы видим что-то в его творчестве, точнее — видим *в этом свете*. Необходимость новых формул вызвана развитием познания и неизбежными кризисами понимания. Говоря иначе, синтетическая формула-метафора — эвристична, она своеобразный *метод* познания.

Новая «формула» — это попытка схватить неразделимое и нерасчленимое единство художества и мысли, ухватить ускользающее «тождество» Достоевского — художника и мыслителя, объединить «принцип формы» с «принципом мирозерцания», выражаясь языком Вяч. Иванова.²⁰

В свете емкой метафоры «роман-икона» можно иначе поставить вопрос о художественном мышлении писателя. Да, Достоевский мыслит образами, но это образы иной природы; речь идет о мышлении «эйдосами», «иконами», ликами, то есть такими образами, которые содержат в себе как бы в сжатом, свернутом виде смысловую структуру, «схему разворачивания» данной вещи, личности или мирозерцания. По поводу недавно сформулированного (Борисом Тихомировым) тезиса о том, что Достоевский «*мыслит образами мыслителей*» (парифраз слов Григория Померанца о том, что одной из важнейших особенностей Достоевского-художника является «мышление характерами мыслителей»)²¹, можно сказать так: Достоевский мыслит *эйдосами (иконами, ликами) мирозерцаний*, у него была способность, во-первых, узреть, ухватить, *умо-зреть* этот эйдос (Достоевский был настоящим платоником, его творчество стоит в широкой традиции христианского неоплатонизма, поэтому не менее продуктивно видеть его глазами неоплатоника Лосева, чем глазами неокантианца Бахтина), а во-вторых, как бы развернуть его из самого себя, поскольку как писатель-персоналист он всегда видел этот «эйдос» воплощенным в конкретном герое.

Достоевский был писателем, а не художником, поэтому он умо-зрел не красками, а именами. Если, по меткому выражению кн. Евгения Трубецкого, иконопись — это умозрение в красках, то роман-икона — это *умозрение в именах*.

²⁰ См.: *Иванов Вяч.* Достоевский и роман трагедия // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 403, 417.

²¹ *Тихомиров Б.* Еще раз о «мышлении образами мыслителей» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2012. № 29. С. 197.

«КТО, ОТКУДА ПРИШЕЛ ОН?»

(Достоевский в эссе А. Ремизова «Огненная Россия»)

Интерес к личности и творчеству Достоевского был у Ремизова неизменным. В автобиографии 1912 г. он поставил Достоевского на первое место среди писателей, особенно на него повлиявших: «От сказок и Макарьевских четий-миней через любимых писателей — Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, Печерского к Ницше и Метерлинку и опять к сказкам и житиям и **опять к Достоевскому**... вот она как загнула дорожка, вот те камушки, по которым шел и иду за тридевять земель в тридесятое царство за живою водой и мертвой»¹. В автобиографии 1923 г. Ремизов снова подчеркнул роль Достоевского в своей жизни: «Жгучую память сохраняю о Достоевском — первой прочитанной книге, которому посвящено в книге моей „Огненная Россия“ огненное слово»².

И в конце жизни Ремизов признавался: «А особенно в литературе меня тронул апокриф Мармеладова: „Приходите и вы, свиньи...“ — всегда готов читать эту исповедь Достоевского. А имена, под которыми прошла жизнь в России за 44 года (1877–1921), — Достоевский, Лесков...»³.

Влияние творчества Достоевского на Ремизова постоянно отмечали литературные критики. Так, А. Измайлов, говоря о повести Ремизова «Крестовые сестры» (1910–1911), довольно

¹ Ремизов А. <Автобиографии. 1912; 1913> // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 441 (Приложение I).

² Цит. по: Алексей Ремизов о себе // Россия. 1923. № 6. С. 26.

³ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 111. См. также признание в книге «Петербургский буерак»: «...Достоевский действовал на меня до содрогания...» (Ремизов А. Собр. соч. М., 2003. Т. 10: Петербургский буерак. С. 358).

точно подметил: «В „Крестовых сестрах“ Ремизов весь вышел из Достоевского и весь в него ушел»⁴. А критик Е. Колтоновская в рецензии на повесть Ремизова «Пятая язва» (1911) утверждала: «Достоевский оставил большой след в нашей литературе. Чуть не все „молодые“ писатели его наследники. И самый талантливый среди его учеников — А. Ремизов, унаследовавший не только его философию и нервический писательский склад, но и его способность бесстрашного мучительного анализа. **У Ремизова есть целые страницы, которые могли бы быть приписаны Достоевскому.** Но это не подражание с его стороны, а несомненное духовное родство с великим тайновидцем»⁵.

Особый интерес представляет первая попытка развернутого истолкования личности и творчества Достоевского⁶, которая была сделана Ремизовым 11 февраля 1921 г.: в этот день он выступил с речью в петроградском Доме Литераторов. Впечатления об этом выступлении переданы в воспоминаниях К. Федина:

«В сороковую годовщину смерти Достоевского Ремизов произнес „Слово“ («Огненная Россия. Памяти Достоевского». — С. Д.) о нем в Доме литераторов. Я смотрел в лицо Ремизову, когда он, прискакивая, как будто силясь выпрыгнуть из-за кафедры, на которую опирались его раскинутые руки, взывал к аудитории смятенным голосом. Было что-то жгучее и неистовое в ремизовском прославлении России Достоевского, в покаянии и гнев, какие клокотали в этом „Слове“. Лицо Ремизова вдруг передергивалось, на миг искажаясь от боли и страсти, хотя видно было, что он себя изо всех сил удерживает в ораторской черте, почти боясь вырваться из нее в исступление, в пророческий,

⁴ Измайлов А. Старорусские кружева // Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913. С. 100. О влиянии Достоевского на повесть Ремизова «Крестовые сестры» см. также: Иванов-Разумник. Творчество и критика: Статьи критические. 1908–1922. Пб., 1922. С. 64.

⁵ Колтоновская Е. О русском // Новый журнал для всех. 1912. № 12. С. 95.

⁶ Для Ремизова произведения писателя не существовали отдельно от его личности: «Писатель и человек. Так повелось судить человека, ремесло которого — слово. О художниках, музыкантах тоже говорят — судят. О Диккенсе говорят, что это был суровый человек, то же и про Андерсена, а чего только не говорят о Достоевском, о Некрасове. Правильно ли такое деление: человек и писатель? Писатель в своих произведениях дает все заветное, человеческое» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 90).

в шаманский крик. Он произносил каждую фразу с напряженной ясностью, но мне все казалось, что он вот-вот забормочет, как в припадке, и в его смертной бледности, наполненной трепетом, в его губах, забелевших по уголкам, было что-то эпилептическое»⁷.

«Пророческий» и «шаманский» крик, «страсть», «исступление», «припадок», «что-то эпилептическое» — все эти детали вызывали ассоциации с Достоевским (возможно, и с его знаменитой речью о Пушкине и тем эффектом, который она произвела 8 июня 1880 г.⁸). А затем мемуарист уже прямо отмечает аналогию между биографией Достоевского и биографией Ремизова: «Как психолог, как романист, он шел по следам своего божества, отыскивая и строя русские характеры как ключи к познанию России. **Его биография сложилась странным подобием биографии Достоевского**, маленьким, конечно, подобием, отражением в капле воды, но все-таки отражением великой планеты»⁹.

Своеобразие восприятия Ремизовым личности Достоевского¹⁰ в значительной мере определило его подход к текстам Достоевского, который проявился и в его эссе «Огненная Россия. Памяти Достоевского» (1921). Уже в начале эссе Ремизов пытается ответить на вопрос — кто такой Достоевский:

«Достоевский — это Россия.

И нет России без Достоевского.

И в последний страшный час, — если суждено такому страшному часу, — в внезапную последнюю минуту на последний зов и суд — кому же? — только он, только он один выйдет за Россию, станет один, скажет один за всех — мучающихся, страждущих, смрадно-грешных, но „младенчески любящих“ — за Россию бунтующую, отчаянную и несчастную (ведь разве бунтующий может быть счастливым!¹¹), за „убийца“ — за весь русский народ.

— Суди нас, — скажет судии, — если можешь и смеешь.

⁷ Федин К. Горький среди нас: Картины литературной жизни. М., 1968. С. 117–118.

⁸ См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1995. Т. 3. С. 431–432.

⁹ Федин К. Горький среди нас... С. 118–119.

¹⁰ Об этом см. нашу статью: Доценко С. А. Ремизов и Ф. Достоевский: Поэтика палимпсеста // Русская литература. 2007. № 4. С. 107–117.

¹¹ См. в романе «Братья Карамазовы»: «Человек был устроен бунтовщиком; разве бунтовщики могут быть счастливыми?» (14; 229).

«Кто, откуда пришел он?» (Достоевский в эссе А. Ремизова...)

И из впалых, испепеленных болью глаз, как искра, блеснет огонь.

Какое изгвоенное сердце — ни одно человеческое сердце не билось так странно и часто, безудержно и иступленно —

„и чем тише был месяц — огромный круглый меднокрасный месяц глядел прямо в окно — тем сильнее стучало сердце и даже больно становилось“¹².

Кто, откуда пришел он?

Пройдя какие квадриллионы пространств — отблеск и отвей какого страшного премудрого духа, пустынного огненного духа-искусителя, держащего ключи от человеческого счастья»¹³.

Вопрос, поставленный Ремизовым, отнюдь не является тривиальным. Весь этот отрывок соткан из цитат и реминисценций из романов Достоевского. Мотив суда, как и слова «Суди нас <...> если можешь и смеешь», восходят к поэме «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы»: «И мы, взявшие грехи их для счастья их на себя, мы станем пред тобой и скажем: „Суди нас, если можешь и смеешь“» (14; 237). Но эти слова в романе Достоевского произносит Великий инквизитор. А упоминание «впалых, испепеленных болью глаз», из которых «как искра, блеснет огонь», является парафразом описания все того же Инквизитора в «Братьях Карамазовых»: «Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск» (14; 227).

Тем самым становится очевидным, что Ремизов уподобляет Достоевского Великому инквизитору. Но на этом ряд уподоблений не заканчивается.

«Пройдя какие квадриллионы пространств — отблеск и отвей какого страшного премудрого духа, пустынного огненного духа-искусителя, держащего ключи от человеческого счастья»¹⁴. — Здесь Достоевский уподобляется еще двум персонажам из его

¹² См. в романе «Преступление и наказание»: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. „Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает“. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось» (6; 213).

¹³ Ремизов А. Собр. соч. М., 2000. Т. 5: Взмихрѣнная Русь. С. 358–359.

¹⁴ Там же. С. 358.

же романа «Братья Карамазовы». Слово «квадриллионы» заставляет вспомнить разговор Ивана Карамазова с чертом:

«Был, дескать, здесь у вас на земле один такой мыслитель и философ, „все отвергал, законы, совесть, веру“, а главное — будущую жизнь. Помер, думал, что прямо во мрак и смерть, а перед ним — будущая жизнь. Изумился и вознегодовал: „Это, говорит, противоречит моим убеждениям“. Вот его за это и присудили... то есть, видишь, ты меня извини, я ведь передаю сам, что слышал, это только легенда... присудили, видишь, его, чтобы прошел во мраке квадриллион километров (у нас ведь теперь на километры), и когда кончит этот квадриллион, то тогда ему отворят райские двери и всё простят...» (15; 78).

В романе Достоевского «квадриллион километров» прошел некий «мыслитель и философ», который «отвергал законы, совесть, веру», иными словами, человек, который не верил в Бога. Тем самым Достоевский оказывается, по мысли Ремизова, никем иным, как этим мыслителем-безбожником. Или, по крайней мере, его «отблеском». Комментируя позднее поэму Ивана Карамазова «Великий инквизитор» с ее пафосом отрицания Бога и мира, Достоевский признавался:

«Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицание Бога, какое положено в „Инквизиторе“ и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же (фанатик) я верую в Бога. <...> Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я» (27; 48); «...не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя осанна прошла» (27; 86).

Третий персонаж, с которым Ремизов идентифицирует Достоевского, это — пустынный огненный дух-искуситель, фигурант поэмы «Великий инквизитор».¹⁵

Есть и четвертый персонаж, подобие Достоевского с которым не столько явное, сколько скрытое. Этот персонаж — герой романа «Преступление и наказание» Родион Раскольников,

¹⁵ См. в романе «Братья Карамазовы»: «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия <...> великий дух говорил с тобой в пустыне, и нам передано в книгах, что он будто бы „искушал“ тебя» (14; 229). «Когда страшный и премудрый дух поставил тебя на вершине храма и сказал тебе...» (14; 232).

«Кто, откуда пришел он?» (Достоевский в эссе А. Ремизова...)

на образ которого указывает точная цитата из романа (см. примеч. 12).

Отметим, что во всех четырех случаях Достоевский уподобляется персонажам со сходной идеологической платформой, ведь и Великий инквизитор, и пустынный огненный дух-искуситель, и безбожный «мыслитель и философ», и нигилист-атеист Раскольников — все они отрицают «жизнь и учение Христа» в их ортодоксальном церковном понимании.

В конечном счете и личность самого Достоевского-мыслителя — как ее понимает Ремизов — оказывается достаточно парадоксальной.¹⁶ А сам интерес к гностическим (манихейским и богомильским) аспектам религиозности Достоевского¹⁷ помогает понять аналогичные размышления и сомнения самого Ремизова, который 18 марта 1957 г. записывает в дневнике: «„Гностики“. Если только через отречение от мира путь познания Бога — стало быть, мир создание не божеское — мир сотворил не Бог, а Сатана»¹⁸. А 19 марта 1957 г. Ремизов вновь возвращается к этой мысли: «И не правы ли гностики: мир, в котором живет существо, — творение не Бога, а Сатаны. А отречение — единственный путь к Богу»¹⁹.

¹⁶ Об этом также см.: Тихомиров Б. Н. Достоевский и Алексей Ремизов // Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012. С. 460–483.

¹⁷ См.: Доценко С. Диалог А. Ремизова с Ф. Достоевским в контексте гностических идей // F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues = Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. Budapest, 2009. С. 118–124.

¹⁸ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 317.

¹⁹ Там же. С. 318.

В ПОЕДИНКЕ С СУДЬБОЙ: ДОСТОЕВСКИЙ И ИОВ

Обозначенная в заглавии тема неотвратимо ведет к рулеточному десятилетию писателя, которое, на наш взгляд, проливает свет на нечто существенное в его жизни и творчестве. Сразу же оговоримся, что чисто прагматические мотивы к игре, неоднократно заявленные самим Достоевским («мне прежде всего нужны были деньги для денег» — 28₂; 208), очевидные и бесспорные, не релевантны, как, к примеру, и коммерческие авантюры Бальзака. В этом же абзаце из процитированного письма к А. Н. Майкову представлен совершенно иной разворот в видении (азартной) игры: «...главное — сама игра. Знаете ли, как это втягивает. Нет, клянусь Вам, тут не одна корысть...» (Там же). Фразу «сама игра» так и тянет дополнить на немецкий манер — «сама по себе» (an und für sich), чтобы получить «чистую игру» или «чистого игрока», представленного в одной из новелл Гофмана («Я знал человека, который день и ночь в тиши своей комнаты метал банк и сам себе понтировал, — вот кто был, по-моему, настоящий игрок»¹). Таким «чистым» игроком Достоевский не был, как не был он и игроком заурядно корыстным. Слишком уже несовместим с последним масштаб его личности. О ее специфике дает верное представление формула из наброска В. С. Библера: «Личность, это — индивид в той мере и в той форме, в какой вся его жизнь, судьба могут быть представлены и поняты как единый (один!) поступок, явление его *воли и сознания*... И — в какой — эта судьба — следовательно — может быть — в каждый момент перерешена...»². Теперь следует необ-

¹ Гофман Э. Т. А. Избр. произведения: В 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 71.

² Библер В. С. Замыслы. М., 2002. С. 405 (цит. по: Гуревич А. Е. Об «Исторической поэтике личности» // Владимир Соломонович Библер. М., 2007. С. 265).

ходимое уточнение по игре (в том числе игре азартной), которое делает Т. А. Апинян. Исследовательница подчеркивает такое существенное качество этой проблемы, как «медальность», то есть «способность игрового действия реализовывать себя через иные смыслы»³. Таких «иных смыслов» у Достоевского предостаточно, и они хорошо известны, но, преломленные через азартную игру, они выглядят очужденно, подчас до парадокса инаково, в едином целокупном поступке жизни — творчестве и только акцентируя его уникальность.

Данное рассмотрение ограничивается лишь одним, но единственным смыслом, иносектено ставящим проблему «Достоевский и Иов», которая в достоевведении хоть и не нова, но и не разработана адекватно ее значимости. Повторимся, что нас интересует конкретно только ее экзистенциальный аспект.

Есть одно хорошо известное признание Достоевского, содержащееся в письме к А. Г. Достоевской от 10/22 июня 1875 г.: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача, и если б только не подлейшие примечания переводчика, то, может быть, я был бы счастлив. Эта книга, Аня, странно это — одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем» (29₂; 42). Бросается в глаза захваченность, потрясенность Достоевского-читателя (перечитывающего историю Иова; должно быть, далеко не в первый раз), а также противоречивость вызванных этим чтением чувств («болезненный восторг», «чуть не плача», «был бы счастлив»). Но самое удивительное в этом содержательном пассаже — последние слова о том, что Книга Иова поразила его, когда он был «почти младенцем». Как такое возможно, даже с учетом некоторой гиперболы выражения «почти младенцем»? Достоевский отвечает: «...странно это». Но можно сказать и покрепче: это неизъяснимо. Уместно здесь вспомнить, что писал М. К. Мамардашвили о «принципе невербальности», лежащем, по его мнению, в основе европейской культуры. Это значит: «... нечто само существует, а не описывается — в том числе мысль. Для мысли ведь всегда есть слова, есть всегда описание, но одно дело — *описанная* мысль, а другое дело — мысль, которая есть *движение* самого человека. В религии это называется

³ Апинян Т. А. Сущностно-универсальное определение игры: феноменология фантома // Вопросы философии. М., 2008. № 2. С. 11.

внутренним словом, — нечто, что есть слово, но узнается не из книги, а есть *движение* твоей собственной души»⁴.

Неизъяснимость полноты мысли в слове — это сквозной мотив творчества Достоевского. Есть мнение, что Иван Карамазов — это «новый Иов». Но «новым Иовом» достаточно оснований считать и самого Достоевского. И не только потому, что он создал Иова литературного, а потому, что в некоторых существенных моментах он повторил участь библейского праведника. Только если Иов был поначалу богат и счастлив, то Достоевский о богатстве и не мечтал, а разве только о достатке, который бы позволил ему отдаться писательскому труду, а не заниматься всю жизнь, влача бремя своих и чужих долгов, литературной поденщиной. Ему пришлось пройти через смерть первой жены, чтобы обрести семейное счастье, которое было омрачено смертью первого ребенка — дочери Сонечки, которая умерла во младенчестве, но к которой он успел сильно привязаться. Еще один тяжелый удар — смерть любимого брата Михаила, долги, а также заботу о семье которого он взвалил на себя. Напомним, что сказал Иов, потеряв все свои богатства: «Господь дал, Господь и взял» (Иов. 1: 20). Но Сатана не унимался и ответил на это Господу: «...за жизнь свою отдаст человек всё, что есть у него; но прости руку твою и коснись кости его и плоти его, — благословит ли он тебя?» (Иов. 2: 4–5).

Так, Иов был поражен проказой, а Достоевский — наказан падучей, причем каждый припадок этой болезни мог оказаться последним. А еще раньше ему пришлось побывать «у смерти» и остаться в живых. Господь возбранил дьяволу посягать на душу раба своего Иова. А ведь Достоевский на каторге был фактически лишен возможности писать («Да, если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках» — 28₁; 163). Он, конечно, не был лишен ни души, ни духа, но не имел возможности реализовать их потенциал.

Достоевский предчувствовал свою судьбу, как бы предсказал ее, будучи еще совсем молодым человеком: «А что я ни делаю из своей судьбы — кому какое дело? Я даже считаю благородным этот риск перемены состояния, риск целой жизни — на шаткую надежду. Может быть, я ошибаюсь? А если не ошибаюсь?.. <...> Я пойду по трудной дороге!» (28₁; 104). Это из письма брату Михаилу от ноября 1844 г. Молодому Достоевскому — 23 года.

⁴ Мамардашвили М. Психологическая топика души. СПб., 1997. С. 402.

Риск без надежды не бывает. Пока надежда «шаткая»: ведь еще не было ошеломляющего успеха «Бедных людей» и не было смертника, словно чудом возвращенного к жизни: «Ведь был же я сегодня у смерти, три четверти часа прожил с этой мыслью, был у последнего мгновения и теперь еще раз живу!» (28₁; 163). Такое редко выпадало на долю великих людей. Это жесточайшее испытание укрепляло надежду на шанс в самой, казалось бы, безвыходной ситуации. Надежда и риск — это доминантные качества азартного игрока.

В Ветхом Завете Иов представлен в двух основных своих экзистенциальных качествах: как покорный Богу страдалец и как возроптавший на Бога, бунтарь. У Достоевского наблюдается то же самое, но в существенно ином преломлении. Иов не мог знать Христа, Который был для Достоевского недостижимым идеалом человека и мерилом человечности человека. С оглядкой на Христа Достоевский не мог бунтовать, претерпевая тяжелые жизненные ситуации, против ниспосланных на него страданий. Напротив, даже отправляясь на каторгу, он испытывал духовный подъем, видя в ней возможность переродиться, совершенствовать себя. Здесь залегают корни его философии страдания. Поэтому он не мог по определению разделить чаяния Иова («О, если бы человек мог иметь состязания с Богом, как сын человеческий с ближним своим!» — Иов. 16: 21).

Достоевский сначала своим детским, но уже гениальным сердцем проникся неисчерпаемой глубиной Книги Иова, а затем уже всем своим существом и на протяжении всей своей жизни восходил по ступеням ее премудрости. Уже в одной этой книге была заключена виртуально (то есть как дуб в желуде) вся европейская философия от схоластики до пантеизма, деизма, материализма, экзистенциализма, от философии смирения до богоборчества. Здесь представлена в поэтической иносказательной форме теодицея, стиль которой культивировала философия XX в. (Хайдеггер). Здесь, наконец, явлен человек в своем предстоянии перед Богом, и в этой своей сущности он бесконечно варьировался в философии и искусстве. В Книге Иова видны истоки фундаментальных религиозно-философских идей творчества Достоевского и его художественной антропологии и поэтики.

В данном контексте нас интересует реакция Иова на ниспосланные на него беды, которая колеблется в амплитуде между ропотом и бунтом.

Попробуем цитатно представить этот бунт в его наиболее характерных особенностях:

«...если я невинен, то Он признает меня виновным. Невинен я <...>. Он губит и непорочного и виновного. Если этого поражает Он бичом вдруг, то пытке невинных посмеивается» (Иов. 9: 20–23);

«Но я к Вседержителю хотел бы говорить, и желал бы состязаться с Богом» (Иов. 13: 3);

«О, если бы человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим!» (Иов. 16: 21).

Иов возмущен существующим миропорядком, где правят бал «беззаконные». «Почему беззаконные живут, достигают старости, да и силами крепки. <...> А между тем они говорят Богу: „отойди от нас, не хотим мы знать путей Твоих!“» (Иов. 21: 7, 14).

Существенен не только «бунт» как таковой, но и то, что за ним стоит, — свободный выбор. Другая Книга Ветхого Завета — Книга Бытия — не то чтобы подарила этот свободный выбор человеку, а через грехопадение обрекла на него, раскрыв его двойственную природу — духовную и плотскую, которая ставит смертного в ситуацию перманентного, пожизненного выбора. Иов четко сознает весь драматизм этой двойственности.⁵

Не о том ли свидетельствуют его «утешители»-оппоненты Елифаз, Виллад, Софар, Елиуй? Ведь они говорят, в общем, правильные вещи. И Иов наперед знает, но отвергает их, как потом и сам Бог. А все потому, что Иов знает их изнутри, а его увещеватели и наставники находятся вне ситуации Иова и входить в нее или не желают, или не могут. Поэтому все их доводы, переживаемые Иовом и выведенные наружу, объективированные, абстрактно-назидательные, оборачиваются лицемерием и ложью. Эту позицию Иова разделяют многие герои Достоевского, и он сам, разумеется, тоже (здесь обнаруживается первооснова его художественной антропологии). Как бы ни сближались, ни перекликались жизненные пути Иова и Достоевского, они также и существенно расходятся. Разъединяющая их толща времени в три тысячи лет говорит сама за себя. Чего стоит один только приход Спасителя Иисуса Христа и его Благая весть. Укажем только на некоторые расхождения, имеющие непосредственное отношение к настоящему рассмотрению.

⁵ Об этом см.: *Эпштейн М. 1) Поступок и происшествие: К теории судьбы // Вопросы философии. 2000. № 9. С. 65–77; 2) Теология: Книга Иова // Звезда. 2006. № 12. С. 191–198.*

Иов не сомневается, что Бог есть. Хотя он и понимает, что все его беды — дело рук «беззаконника», но творятся они по Его попущению. В конце книги ему удалось даже узреть Господа (см.: Иов. 42: 5–6), и он говорит: «...поэтому я отрекаюсь (от бунта, надо понимать. — В. Д.) и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Иов. 42: 6).

А вот Достоевский сомневался. В письме к Н. Д. Фонвизинной из Омска он сделал известное признание (часто цитируемое; кратко пересказать рука не поднимается, но и обойтись без него в данном контексте невозможно): «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила или стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен: в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28; 170).

А кто не сомневался? Все святые, великие праведники и старцы прошли через сомнения и грех. Через искушения прошел и сам Христос. А стал бы Достоевский без этих сомнений тем, чем он стал? Риторический вопрос. Он часто говорил о «подвиге» веры. Это означает: обретение веры всем человеком в его противоречивой (двойственной) целостности. Только в борьбе противоречий рождается и ею несом подвиг веры. Только закалившись в «горниле сомнений» и в пламенной любви ко Христу зазвучала осанна Достоевского.

В отличие от Иова Федор Михайлович не бунтовал против Бога (бунтовали его литературные герои). Он сам выбрал свою судьбу, единый стиль своей жизни как поступок. Судьба явилась ему сразу целиком, как ему явился замысел художественного произведения, так сказать — «поэма» судьбы. И он безошибочно точно определил ее характер в выше цитированном письме к брату. Надо быть Достоевским, чтобы наперед угадать свою судьбу и прожить ее. Такой выбор предполагал, естественно,

альтернативу, и не одну. Вот как он напутствует любимого брата Михаила перед своей отправкой на каторгу: «...живи тихо и предвиденно» (28₁; 162). Такая жизнь являет собой полную противоположность «трудной дороге». Но поскольку Достоевский жил и мыслил контрастами, то и в его жизни случались моменты, проживаемые в такой контрастной стилистике, каковые его судьбе не только не чужды, но скорее соприродны.

Важно подчеркнуть, что выбор судьбы Достоевского означает одновременно его заявку на сотворчество с судьбой, но и на нечто большее — на вызов ей, на бунт. И как тут было не взбунтоваться, когда она ввергала Достоевского в череду тячайших испытаний и страданий. Но он и в кризисных ситуациях умел «держат удар», «сотрудничал» с судьбой, то есть свыкался с перипетиями своей судьбы: редкими — от худшего к лучшему, частыми — от лучшего к худшему, а нередко и от худшего к еще более худшему, а потому и бунтовал. Но его возмутила в конце концов стабильная неизбывная нужда, довлевшая над ним с неотвратимостью рока. Она унижала, оскорбляла его человеческое достоинство и, может быть, самое главное, препятствовала его творчеству, превращая вдохновенный писательский труд в литературную «почти поденщину». Это возмущение и привело его к рулетке. Достоевский сам избрал «трудную дорогу», но он не мог предвидеть все ее сюрпризы и повороты.

Судьба — ключевая и сакральная категория языческой культуры. Азартные игры возникли в древнем Египте три с половиной тысячи лет назад («бронзовый век») из обычая метать жребий. А метание жребия было попыткой угадать судьбу (жить «предвиденно»), чтобы избежать ее козней. Но судьба имманентно случайна, алогична и беспричинна и неподводима ни под какие моральные нормы. В этом своем главном качестве судьба контаминированно преломилась и в христианстве, породив вечно решаемую и в принципе неразрешимую проблему теодицеи.

Но одно дело разгадать судьбу и совсем другое — переломить, переиграть ее. Джон Фаулз, известный современный английский писатель, сравнивал игру с системой (так же, как добывание денег), которая до некоторой степени является ответом человека на бесчеловечную игру случая в космической лотерее, способность одержать победу в игре, компенсирующую победителю неспособность одержать победу вне контекста этой игры. Этот

raison d'être⁶ игры с наибольшей очевидностью выступает в играх, построенных на чистом случае.⁷

Ю. М. Лотман писал о том, что «карты и карточные игры приобретают в конце XVIII — начале XIX века черты универсальной модели — карточной игры, центра своеобразного мирообразования эпохи»⁸. Так и рулетка стала для Достоевского своеобразной моделью собственного судьботворчества или (на время) совпала с ней.

А судьба Достоевского в чем-то существенном совпадала, в свою очередь, с судьбами России. Об этом хорошо сказал академик А. Д. Сахаров: «Я почти ни во что не верю — кроме какого-то общего ощущения внутреннего смысла хода событий. И хода событий не только в жизни человечества, но и вообще во вселенском мире. В судьбу как рок я не верю. Я считаю, что будущее непредсказуемо и не определено, оно творится всеми нами — шаг за шагом в нашем бесконечно сложном взаимодействии. <...> Тут взаимодействие той и другой сил, но свобода выбора остается за человеком. Поэтому и велика роль личности, которую судьба поставила у каких-то ключевых точек истории...»⁹.

В древнегреческой мифологии есть несколько богинь судьбы. В них акцентируется, как правило, одно из двух доминантных качеств, где одно никогда не отменяет другое. Одно из них — это необходимость, неотвратимость всего, что происходит с миром (космосом) и человеком. Это назначение судьбы олицетворяют богини Ананке и Адрастейя (Немесиды) и две из трех мойр — Клото, отвечающая за рождение и жизнь, и Атропос, несущая смерть (они больше известны своим римским названием — парки). Судьба как случайность, превратность представлена средней из мойр — Лахесис, которая определяет долю человека, его участь, а также Тихе, само имя которой означает по-древнегречески «случай», «встречу» (с чем-то неожиданным). В древнеримской мифологии эта богиня стала называться Фортуна, нередко олицетворявшая везенье, счастливый случай (в английском и фран-

⁶ Смысл (фр.).

⁷ Фаулз Дж. Аристос. СПб., 2003. С. 204.

⁸ Лотман Ю. М. Карточная игра // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 136.

⁹ Сахаров А. Д. Интервью газете «Молодежь эстонии» / Беседу вел М. Левин [Электронный ресурс]. URL: http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_18.htm

цузском языках имя нарицательное от Фортуны стало означать «состояние», «богатство»). Но эта богиня капризна и переменчива, что придает ее дарам и благам характер нестабильности и иллюзорности. Ее атрибутами был рог изобилия, крылья и кормило, что должно было символизировать ее переменчивость. Ее изображали на катящемся шаре или с колесом.

В средневековой иконографии по понятным причинам языческая богиня замещалась ее атрибутом — колесом, поднимающим одних наверх, а других оттуда низвергающих. Фортуна стала метафорой случая.

Если это же самое колесо Фортуны кратно уменьшить и перевести в горизонтальную плоскость, то получится рулетка — один к одному (*roulette* по-французски означает «колесико»). Вот и выходит, что игра на рулетке — это игра с судьбой (бытие переходит в быт и наоборот).

Человек извечно в своем стремлении к гармонии и детерминизму спотыкался о случай. Случай — чрезвычайный и полномочный представитель хаоса в мире порядка, с которым этот мир вынужден уживаться, считая его «*non grata*». Конечно, в нем видели жест Провидения. Но как связать волю Всеблагого Господа со злыми кознями случая, хотя он может сотворить такое, что иначе как чудом и не назовешь? Поэтому в ходу были определения случая как профанного псевдонима чуда или, наоборот, чуда как религиозного определения случая.

Марк Алданов в своем пространном эссе «Ульмская ночь. Философия случая» дает со ссылкой на Лапласа и Кетле еще одно существенное определение случая: «Случай есть только псевдоним незнания»¹⁰.

Человек же никогда не мог смириться с положением марионетки в руках непостижимой судьбы. Он хотел ее угадать, то есть познать, то есть — в какой-то мере ею овладеть (знание — сила и, следовательно, власть). Так появилось вначале в Древнем Египте метание жребия. Позже оно трансформировалось в игру в кости — в азартную игру. С тех пор азартная игра вошла в культуру многих, если не сказать, всех народов и, невзирая как на запреты светских властей, так и на религиозные табу, не утратила своей притягательной силы поныне.

¹⁰ Алданов М. Сочинения : В 6 кн. М., 1996. Кн. 6. С. 175. Также см.: Случай или случайность в литературе и жизни: Материалы конф. / Отв. ред. В. М. Маркович. СПб., 2006.

Азартная игра определяется в толковых словарях как вид игры, где выигрыш/проигрыш зависит от случая. И такое определение верно, но не полно. На наш взгляд, оно должно складываться из четырех элементов, каждый из которых обладает специфическим качеством, но не нарушает при этом целостности понятия, как бы перетекая в другое. Это суть соблазн — искушение, азарт, риск и надежда-упование на случай — удачу, на чудо. Все эти феномены представляют архетипы человеческой психики, а их порядок следования определяется сферой сакрального, с каковой они напрямую связаны. К теме сакральности азартной игры неоднократно возвращался в своей классической работе «Homo Ludens. Человек играющий» Й. Хёйзинга: «...чисто азартные игры тоже могут иметь сакральное значение, то есть означать и определять божественные свершения. < ... > Игра в кости составляет часть религиозного обихода некоторых народов. <...> Даже мир в целом мыслится как некая игра в кости, в которую играет Шива со своею супругой. <...> Игру богов за игровой доской знает и германская мифология»¹¹. В ходу был в середине века сюжет о Боге и черте, играющих в кости.

Реальный вариант чуда давала рулетка. Недаром рулетку называют «чертовым колесом». Все цифры, нанесенные на ней, составляют в сумме 666 («число зверя»). По одной из версий, рулетку изобрел француз Ф. Бланк, заключивший сделку с дьяволом, чтобы узнать, так сказать, из первоисточника все тайны этой игры (опять же вкусить с древа Познания). Знал ли эту историю Достоевский? Вряд ли. Но зато он знал и испытал на себе, а потом заставил испытать и некоторых своих главных героев могущество черта, смертельную угрозу расставленных им ловушек соблазна — получить всё и сразу.

Достоевский чудом удержался на краю пропасти. Но спасительное чудо было совсем другое. Из подготовительных материалов к «Бесам»:

«Смысл: архирей доказывает (в разговоре со Ставрогиним. — В. Д.), что прыжки не надо делать, а восстанавливать человека в себе надо (долгой работой, и тогда делать прыжок).

— А вдруг нельзя?

— Нельзя. Из ангельского дела будет бесовское» (11; 195).

¹¹ Хёйзинга Й. Homo Ludens: Человек играющий. СПб., 2007. С. 89–90.

«Долгая работа» Достоевского — это десять из шестидесяти лет его жизни.

Типологически есть разные судьбы. Судьба Достоевского, избранная, напомним, им самим, — это судьба-случай. И не удивительно (хотя и удивительно — тоже), что нижецитируемые пассажи из статьи В. Н. Топорова «Судьба и случай» написаны о Достоевском или, по меньшей мере, с оглядкой на него. Итак, выдержка первая: «...встреча человека с судьбой или случаем происходят в некоем пространственно-временном центре: и судьба, и случай в „антропологической“ перспективе „сильнее“ всего обнаруживают себя, когда „застигают“ человека *hic et nunc*¹². Отмеченность этой ситуации не вызывает сомнения: она — главный узел в жизни человека, подлинный суд над ним, то взвешивание его последней сути, которое определяет истинную цену его в свете высших применимых к нему критериев»¹³.

Конечно, как всякий начинающий литератор, Достоевский надеялся на некоторый успех своего литературного дебюта, но, что на него свалится слава «нового Гоголя», было для него полной и случайной неожиданностью. Не мог он даже в кошмарном сне предугадать казнь на Семеновском плацу (за что?) с последующей каторгой и ссылкой. И кто бы мог подумать, что совершенно случайная встреча с юной «стенографкой» Анной Сниткиной станет его судьбой. То же самое и с рулеткой: тут еще бабушка надвое сказала, кто кого нашел: он ее или она его.

Судьба Достоевского — не фатум, который неотвратимо преследовал Эдипа и против которого был бессилен всемогущий Зевс. Она дает ее избраннику шанс соучастия, если угодно — сотворчества. И чему тут удивляться, если судьбу Достоевского от мифологического рока древних греков отделяет по меньшей мере три тысячи лет. Как выросла личность! И вот Достоевский сам выбирает свою — трудную — судьбу. Выбирает, поскольку была альтернатива.

Но Достоевский не только сам выбрал свою судьбу: он был одновременно и ее избранником. И она очень скоро показала свой норов, всю свою прихотливость. Сначала она дала ему возможность сорвать куш на «Бедных людях», потом низвергла его в бездну Мертвого дома. По некоему усредненному обыкновению,

¹² Здесь и сейчас; тут же и немедленно (*лат.*).

¹³ Топоров В. Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 39.

ставки — выигрышные ли, проигранные ли — предпочтительно менять. Каторжник и ссыльный вправе был ожидать перемены к лучшему. Но впереди его ждала непрерывная и длинная череда неудач и потерь. И если у Алексея Ивановича четырнадцать раз (!) кряду выпадала выигрышная «красная», то у создателя «Игрока» — все время проигрышная, пусть она потому будет «черная». Вот почему Достоевский пришел на рулетку: он хотел, как говорит герой его «Игрока», бросить «вызов судьбе», «дать ей щелчок», «выставить ей язык» (5; 224).

Общеизвестно, что Достоевский прожил свою жизнь в стесненных обстоятельствах, часто бедствовал. Бедность, конечно, не порок. Но бедность унижает. Он, дворянин, был писателем-«пролетарием». А чем он хуже писателей-«проприетеров», Тургеневых, Гончаровых, Толстых? Ведь ему так хотелось иметь достаточные условия, чтобы спокойно, без погонялок, заниматься своим литературным трудом, доводить свои произведения до той художественной кондиции, о которой он только мечтал. А тут еще вечные долги, долги брата, которые он взвалил на себя, заботы о его семье и воспитание пасынка. А у него — новая семья, молодая жена. Как вырваться из этой безысходности, разорвать порочный круг? И он взбунтовался против своей участи, он захотел «переломить судьбу» (а это было его соучастие в ней), урвать свой шанс. И этот шанс давала ему рулетка.

Но тут возникает вопрос: если Достоевский восстал против своей судьбы, значит ли это, что он возроптал на Бога?

Да, возроптал. Это у него есть герои, восстающие против Бога (атеисты не в счет), которые даже хотят занять его место. И прежде чем представить их в художественных образах, он должен был пережить их сомнения, их возмущение против Бога в себе, в своей, невзирая ни на что, оставшейся христианской душе. Путь от Бога означал у Достоевского, как и у Иова, возвращение к Богу. «Горнило сомнений», в котором закалилась его вера, — это не красивые слова. Редкостный христолюбец, каким был Достоевский, испытал на себе всё могущество дьявольских искушений, поддался им, чтобы потом грызть себя муками стыда и раскаяния в своих грехах, какие Фаусту, к примеру, и не снились (он спал крепко и проснулся во второй части трагедии Гете новым Фаустом). Его письма с рулетки Анне Григорьевне написаны словно по трафарету: отчет об игре, заканчивающийся полным проигрышем, самоедские пассажи заверения больше никогда не играть...

Но всё повторялось снова и снова. Создается впечатление, что Достоевский — без всякой преднамеренности — создал что-то вроде эпистолярного субжанра — письма с рулетки.

А ведь ему хотелось только раз сорвать крупный куш, чтобы выбиться из нужды и долгов, чего добиться литературным трудом при всей его подчас фантастической работоспособности у него никак не получалось. Достоевский отдавал себе отчет в том, что затея с рулеткой от лукавого, и пытался прикрыться контрмотивировкой, приемлемой для христианина. Брату Михаилу он писал: «Да, я ехал (играть. — В. Д.) с тем, чтобы всех вас спасти и себя из беды выгородить» (28₂; 45). У глагола «спасать» два смысла — бытовой и сакральный. В контексте Достоевского (и данного рассмотрения) второй — евангельский — как будто превалирует, тем более что в стилистическом сбое «спасти всех» и себя «выгородить» прочитывается жертвенность во имя ближних: а сам-то будет довольствоваться второстепенной ролью.

Это вовсе не означает, что он хотел импульсивным, может быть произвольным, жестом христианина оправдать богопротивную игру ссылками, пусть двусмысленными, на Священное Писание. Он прибегает к стилистике Христа, чтобы осудить игру: «А потому блаженны те, которые не играют и на рулетку смотрят с омерзением как на величайшую глупость» (28₂; 51). Если заменить «рулетку» на нейтральное название «азартная игра», то получится нечто вроде апокрифической заповеди Христа. Евангельское рядом с бесовским: не странно ли? Не более странно, чем появление дьявола-искусителя перед обитателями рая. Но тут и тайна, великая тайна, вечно разгадываемая и никогда не разгаданная, которая всегда так влекла писателя и на разгадку которой он положил весь свой гений без остатка. Бог и дьявол всегда рядом в душе человека, а потому всегда в противоборстве. В Западной Европе в храмовой средневековой скульптуре был распространен сюжет (в литературе тоже — «Игра о Теофиле»): Бог и черт тянут человеческую душу, изображенную в виде младенца, каждый в свою сторону. Тут душа — символическое изображение в камне. А каково в этой ситуации живой душе Достоевского, «где все противоречия вместе живут» (14; 100)? Веруя, он знал могущество, почти безграничную власть дьявола-искусителя. Прочитированные выше слова Мити Карамазова, героя Достоевского, могут показаться некорректными по отношению к самому автору. Оправдано такое

сближение тем, что автор писал не чернилами, а кровью своего сердца, которое пребывало в вечной борьбе, о чем опять же точно сказано Митей Карамазовым: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (Там же).

Впрочем, самому Достоевскому в ситуации игрока было не до рефлексии и самоанализа того уровня, на который он был способен. А пока он, сетуя на свои неизменные фиаско за рулеточным столом, объяснял их очень просто: «А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил» (28₂; 207). Это писано в 1867 г. А в 1873 г. в очерке «Влас» мы находим развернутый парафраз этих слов, но уже в контексте размышлений о русском национальном характере, где, в частности, сказано по этому поводу следующее: «Это прежде всего забвение всякой мерки во всем (и, заметьте, всегда почти временное и преходящее, являющееся как бы каким-то наваждением). Эта 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 не редких — броситься в нее как ошалелому вниз головой» (21; 35).

На Западе давно уже стали общим местом рассуждения о крайностях «русской души», русского национального характера. Вот и одна из капитальных работ объемом почти в 900 страниц — «Опыт истолкования истории русской культуры» Джеймса Х. Биллингтона — озаглавлена «Икона и топор».¹⁴ Мнения на этот счет есть разные, но все они сходятся на том, что феномен бинарности является специфически русским, в то время как на Западе сложилась культура тернарности, середины, меры, которую она унаследовала от античности вкупе с правовым сознанием, что в конечном счете не могло не повлиять на западный, «латинский» тип христианской конфессии — католицизм. Но и сам католицизм еще задолго до разрыва с восточным христианством стремился к размыванию фундаментальных бинарных оппозиций «Бог — человек», «ад — рай», устанавливая новые догматы о филиокве (то есть об исхождении Св. Духа не только от Бога Отца, но также и от Бога Сына, что привело в итоге к очеловечению Иисуса Христа; о «непогрешимости» папы, давшей импульс к обожению человека, подмене

¹⁴ Биллингтон Дж. Х. «Икона и топор»: Опыт истолкования истории русской культуры. М., 2001. 880 с.

Богочеловека человекобогом. Но в данном контексте следует особо выделить догмат католического вероучения (отвергнутый Русской православной церковью, как и вышеназванные) о чистилище¹⁵ как наиболее наглядное выражение тернарности западной культуры в отличие от бинарности русской. Или, как пишет авторитетный специалист-медиевист, посвятивший чистилищу целую монографию, Жак Ле Гофф: «...на смену бинарной системе вечных пристанищ, состоящей из неба и ада, приходит система из <...> трех вместилищ: <...> Небо, Ад, Чистилище»¹⁶. Окончательное оформление идеи (не догмата) исследователь датирует периодом «примерно с 1170 по 1220 г.» и считает результатом глубоких изменений, «произошедших в умонастроениях обитателей христианского мира»¹⁷. Каких же? Жак Ле Гофф отвечает (мы оставляем в стороне очень важные, в принципе, цивилизационные последствия этих изменений): «Милинаристские настроения не исчезли, многие по-прежнему одержимы стремлением спастись. Но тем не менее большая часть людей во всех слоях общества начинает искать счастья прежде всего здесь, на земле, происходит отказ от абсолютного противопоставления земных радостей и вечной жизни, возрастает ценность всего мирского...»¹⁸.

Православная бинарная оппозиция рая и ада исключала возможность «усредниться», остановиться на малом грехе, поскольку разницы между малым и большим грехом практически не было. Следовательно, став на путь греха, нужно пройти его до конца, до предела, так же как возможного предела следует достигать и в святости (юрродство, имеющее в западном христианстве лишь очень приблизительные аналоги). Грех в пределе — это общечеловеческий грех, первородный грех, грех соприродного человеку познания или, по словам Жака Ле Гоффа, «интеллектуальный грех гордыни, интеллектуальный вызов Богу, который в средневековом христианстве был заменен плотским грехом»¹⁹.

¹⁵ Хотя аналогичные идеи высказывались и в греческом христианстве Климентом Александрийским и Оригеном, но дальнейшего развития не получили и только сохранились в церковной традиции поминания и моления об усопших. О чистилище подробнее см.: *Ле Гофф Ж.* Рождение чистилища. Екатеринбург; М., 2009. С. 544.

¹⁶ *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М., 2009. С. 119.

¹⁷ Там же. С. 118.

¹⁸ Там же. С. 119.

¹⁹ Там же. С. 157.

Тогда в чем же разница между русским и западным грешником и праведником? Ведь и там доходили до мыслимых пределов греховности (так называемая «обратная сторона» ренессансного титанизма). И праведников хватало. Суть дела в том, что чистилище, будучи эвфемистическим утверждением самоценности и самодостаточности земной жизни человека, неизбежно вело к ослаблению религиозного тонуса и интенсивности религиозной жизни христианина до уровня умеренности. Но только истово и глубоко верующему дано экстатическое переживание всей мерзости своего падения и неземного блаженства сопричастности Богу. На долю Достоевского выпадало и то и другое.

Хотя Достоевский неизменно в резко отрицательной манере отзывался о крайностях русской натуры и своей, как ее частном случае, и прекрасно отдавал себе отчет в таящихся здесь угрозах, он тем не менее со всеми соответствующими оговорками приписывал своему герою «потребность *риска*», которая «облагораживает его», правда, только «в глазах самого себя» (28₂; 51). Но эта самая «потребность *риска*» — черта характера народа (ни в одном из основных европейских языков нет таких фразеологизмов, как «риск — благородное дело», «или грудь в крестах, или голова в кустах», «кто не рискует, тот не пьет шампанского» и т. д.).

Одно дело критиковать народ, другое дело принимать или не принимать его. Достоевский принимал русский народ, более того — любил его. Вспомним, что одна из крайностей предполагает и свою противоположность. Тут диалектика, и о ней ясно сказано в том же очерке «Влас» (см.: 21; 35). Следовательно, судьба Руси, России — это судьба Иова. Нас не должна смущать метафоричность этой формулы. Метафора в ее качественном выражении несет в себе не только черты индивидуального, субъективного стиля художника, но и является аббревиатурой больших культурно-исторических смыслов и ассоциативных рядов. Это своего рода микрокосм, содержащий мегабайты информации (не случайно метафору стала использовать такая точная наука, как кибернетика).

Но Достоевский знал и другое: что зона риска — это пространство свободы, где человеку дано потягаться с судьбой, бросить ей вызов — из ухарства ли, из отчаяния ли, не столь важно. Это ситуация Иова, причем в двух ее формах: смирения и бунта. Она же и ситуация русского народа. А что такое Россия? Это судьба Иова. А что такое Россия? Это русский народ.

Вот и ассоциативная связка «Россия — Иов» отнюдь не беспочвенна, так же как и параллелизм судеб Достоевского и Иова не высосан из пальца. Эта связка работает в двух аспектах их судеб — в страдании и бунте (третий аспект — примирение Иова с Господом — имеет место только в случае с самим Достоевским). И конечно, с доминантой страдания. Из России никогда не исходила агрессия таких масштабов, как монголо-татарское нашествие, как растянувшаяся на века агрессия всякого рода рыцарских орденов и их союзников, Смутное время XVII в., нашествие Наполеона, Первая мировая война, похоронившая Российскую империю, Вторая мировая война, обернувшаяся тотальной разрухой и миллионными человеческими жертвами. Не говоря уже о внутренних причинах народных бедствий — крепостничестве с его тяжкими последствиями и двух модернизациях — петровской и инициированной революцией 1917 г., которые оборачивались радикальной ломкой вековых устоев, что, вслед за Шпенглером, иначе чем псевдоморфозом и не назовешь. Возразят: а что Западная Европа? Разве мало ей досталось за свою историю? Конечно, досталось всем! Но есть разница, которая станет очевидной, если, оставаясь при сравнении России с Иовом, сравнить Западную Европу, например, с Иосифом Прекрасным. Тому тоже пришлось много чего претерпеть и перестрадать. Но разве на чаше весов страдания Иова не перетянут страдания Иосифа? Мы подходим к большой и очень сложной теме, которую затрагивать здесь не собираемся. Достаточно только ограничиться перечислением общеизвестных фактов, историческая достоверность которых очевидна, и использовать метафоры, эти факты обобщающие. Кстати, три «друга» Иова являются прототипами, или архетипами, или метафорами реальных «друзей» России (и необязательно трех), которые нередко не ограничивались увещеваниями и поучениями, а переходили к действию.

Изначально праведному Иову соответствовала Святая Русь.²⁰

²⁰ Концепт «Святая Русь» получил широкое освещение как в художественной, так и в философской и филологической рефлексии. Разброс мнений о «Святой Руси» велик, и здесь следует определиться со своей позицией. Одна из наиболее значимых концепций сводится к тому, что «Святая Русь» не есть ни географическое, ни этническое (даже включая сюда Украину и Белоруссию) понятие, а является синонимом православия. И «Святая Русь» есть везде на земле, где обитают православные. Но в таком случае возникает вопрос: почему святость привязана к Руси? Почему не закрепился синоним «Святой Руси» — «новый Иерусалим», который

Достоевский не пользовался термином «Святая Русь», но сам этот концепт он распространял, естественно, в конфессионально-идеологическом преломлении и на современную Россию. Достаточно напомнить, что он подчеркивал: деревенское сословие называлось не по сословному, а по религиозному признаку — крестьяне, то есть христиане. Важнейшая черта религиозности этого народа, по Достоевскому, это потребность «пострадать». Немилосердная история Руси и России, скорее всего, ее и сформировала. Но Достоевский вкладывал в страдание — с оглядкой на страсти Христовы — в первую очередь религиозный смысл.

Как бы ни акцентировал в русском народе писатель, искушенный в крайностях его (и своего) характера, потребность «пострадать», он не мог не знать, не предвидеть, чем такое смиренномудрие может обернуться — бунтом. Более того, он предсказал русскую революцию, которая была и бунтом против Бога, — в «Бесах», романе и чуть ли не сценарии, причем не только революции начала XX в., но и смут настоящего времени. Достоевский, как и Иов, отрекся от бунта. Покаялась ли Россия после семидесятилетних гонений на веру? Чтобы отве-

более соответствовал бы надэтнической сущности христианства, в данном случае — православия? Однако этой самой надэтнической, наднациональной сущности православия не только не противоречит, а в полной мере отвечает распространение понятия «Святая Русь» на историческую Русь, тем более что она после Византии стала самым мощным оплотом православия в мире. В XIV в. константинопольский патриарх назвал русских «святым народом». С XIV по XIX в. разворачивается история термина «Святая Русь» от упоминания его в сочинениях Максима Грека (XVI в.) до фольклора и его культурного бытования, где «Святая Русь» сближается с исторической Россией (как, например, в Смутное время XVII в., в Отечественной войне 1812 г., и в белом движении в период революции и Гражданской войны), но это сближение никогда не перерастает в тождество их (подобно тому, как государство никогда не может быть тождественно церкви, даже в теократическом государстве) (об этом см.: *Дмитриев М. В.* 1) [Открытие дискуссии] // Христианство, ислам, иудаизм и протонациональные и национальные дискурсы в истории Европы (Средние века – XIX век): Межсессионный семинар 2008. Сессия 4: «Святая Русь» как «Новый Израиль», Москва — «Третий Рим»: конфессия, natio и протонациональные дискурсы в восточнославянских культурах X–XVII вв. [Электронный ресурс]. URL: http://www.hist.msu.ru/Labs/UkrBel/rus_israel.htm; 2) Конфессиональный фактор в формировании представлений о «русском» в культуре Московской Руси // Религиозные и этнические традиции в формировании национальных ценностей в Европе. Средние века и Новое Время. М., 2008. С. 218–240.

тить на этот вопрос, нужно ей для начала вновь обрести себя. Это вопрос времени, вопрос истории.

Предложенные здесь аналогии метафоричны. Метафора — не понятие. Она — сверхпонятие. Понятие работает в строго заданной системе координат. Метафора оперирует самими системами координат, сближая подчас очень отдаленные во времени и пространстве и разнородные феномены и находя в них нечто существенно общее, сводит обширные информационные поля к неким аббревиатурам и символам. Метафора может быть более или менее точной или приблизительно точной (как в случае с Иосифом Прекрасным как символом западной культуры), но она не может быть произвольной. Поэтому выстроенный ряд: Иов — Достоевский — русский народ — Россия на фоне западной культуры (с ее неизменными «друзьями»-увещателями, нередко прибегавшими и к активным формам) — не только метафоричен, он (позволим себе окказиональный неологизм) — метафорологичен.

ДОСТОЕВСКИЙ, ОБРАЗ МИРА И ЧЕЛОВЕКА:
ИКОНА И КАРТИНА¹

В XX в. Достоевского по большей части *слушали*, решительно пренебрегая зрительным рядом и находя этому убедительные философские обоснования. Книга М. М. Бахтина *в этом смысле* — просто наиболее полное воплощение данной тенденции века, и очень характерно, что она как бы закрывает в конце 1920-х гг. научное теоретическое исследование Достоевского в России и она же, переизданная в переработанном и дополненном виде, вновь открывает его в начале 1960-х.

¹ В 2012 г. в Италии на 33-м Всемирном католическом форуме «Митинг в Римини», проводимом движением «Comunione e liberazione», состоялась выставка «„Живет в тебе Христос“. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». Концепция выставки была фундирована двумя книгами: *Kasatkina T. Dal paradiso all'inferno: I confine dell'umano in Dostoevskij* [«От рая до ада: границы человека в творчестве Достоевского»] / A cura di Elena Mazzola. Castel Bolognese: Itaca, 2012 и *Kasatkina T. Dostoevskij: Il sacro nel profano* [«Достоевский: священное в профанном»] / Prefazione di Uberto Motta, traduzione e cura di Elena Mazzola. Milano: BUR saggi, 2012. Собственно концепция, одновременно являющаяся идеальной экскурсией по выставке, представлена в каталог: *Kasatkina T. Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings* / Preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca, 2012 (также на итальянском и испанском языках). Концепцию и научные принципы, лежащие в основе этой выставки, я и попытаюсь кратко представить в данной статье. Сразу нужно подчеркнуть, что основной, фундаментальный принцип выставки (и подхода к творчеству Достоевского, который она представляет) — это ориентация на то понимание художественного творчества, его путей, средств и целей, которое Достоевский *сам* предлагает нам в своих прямых высказываниях. Выставка и книги, лежащие в ее основе, посвящены не только творчеству Достоевского, но и способу видеть мир и человека, представляющему собой суть и сердцевину христианской культуры: способу, который за последние двести лет наиболее адекватно и целостно был представлен в творчестве Достоевского.

В ХХI в. Достоевского постепенно начинают *видеть*², что, надо сказать, более согласуется с собственными воззрениями Достоевского на искусство романиста. А если учесть, что в ХХI в. образный ряд, зрительное восприятие существенно потеснили словесный ряд, восприятие речи, то сказанное сообщает творчеству Достоевского новую актуальность.

Вообще же этот общекультурный перелом восприятия — от слышания к видению, столь порицаемый ныне (и в общем не бессмысленно порицаемый), — странным образом напоминает смену Ветхого завета Новым заветом: в Ветхом завете онтология вся принадлежит слышимому — в Новом завете онтологичным становится видимое, при этом восприятие, родившееся благодаря Новому завету, оборачивается, опрокидывается назад, на Ветхий завет, и делает его насквозь зримым, всюду в нем находя прообразы для имеющих явиться первообразов Нового завета. Можно сказать, что переход от Ветхого завета к Новому есть *переход от заповеди к образу*. И в этом смысле чрезвычайно характерно — и очень точно с точки зрения христианской экзегезы — высказывание Достоевского о том, что *только в образе Христа* мы можем найти основание, меру и суд своим поступкам, обращаясь к нему с вопрошанием («Жег ли бы Христос еретиков?»³). Слова же и рассуждения — вещь абсолютно оборачиваемая и двусмысленная.

Сам Достоевский строил концепцию своего творчества именно на идее образа, и уже его первое высказывание по поводу собственного творчества есть настаивание именно на этом: «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким сло-гом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят

² Акцент на образной природе творчества Достоевского сейчас делается рядом ведущих славистов за рубежом. Прежде всего нужно назвать Роберта Джексона, чей подход и научный метод проанализировала Кэрил Эмерсон в статье «Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского (Диалог достоевсковедов из двух углов: Михаил Бахтин и Роберт Люис Джексон)» (НЛЮ. 1995. № 11. В оригинале статья называется иначе: «Word and Image in Dostoevsky's World: Robert Louis Jackson on Readings that Bakhtin Could Not Do» — «Слово и образ в мире Достоевского: Роберт Луис Джексон читает то, чего не смог прочесть Бахтин»).

³ «Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег ли бы Он еретиков — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный» (27; 56).

растянутым, а в нем слова лишнего нет» (28; 117–118. Письмо М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г.). Заметим, что Достоевский мгновенно переходит от *голоса* к *образу*: «слог» есть то, что дает явиться образу («роже») героя или автора.

Насколько для самого Достоевского незначимы и недостаточны слова в их дискурсивном восприятии, вне задачи формирования образа посредством слов, наиболее поразительно, пожалуй, свидетельствует взрывающее сознание высказывание Князя в черновых записях к «Бесам» («Фантастические страницы»): «Князь: „Они все на Христа (Ренан, Ге), считают Его за обыкновенного человека и критикуют Его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только **случайные слова**, а главное **образ Христа**, из которого исходит всякое учение. <...>“» (11; 192). Евангелие здесь понимается не как *слова*, не как учение, данное дискурсивно, а как воплощенное Слово. Суть же воплощения в том, что Слово становится Образом, и слова — не самодостаточны, а лишь посредники и проводники читателя к образу. Суть учения Христа невыразима словами — потому что суть этого учения есть сообщение не знаний, но *способности* воплотить явленный Им образ каждому человеку.⁴ Недаром сквозь «фантастические страницы» черновых записей к «Бесам» лейтмотивом будет проходить запись: «Если все Христы...»

Способ видения человека и мира в христианстве выражен в двух его изобразительных традициях — в иконе и в картине. Это традиции не взаимоисключающие, как порой, к сожалению, предполагается, а взаимодополняющие. И если мы не поймем этого — мы не поймем концепции образа у Достоевского⁵ (которую кратко можно сформулировать так: Бога можно уви-

⁴ Ср. с высказыванием митр. Сурожского Антония, которое, впрочем, может быть поставлено в длинный ряд аналогичных высказываний учителей Церкви: «Мы должны жить так, чтобы, если даже все Евангелия будут утеряны, люди могли бы их прочесть по нашим лицам» (цит. по: Смирись, душа! Духовная поэзия [Электронный ресурс]. URL: <http://semyaivera.ru/2015/05/19/smiris-dusha-duhovnaya-poeziya/>)

⁵ Надо сказать, что есть довольно много работ, посвященных теме «Икона/картина у Достоевского». Однако они, как правило и по большей части, рассматривают вовсе не способ создания образа в творчестве Достоевского, а икону/картину как *предмет*, появляющийся в его произведениях, и его место, роль и функции. См., например: Боград Г. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского. New York, 1988; Лепяхин В. Икона в творчестве Ф. М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. М., 2000. Т. 15; Карпи Г. Икона в русской литературе XIX века: Ф. М. Достоевский // Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей. М., 2007.

деть, только если из твоих глаз смотрит Бог). Скажу более: это не самостоятельные традиции⁶, но *половинки* единой традиции, части неразрывного целого, каждая из которых, однако, была актуализирована и вышла на первый план в соответствующей ей культурной среде, в разных культурных ареалах. Существовая разъединенно, они способны приводить к забвению воспринимающим *части* традиции, которая хотя и существует в каждой половинке в непроявленном виде, но не оказывает в таком состоянии непосредственного воздействия на зрителя и не формирует у него *устойчивого навыка* видения реальности во всей доступной человеку христианской культуры полноте.

Иконописная и живописная традиции воспринимаются как взаимоисключающие тогда, когда предполагается, что они изображают *по-разному одно и то же*.⁷ Для того чтобы воспринять их как взаимодополняющие, нужно понять, что они изображают *разное* — и тогда разница в способе изображения окажется только следствием разницы *предмета* изображения.

Предмет изображения иконы — лицо или событие *в вечности*. Обоженный человек. (Заметим, что икона не должна изображать того, чего не было однажды явлено в истории и во плоти. Если она это делает — это антиканонично.)

Предмет изображения картины — лик или архетипическая ситуация *во времени*. Вочеловечившийся Бог.

Икона изображает то, что вошло из времени в вечность: наступившую гранитную онтологичность мимолетного. Картина изображает то, что выходит из вечности во время: всемогущее, ставшее хрупким и уязвимым.

При этом сама икона есть вечность, вступившая во время, лик, глядящий на нас из-за пределов существования, из бытия,

⁶ О Западе и Востоке как двух христианских традициях см., например: Колпакова Г. Искусство Византии: Ранний и средний периоды. СПб., 2004.

⁷ Вот, например, характерное высказывание Н. К. Гаврюшина: религиозная живопись, по его мнению, «существует как исторический факт <...> но богословски ее как особого жанра *несомненно* быть не может, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает та же честь, которая воздается иконе. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь фантазии живописцев, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительном внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную прелесть духовного опыта...» (Гаврюшин Н. К. Вехи русской религиозной эстетики (предисловие) // Философия русского религиозного искусства: Антология. М., 1993. С. 32).

а картина — время, обращенное к вечности, лицо, вззирающее за пределы существования, в бытие.

Вспомним, как возникают первые иконы. Они нерукотворные⁸: Плат Вероники, Спас на убресе, Богоматерь в Лидде. Человек еще пребывает во времени, он подвержен страданиям и немощам — но он, тем не менее, оставляет на ткани, дереве или камне изображение Своей славы, Своей мощи, Своей Божественной сущности. И через это изображение Он оказывается способен действовать и оказывать помощь во веки веков. В момент создания нерукотворной иконы в нашей реальности, в области течения времени проявляется одна из мельчайших граней того многомерного «рисунка», которым Бог «рисует» человека в вечности (что и есть обожение). Таким образом, икона творится в вечности и только проявляется во времени, икона творится Богом и обращена к человеку. Икона представляет собой порог, грань двух пространств, и золотой фон⁹ иконы скрывает от нас все в другом пространстве, кроме того, что *пожелало* выйти на встречу с нами. Картина же творится человеком и обращена к Богу. Картина разворачивает привычное нам пространство, но — в его тотальной осмысленности, потому что предложенные художником Богу вещи возвращают себе свое истинное свойство — быть *словами*, быть символами.

Икона и картина не смотрят в одну и ту же сторону, как предполагается теми, кто считает, что они изображают одно и то же. Картина и икона обращены друг к другу, глядят друг в друга, словно сливаются в объятии, сотворенном переплетениями и переходами смыслов, творя завершенный мир.

Но их объятие возможно именно и только потому, что они — не одно и то же.

Если мы посмотрим на Владимирскую икону Божией Матери и «Мадонну с младенцем в беседке из винограда» Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), мы сможем ощутить, насколько *разное* здесь нам явлено.

В первом случае мы имеем дело с непосредственным *присутствием* выходящей в ответ на наши молитвы *к нам навстречу* из «пространства света» Богоматери.

⁸ О явленных, нерукотворных иконах, например, см.: Снегирев И. Взгляд на православное иконописание // *Философия русского религиозного искусства*: Антология. С. 103.

⁹ О значении золотого фона кроме всем известной работы о. Павла Флоренского см., например, ранее написанную: Шпенглер О. *Закат Европы*: В 2 т. М., 2003. Т. 1: Образ и действительность. С. 299–301.

Во втором случае нам представлена Мадонна, организующая вокруг Себя всё пространство мироздания. И мы не предстоим Ей — мы вовлечены в организованное вокруг Нее пространство (эта вовлеченность и есть суть прямой перспективы). *Мы находимся за Ее спиной.*

Художник говорит с нами всеми доступными ему средствами (и поэтому можно сказать, что икона — это реализм, а картина — как раз символизм): все вещи, все параметры видимого мира становятся словами-символами. Например, соотношение переднего и заднего планов: Младенец Христос и Богоматерь, занимающие передний план, оказываются соотносимыми по размерам со всем мирозданием, организуя четкую вертикаль, связывая землю и небо, и одновременно как бы *предстоя* за все мироздание, словно *укрытое* за Ними.

Богоматерь Владимирская обращена ликом *к нам*, выходя из Божьего «пространства», выслушивая наши моления. Это представительство от лица Господа отражено символически в иконе: на одеждах Богоматери на лбу и на сердце изображены звезды как символы двух Лиц Троицы — соответственно Бога Отца (Звезды — Ока, взиравшего на Богомладенца с купола небес) и Святого Духа, сходящего в сердце молитвенника, а вот вместо третьей звезды на Ее руке сидит Сын воплощенный: Его образ явлен миру и Он изображается «своим лицом», не символически.

Предстательница за мир — Мадонна Кранаха, имея мироздание *за спиной*, обращена лицом *к Господу*, вознося к Нему Свою молитву за всех. Она не Та, Кому молится человечество, Она — диакониса, Та, что организует и предводительствует молитвой человечества.

Икона и картина оказываются *обращенными лицом друг к другу*, складывая единый многомерный образ Богородицы: Предстательница за весь род человеческий обращает нашу молитву к Представительнице Всесвятой Троицы. То есть сама Богоматерь ведет нашу молитву к Себе самой.

Если мы понимаем, куда смотрит, к Кому обращена картина, то становится особенно выразителен жест Мадонны и Христа, изображенный Кранахом: Мадонна подает Ему виноградную кисть. При этом одновременно Она подает ее и Тому, к Кому обращена картина! Но Ему еще, так же как виноградная кисть, подносится для благословения и весь мир за спиной Мадонны.

Виноградная кисть — абсолютно прозрачный евангельский символ человечества, разделенного на множество *отдельных*

и все же пребывающего в единстве. Виноградная лоза, виноградник — постоянное обозначение человечества, привитого ко Христу; человечества как места работы Господней в Евангелии. «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы больше принесла плода. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет; а такие ветви собирают и бросают в огонь, и они сгорают» (Ин. 15: 1–6).

Виноградная кисть в смысле *множества в единстве* могла заменяться на картинах гранатовым яблоком. Гранатовое яблоко — изначально — символ единства *ушедших*, пребывающих в царстве мертвых. Персефоне предлагается, прежде чем оставить Аид, проглотить гранатовые зерна, после чего она уже неизбежно должна вернуться обратно, — и это, конечно, не просто вкушение пищи, которое и само по себе есть причастие данной сотрапезничающей группе, но и символ все того же единства во множестве — только для *другой* части человечества.¹⁰ Взаимозаменяемость гранатового яблока и виноградной ветви на христианских картинах говорит о том, что эти две части человечества воссоединены; о том, что во Христе *нет мертвых*, но отныне все — живые. И в единое тело Церкви включены все — и живущие, и ушедшие.

По видимости страшно разделенное и разобщенное, но в глубине своей *единое* человечество — постоянный мотив творчества Достоевского...

В ответ на жест Мадонны Младенец Христос (и одновременно, естественно, Тот, к Кому обращена картина) опускает на виноградную кисть руку жестом благословения и низведения благодати. Жест Младенца продублирован «жестом» бьющего из камня источника (Христос — Камень истинной веры, источающий благодать воды живой; надо заметить, что на полотне представлен не просто камень, а могильный камень, надгробье, так что текущая вода символизирует благодать воскресения, благо-

¹⁰ Колонны масонского храма венчаются гранатовыми яблоками, очевидно, потому, что символизируют единство прошедших посвящение — то есть поднявшихся к новой жизни из сени смертной.

дать Христа, «из гроба воссиявшего днесь», как поется в православном пасхальном каноне), а виноградная кисть «рифмуется» с водой, вспененной, брызнувшей навстречу истекающему в нее потоку: водой, разбитой в мириады брызг. Вообще вся картина построена на таких смысловых «рифмах», не дающих возможности не заметить символа или принять его за нечто случайное. Надо заметить, что на подобных смысловых рифмах будут строиться и тексты Достоевского.

Символичен цвет одежд Мадонны: красные исподние, покрытые зеленовато-голубым верхним платьем (цветом морской волны): цвет Святого Духа, сходящего и осеняющего страдание крестное и страдание «оружия, прошедшего душу»; Духа, сходящего в мир именно *в ответ* на страдание Предстоящих за мир.

Столб и две перекладины беседки из винограда, поднимающейся за головой Младенца Христа, образуют отчетливый крест, на котором и держится и укрепляется виноградная лоза человечества. Тут же наглядно объясняется и то, почему понадобился Крест, почему человечество держится только Крестом: сама лоза, обвивающаяся вокруг верхней перекладины, выглядит из листьев змеей — символом поражения человечества первородным грехом. С змеей-лозой рифмуется расположенное на заднем плане (на одном уровне со змеей) дерево, обвитое лианой и погибающее в ее объятиях, — символ неизбежного истощения и смерти пораженного грехом и оставленного на свои силы человечества; смерти, которую вместо человечества принял на Себя Христос.

Мир заднего плана, мир, за который предстательствует Мадонна, представлен городом, расположенным у подножия кратера вулкана, и озером с плывущими по нему хрупкими лодочками: и то и другое — символы неверного земного бытия, каждую минуту подверженного действиям стихий. Но вулкан (отчетливая граница заднего плана) — еще и очевидная антитеза переднему плану картины: если передний план наглядно представляет нам *низведение* благодати, то вулкан — это то, что *изводит* огонь из недр земных — символ приведения на землю разрушения, символ человека с его неуправляемыми страстями, питаемыми «адскими пропастями земли». Вулкан — *обезглавленная гора* — символ обезбоженного человечества (Христос — голова, Церковь — тело), и мы здесь наглядно видим, что обезбоженность и есть обезглавленность в смысле — безголовость, безумие. Обезглавленная гора не связывает вертикаль,

в отличие от фигур первого плана, небо и землю, но радикально разрывает эту вертикаль.

Но и еще: Мадонна Кранаха — очевидная немка, по одежде — скорее современница Кранаха.¹¹ Икона и картина предлагают нам *противонаправленные* пути к единому Первообразу: икона представляет движение *вечного многомерного* в глубины материи из-за границ мира, в процессе этого «вторжения» формирующего плотский образ Богоматери, соответствующий тому, в котором Она пребывала в Своем временном существовании; картина восстанавливает этот Образ из глубин плоти, обнаруживая Его в глубине *каждого* человека, «образа Божия».

Картина учит нас открывать и переживать в себе и окружающих образы Христа, Богоматери, видеть события евангельской истории как длящиеся во времени, обнаруживать их в происходящем вокруг нас, здесь и сейчас.¹² Икона позволяет нам

¹¹ См. об этом: Тяжелов В. Н. Искусство Германии, Нидерландов, Фландрии, Голландии XV–XVII веков. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1995. С. 12.

¹² После моего доклада на симпозиуме Карен Степанян задал важный вопрос: «Ты говоришь о *мире* за спиной Мадонны, а я мог бы увидеть здесь *рай* — опустевший и ожидающий человека. Возможно ли это — или мое видение совершенно исключается предложенной интерпретацией?» С одной стороны, написанное Кранахом — точно не рай, и тем более не опустевший, потому что если мы посмотрим на задний план картины, то мы увидим тут и людей на хрупких лодочках, и город у подножия вулкана — символы мимолетности, хрупкости, тленности, неверности человеческой жизни, которые были бы абсолютно неуместны в раю. С другой стороны, если мы посмотрим на змею, обвивающую крест, держащий виноградную лозу, и на дерево на среднем плане, умирающее, обвитое лианой, как змеей, пьющей из него жизнь, — то мы опять-таки увидим символы разрушения, повреждения действительности, которая тоже раю не свойственна. Но — одновременно высказанное ощущение очень правильное, очень христианское и очень «достоевское», потому что рай для Достоевского — вокруг нас, он зависит от нашего взгляда, от его настроенности, о чем неоднократно будет говорить старец Зосима. Поэтому мы начали выставку с иконы «Изгнание Адама из рая»: она была размещена на одной из колонн портала, ведущего на выставку. На этой иконе Адам стоит, тоскуя об утраченном рае, подход к которому ему преграждают, во-первых, скалы, вздымающиеся перед ним, а во-вторых, херувим, держащий огненный меч. Он плачет о рае, которого больше не может видеть. Однако можно заметить, что растения, растущие в раю, окружают Адама и в его изгнании (только он не видит их в своей тоске и устремленности к недоступному). А также — что от этих земных растений скалы, которые, казалось бы, отделяют его от рая, идут уступами, образующими ступени восхождения. То есть — окружающая нас реальность призвана возводить нас к райскому видению, а не заслонять его от нас.

встретиться лицом к лицу с миром иным и учит не забывать, что *настоящая перспектива* повседневного уходит в вечность.

Многомерный образ Богоматери — одновременно предводительствующей молитвой мира и принимающей эту молитву — представлен в композиции Арины Кузнецовой, сделанной специально для выставки, которую можно было бы назвать «Храм живой». Здесь представлена Богоматерь как та, что возносит молитву изнутри мира, изнутри нас, и Та, что в ответ на эту молитву осеняет покровом Своим все мироздание. Здесь мы видим, как вселенский храм строится обращением человека одновременно к запредельному ему Божеству и к образу Бога внутри себя самого, как, на самом деле, обратиться к запредельному Божеству может в человеке только образ Божий, потянувшийся с любовью бесконечной к тому, что единственно ему родно.

Богоматерь и Младенец Христос становятся куполом всему мирозданию, истинным небом земли. Но и внутри мира, в центре его, созидается из покровов Богоматери церковь, фундамент и стены которой образует прежний вулкан, — обезбоженный человек обретает свое божественное состояние. Он обретает его потому, что Бог открылся ему не только как небо мира, но и как его собственная глубина: в недрах вулкана теперь бьют божественные источники, источаемые вочеловечившимся и распятым за нас Младенцем, Его гробом. Но бьющая в глубинах вода воспроизводит идущие из неведомых высот косые лучи света, созидающие золотой купол храма, открывая нам, что источник из гроба и свет с небес — одно и то же. Прежде утлые и носимые ветром лодочки правят теперь к храму, ставшему осью мироздания, и Мадонна, которая проступает в образе каждой женщины рядом с нами, становится нерушимой Стеной мироздания.¹³

В сущности, то же, что открывается нам в композиции А. Кузнецовой, рисовал Достоевский на полях своих записей к «Бесам» — готический храм, который весь — порыв человека к небу, осененный православным куполом — сходящим к человеку Небом.

Теперь несколько цитат из Достоевского, демонстрирующих предполагаемый им принцип работы писателя с текстом и предполагаемый им принцип работы читателя с текстом.

¹³ См. это изображение и другие материалы выставки: «Живет в тебе Христос». Достоевский: образ мира и человека: икона и картина [Электронный ресурс]. URL: <http://t-kasatkina.livejournal.com/74639.html>

«Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в **лицах и образах** романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»¹⁴ («Ряд статей о русской литературе. П. Г-н -бов и вопрос об искусстве» (1861) — 18; 80).

¹⁴ Борис Тихомиров задал по поводу этого высказывания замечательный вопрос. Он сказал, что ему по ассоциации с этим определением художественности всегда вспоминаются строки Достоевского, написанные на раннем этапе замысла «Бесов», когда главной фигурой еще должен был быть Нечаев: «На вещь, которую я теперь пишу в „Русский вестник“, я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь» (29; 111–112. Письмо Н. Н. Страхову от 24 марта / 5 апреля 1870 г. Дрезден). Почему «погибнет художественность» — ведь Достоевский здесь тоже хочет быть понят и почему с художественностью это может быть несовместимо? Отвечая на этот вопрос, уместно начать с трагедии Гоголя. Если излагать кратко и схематично, ситуация, когда Гоголь решает, что он будет говорить прямыми словами, тесно связана с появлением критики Белинского на его произведения. Гоголь пишет символические многослойные тексты, а Белинский его неизменно истолковывает в духе натуральной школы — и именно эта интерпретация укореняется в умах тысяч читателей. И тогда отчаявшийся Гоголь начинает говорить прямыми словами, потому что не видит иного способа противостоять убогой интерпретации. Достоевский в какой-то момент ощущает себя в сходном положении и как бы говорит: если не понимают, я начну писать прямыми словами, пренебрегая художественностью. Если не понимают того, что я «выражаю в лицах и образах». Что делает Достоевский, когда выражает мысль в образах, в символах? Он *заслоняет* читателя от памфлетного воздействия своих текстов. То есть он позволяет читателю себя не понять, если читателю не хочется или не может (невыгодно) это понимать. Читатель охраняется самим автором, и автор в этом случае действует аналогично тому, как действует Библия, где не так уж и много прямых назиданий, а гораздо больше рассказов, историй. При этом автор охраняет не только читателя — он охраняет и собственный текст, потому что текст, написанный художественно, обладает способностью не отторгаться — как невосприимчивый памфлет, — но западать в душу и сохраняться там в виде истории, а не открытой и прямо высказанной мысли столько времени, сколько нужно, чтобы читатель созрел и стал готов к его пониманию. И когда он станет готов, это лежащее в глубине зерно истории начнет прорастать в нем смыслом. Но — если долго не слышат — а автору хочется быть услышанным — то «хотя бы погибла художественность, начну говорить прямыми словами». Надо заметить, однако, что Достоевскому никогда не удалось выполнить этого своего намерения и принести в жертву художественность — не только в случае с романом «Бесы», но и в ситуации «Дневника писателя».

Прежде всего, Достоевский разрушает здесь наше уже полуторавековое убеждение в возможности бесконечного числа интерпретаций. Если писатель художественен — читатель *совершенно так же* понимает мысль писателя. Во всяком случае — это та планка, которую задает себе Достоевский.

Далее: мысль автора выражается не в словах, а в *лицах* и *образах*, которые и есть слова авторского уровня текста, как вещи мира есть слова Господни. В собственно *словах*, в речи авторская мысль в произведениях Достоевского *никогда* не бывает выражена. Она всегда будет сложнее и парадоксальнее того, что выражено даже в самых хороших словах самого любимого автором героя.

Итак, нам следует вглядываться в лица и образы, созидаемые словами (что, парадоксальным образом, будет обозначать гораздо более пристальное внимание к *каждому* слову во всей его полноте — к заключенному в нем *образу*, а не сведение его к узкому контексту, к контекстуально востребованному от него *смыслу*). И тогда — обнадеживает нас Достоевский — его произведения могут и *должны* быть поняты *в полном соответствии с авторским замыслом*.

Следующая, тоже знаменитая цитата, ведет нас дальше в глубь идеи Достоевского о творчестве.

«Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей глаз и кто в силах?* Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. (Заметим, *писатель для Достоевского — это художник, это абсолютно нормальное и характерное обозначение писателя в теоретическом дискурсе Достоевского.* — Т. К.) Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь *насущное видимо-текущее* (замечательное обозначение Достоевского для внешнего плана реальности. — Т. К.), да и то понаглядке, а *концы и начала* (так он обозначает *внутренний план реальности*, не говоря уже о том, что это — и *непрямое*

обозначение самого Христа, *Который есть альфа и омега, конец и начало.* — Т. К.) — это всё еще пока для человека фантастическое» (23; 144–145. «Дневник писателя». 1876. Октябрь. Глава первая. III. Два самоубийства).

Здесь Достоевский описывает процесс взаимодействия автора с читателем. Нам следует вглядываться в лица и образы потому, собственно, что писатель — это человек, обладающий *глазом* (и это фундаментальное определение писателя для Достоевского). Глазом, способным открывать *глубину* в *насушном видимо-текущем*. Достоевский, в сущности, утверждает, что назначение художника — быть *глазом* человечества для проникновения в эту глубину или, иначе, предоставлять человечеству свои глаза, чтобы оно могло заглянуть в нее и освоиться с ней. Художник дает возможность разглядеть (или хоть чуть-чуть заприметить) человечеству в «видимо-текущей» действительности «фантастические» «концы и начала».

Что открывается на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского К. И. Маслянникову по поводу дела Корниловой. Письмо это является основополагающим текстом для понимания типа творчества и образной системы Достоевского. Впрочем, все, что выражено в этом письме, прописано Достоевским и в другом тексте, который был опубликован в «Дневнике писателя», — в «Мужике Марее».

Маслянников, с подачи Достоевского, заинтересовался делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности». Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо¹⁵, рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне

¹⁵ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 14 т. СПб., 1883. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. С. 104.

практические шаги и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает:

«В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет *человека*, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим *человеком* у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29; 131).

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающем *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице. Заметим, как Достоевский, подчеркивая в тексте письма два раза слово «человек», указывает место, в котором соединяются современность и вечность: расслабленный искал *человека* — Корнилова нашла *человека*. Именно человек актуализирует в себе давно прозвучавший вопрос — и дает на него ответ в современности.

Так открывается Достоевскому *двусоставный образ* в реальности (и здесь нужно подчеркнуть, что Достоевский ничего не придумывает в своем творчестве: он пишет так, как видит, и здесь нам показано, как же *именно* он это видит): в глубине самой жгучей современности — евангельская история. Так Достоевский и будет строить образ в своих произведениях.

Но евангельская история под пером Достоевского словно продолжается (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

На иконе современного гениального иконописца Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда» левая половина изображения отчетливо делится на две части фигурой Христа. Глаза всех, кто за Его спиной, в доевангельском пространстве, обращены к купели, в которой ангел возмущает воду. Они думают о том, как попасть туда первыми. Глаза тех,

кто находится перед ликом Христовым, в пространстве нового времени, обращены на расслабленного. Они, кажется, готовы, по примеру Христову, стать для него *человеком*.

Несколько слов о соотношении произведений Достоевского с другими образцами христианского искусства (и, соответственно, о принципе подбора экспонатов для выставки). Мы говорим не только о творчестве Достоевского, не только о христианском искусстве, мы говорим о христианском способе видеть мир. Этому видению мира нас учат поэты и художники. Они учат нас этому, предоставляя свой глаз. Они выражают некое *общее* видение, и это значит, что нет принципиальной разницы между демонстрацией тех образов, которые Достоевский видел, и тех, которые он видеть не мог. Почему? Потому что художник никогда ничего не заимствует. Идея «заимствований» — глубоко ложная идея. Художник не может представить в своем произведении ничего, что не было бы им самим пережито в опыте, поэтому нелепо представлять себе, что можно взять что-то из одного текста и механически вставить в другой. Недаром Мольер говорил и многие поэты повторили потом: «Я беру свое добро там, где его нахожу». Обратим внимание, он берет не чужое — свое. Художник берет только то, что в нем уже зрело. То, что уже зарождалось в его глубине, он находит прозвучавшим у кого-то еще. И если он даже делает в тексте прямую отсылку, то это отсылка не на предшественника, а на сомысленника, на друга, неожиданно найденного, который думал о том же, о чем и ты. И в этом смысле нет принципиальной разницы между художником, который цитирует другого, и двумя художниками, которые исходят из одной и той же глубинной идеи. Потому что, найдя у другого художника нечто уже выраженное и поразившее его, как то, над чем он сам размышлял, художник ныряет на глубину смысла и оттуда поднимается со своим новым образом. А когда художники оба растут из одного христианского корня, обращаются к одной и той же христианской идее, то они оба поднимаются из него со своими образами. Но заметьте: для зрителя и читателя, выявляющего общее у них, сохраняется тот же путь: от образа к смыслу — от смысла к образу. Мы, читатели, проходим одинаковый путь, вне зависимости от того, имеем мы дело с так называемым «влиянием» или с параллельным обращением художников к общей идее. В данном случае писатель и иконописец независимо друг от друга выразили одно — *развитие* евангельской ситуации при ее воспроизведении во времени.

В своих произведениях Достоевский дает новый — и, по первому сильному впечатлению, совсем иной, почти неопознаваемый поначалу — образ вечности, уже однажды явленной в образе, — не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы *дать ей вновь действовать во времени*, чтобы дать прежде явленному образу в новом облиции развернуть новые и новые потенции.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем, преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут в первую очередь не с литературными текстами, а с великими святыми.

Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову — да, но и — главное — деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *слабые* образы *тех* ран — но и новые живые открытые раны, *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться с *образом как с реальностью*.

Именно проявление в себе, в своем внешнем образе глубинного образа осознается Достоевским как задача самореализации человека и как путь преображения мира. Такое проявление в себе образа Христова и есть, в сущности, *единственный социальный проект* Достоевского. В концентрированном виде это выражено так:

«Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные?» (11; 117. Черновые записи к «Бесам»: «Фантастические страницы»).¹⁶

¹⁶ Эта формулировка «все Христы» — действительно лейтмотив чернови-ков к «Бесам», появляющийся в разных вариантах, но всегда как *единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований*: «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что **все Христы**» (11; 106); «Если б представить, что **все Христы**, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» (11; 182); «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если **все Христы**...)» (11; 188); «Вообразите, что **все Христы**, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы **все как Христы**, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» (11; 193); «Вот тут труд всеобщий (если б **все были Христы**) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» (11; 193).

А более пространно, например, так:

«Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» (5; 79. «Зимние заметки о летних впечатлениях»). Собственно, Достоевский здесь говорит: «Стань Христом, просияй Христом, яви в себе Христа — и поймешь, что все остальные — это не *другие*, а тоже *ты сам*». И ты не борешься с ними — и даже за них, как за отдельных, но просто условие твоего счастья — это их полная самореализация и счастье. И именно поэтому далее Достоевский называет условием самореализации личности в состоянии высочайшего и совершенного ее развития — полнейшее бескорыстие:

«Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадетсЯ под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды. Например; я приношу и жертвую всего себя для всех; ну, вот и надобно, чтоб я жертвовал себя совсем, окончательно, без мысли о выгоде, отнюдь не думая, что вот я пожертвую обществу всего себя и за это само общество отдаст мне всего себя. Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился» (5; 79–80).

Достоевский все время описывает способ возвращения миру состояния богатства и изобилия путем превращения человека в неиссякаемый источник самоотдачи вместо пребывания его в состоянии автономного «я», в состоянии жадного присвоения, делающего его провалом, черной дырой мироздания и приводящего мир вокруг в состояние нехватки и нищеты. И этот способ

есть не *следование* учению, но *соединение* с воплощенным образом Христа, создание нерушимой связи с собственной глубиной: «Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христово спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. Вера эта не одно умственное признание превосходства Его учения, а непосредственное влечение. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, все воплощенное Слово, Бог воплотившийся. Потому что при этой только вере мы достигаем обожания, того **восторга, который наиболее приковывает нас к Нему непосредственно** и имеет силу не совратить человека в сторону. При меньшем восторге человечество, может быть, непременно бы совратилось, сначала в ересь, потом в безбожие, потом в безнравственность, а под конец в атеизм и в троглодитство, и исчезло, истлело бы. (Заметим, что здесь описывается, как при ослаблении связи с внутренним образом разлагается, распадается внешний образ. — Т. К.) Заметьте, что человеческая природа непременно требует обожания. Нравственность и вера одно, нравственность вытекает из веры, потребность обожания есть неотъемлемое свойство человеческой природы. Это свойство высокое, а не низкое — признание бесконечного, стремление разлиться в бесконечность мировую, знание, что из нее происходишь. А чтоб было обожание, нужен Бог. Атеизм именно исходит из мысли, что обожание не есть естественное свойство природы человеческой и ожидает возрождения человека, оставленного лишь на самого себя. Он силится представить его нравственно, каким он будет свободным от веры. Но они ничего не представили, по плодам судят о древе — напротив, представили только уродство и пищеварительную философию. Нравственность же, предоставленная самой себе или науке, может извратиться до последней погани — до реабилитации плоти и до сожжения младенцев» (11; 187–188. Черновые записки «Бесам»).

О ФИЛОСОФСКОМ ПОДТЕКСТЕ
ФОРМУЛЫ ДОСТОЕВСКОГО «ЕСЛИ БОГА НЕТ...»*

Знаменитая формула «Если Бога нет...» в различных ее вариантах представлена во многих произведениях Достоевского. Особенно значительную роль она играет в «Братьях Карамазовых». Как известно, «главный вопрос, который должен был быть проведен во всех частях» «Жития великого грешника», Достоевский определял как «тот самый, которым [он] мучился сознательно и бессознательно всю [свою] жизнь — существование Божие» (29; 117).

Напомню, что в книге второй «Неуместное собрание» Петр Александрович Миусов рассказывает об Иване Карамазове: «Не далее как дней пять тому назад, в одном здешнем, по преимуществу дамском, обществе он торжественно заявил в споре, что <...> **если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие.** <...> ...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено, даже антропофагия» (14; 64–65).

Дальнейшую диалектику развития этого мотива «Братьев Карамазовых» тонко выявил Р. Джексон: «Мука Ивана Карамазова заключается в том, что он допускает существование религиозного нравственного закона, но не верит в бессмертие собственной души или в добро, заложенное в человеке. В конечном счете он жертва фатальной логики своей позиции: абсолютно веря в конкретную, как бы ежедневно-рутинную взаимозависимость добродетели и веры, но не обладая личной верой в бессмертие, он приходит к интеллектуальному положению, согласно которому „все дозволено“. Его нравственная природа не допускает открытого санкционирования смерти своего отца, но эти идеи воспринимаются его

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 15-34-11047.

„учеником“ Смердяковым, который и воплощает их с безжалостной логикой». Дмитрий схватывает практические следствия тезиса Ивана, «но в конце не поступает согласно им. Смердяков же, чей интеллектуальный процесс напоминает жесткие правила грамматики, приходит к тем же выводам и действует соответственно. <...> Этот окончательный вывод, эта упрощенная дедукция, этот пьянящий прыжок в преступление и хаос — „да и не надобно ее тогда вовсе“, скрытый за рассуждениями Ивана, глубоко беспокоит Достоевского. Как преодолеть фатальную логику или — или: или вера — или людоедство; или блаженство — или нигилистическое отчаяние? Таковы крайности выбора, заключенного в положении Ивана о том, что „нет добродетели, если нет бессмертия“»¹.

Пытаясь воссоздать философский подтекст этого мотива Достоевского, Р. Джексон справедливо истолковывает противостояние Зосимы и Ивана как противостояние между пелагианством, утверждавшим «полную свободу человека в выборе добра и зла с тем, чтобы в конце концов обнаружить путь спасения», и «августиновской доктриной, или янсенизмом», согласно которым «человек после первородного грехопадения не обладает силой воздержания от грехов и может быть спасен лишь благодаря благодати Божьей»². Позиция Ивана вызвала у исследователя также и вполне обоснованные параллели с идеями Т. Гоббса³, а в академическом издании *ПСС* Достоевского есть отсылка к Б. Паскалю (см.: 15; 536).⁴ Остается нерешенным вопрос о том, каков философский подтекст этого мотива в рамках современной Достоевскому европейской философии XIX в.

В связи с этой формулой обычно вспоминают реплику Ф. Ницше «Бог умер» из его «Веселой науки», опубликованной уже после смерти Достоевского. Однако в период основных философских влияний, испытанных Достоевским и определивших его мирозерцание, был другой философ, который утверждал, что Бога, по крайней мере в традиционном его понимании, нет, а религию объяснял как «опредмечивание» сознания, которое человек отрывает от себя и проецирует в потусторонность. Это

¹ Джексон Р. Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 125–126.

² Там же. С. 127.

³ Там же. С. 126.

⁴ В приведенном В. Е. Ветловской высказывании Б. Паскаля: «Несомненно, что из того, смертна душа или бессмертна, вытекает полное различие в морали» (Паскаль Б. Мысли (о религии). М., 1905. С. 239) — впрочем, только констатируется зависимость между моралью и верой или неверием в бессмертие души.

сделал Л. Фейербах в книге «Сущность христианства» (1841), которая, как отмечено еще С. Н. Булгаковым⁵, а затем показано в работах В. Н. Белопольского и И. П. Смирнова, безусловно, была в орбите внимания Достоевского и отразилась в его творчестве, по крайней мере начиная с «Записок из Мертвого Дома».⁶

В формуле Ивана Карамазова: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено» (14; 93) — воспроизведено логическое умозаключение, которое сделал из антропoteизма Л. Фейербаха Макс Штирнер в своей нашедшей книге «Единственный и его собственность», вышедшей в конце 1844 г.⁷ Влияние этого мыслителя на Достоевского было показано в известной брошюре Н. Отверженного⁸, в статье Н. Натовой⁹, в моем докладе «О философских истоках и природе иррационализма Достоевского»¹⁰, сделанном на Международной конференции Бристольского университета (Великобритания) «Russian Irrationalism in the Global Context» (2009), а также в докладе Т. Шимидзу «Достоевский и Штирнер» на XIV Симпозиуме Международного Общества Достоевского в Неаполе (2010).¹¹

⁵ См.: Булгаков С. Н. Религия человекобожия у Л. Фейербаха // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 181.

⁶ См.: Белопольский В. Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: Концепция человека. Ростов, 1987. С. 165–185; Смирнов И. П. Отчуждение-в-отчуждении: «Записки из Мертвого дома» в контексте европейской философии 1840-х гг. (Фейербах & С^о) // Смирнов И. П. Текстомахия: Как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С. 59–72.

⁷ Stirner M. Des Einzige und sein Eigentum. Leipzig, 1845. О времени выхода книги, в частности, см.: Отверженный Н. Штирнер и Достоевский. М., 1925. С. 10.

⁸ Отверженный Н. Штирнер и Достоевский.

⁹ Natov N. Dostoevsky versus Max Stirner // Dostoevsky Studies. New Series. 2002. Vol. 6. P. 28–38.

¹⁰ См.: Kibalnik S. 1) Достоевский и Макс Штирнер (О философских истоках антииндивидуализма и антирационализма писателя) // Достоевский и современность: Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, 2012. С. 172–179; 2) On Philosophical Sources and Nature of Dostoevsky's Anti-Rationalism // Facets of Russian Irrationalism between Art and Life: Mystery Inside Enigma. (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. 61). Rodopi, 2016. P. 203–221.

¹¹ См. его краткое изложение: Shimizu T. Dostoevsky and Max Stirner // Dostoeskij — Mente filosofica e sguardo di scrittore / Dostoesvsky — Philosophical Mind, Writer's Eye / Достоевский — Философское мышление, взгляд писателя. Abstracts. Traduzioni a curadi M. Venditti. Napoli, 2010. P. 102. Некоторые наблюдения на тему «Достоевский и Штирнер» есть в указанной статье И. П. Смирнова «Отчуждение-в-отчуждении. „Записки из Мертвого дома“ в контексте европейской философии 1840-х гг.» (С. 90–91).

Тем не менее до настоящего времени не было обращено внимания на то, что вся первая часть книги Штирнера представляет собой как раз истолкование фейербаховской «Сущности христианства» как «уничтожения веры»¹² и обоснование того, что из признания человека Богом следует с необходимостью обоснование эгоизма и имморализма. Нравственные отношения, утверждает Штирнер, «только там моральны, только там соблюдаются нравственно-разумно, где считаются *религиозными сами по себе*» (С. 85). Коль скоро «„высшие силы“ существуют лишь потому, что я возвышаю их, а сам принижаю», то во главу угла ставится сам индивид: «...я ничего не стану больше делать для него „во имя Бога“, ничего и „во имя человека“, и то, что я делаю, то делаю „ради себя“. Только так удовлетворит меня мир» (С. 307). Уже предисловие к книге Штирнера заканчивается провозглашением решительной индифферентности к добру и злу:

«Божественное — дело Бога, человеческое — дело человека. Мое же дело не божественное и не человеческое, не дело истины и добра, справедливости, свободы и т. д. это исключительно *мое*, и это дело, не общее, а *единственное* — так же, как и я — единственный.

Для Меня нет ничего выше Меня» (С. 8).

Логичность реакции Штирнера на философию Фейербаха ощущалась многими философами, в частности С. Н. Булгаковым: «...антропотейзм в качестве вывода из атеизма содержит в себе внутреннее противоречие, ибо относительно частных утверждений то, что отрицает в общем и целом, именно, уничтожая Бога, стремится сохранить божественное, святыню. Внутренняя и необходимая диалектика атеизма ведет поэтому от антропотейзма к религиозному нигилизму, к отрицанию всякой святыни, всякой ценности или, что то же, к возведению факта, потому только, что он — факт, в ранг высшей ценности, к приданию религиозного значения факту как таковому. Эту диалектику атеизм совершил при жизни Фейербаха в учении Штирнера, проповедника нигилизма, аморализма и „эгоизма“, „сокрушителя святынь“ (Entheiliger)»¹³.

¹² Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 55. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹³ Булгаков С. Н. Религия человекобожия у Л. Фейербаха. С. 200. Еще Н. Н. Страхов отмечал, что «немцы очень весело встретили фейербахизм, находя в нем освобождение от разных авторитетов. Макс Штирнер нашел весьма приличным посвятить свое сочинение своей любовнице, он надписал под своего книгою: *meinem Liebchen Marie...*» (Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе: Исторические и критические очерки. СПб., 1882. [Кн. 1]. С. 70).

Отрицание уже не только Бога, но и фейербаховского «Бого-человека» и провозглашение «принадлежности себе», «моей мощи» и «моего самонаслаждения» (С. 144, 173, 308) — главная идея книги Штирнера. Когда Иван Карамазов, по словам Миусова, утверждает, «что для каждого частного лица, например как бы мы теперь, не верующего ни в Бога, ни в бессмертие свое, нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и что эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении» (14; 65), — или когда «черт» в «кошмаре Ивана Федоровича» (15; 69–84) пересказывает ему эти его мысли, то при этом воспроизводится идея немецкого мыслителя-бунтаря. Отчасти на это указывал С. Н. Булгаков, который, ошибочно полагая, что Достоевский «никогда не знал Штирнера», цитировал его слова: «Ausser mir giebt es kein Recht» — и замечал, противореча при этом сам себе: «Как это всё угадано Достоевским, который <...> глубоко проник в мировоззрение атеизма. Ведь приведенную немецкую фразу по-русски прямо же можно перевести роковой формулой Ив. Карамазова: *все позволено*, нет Бога, нет и морали. „Где стану я, там сейчас же будет место свято“»¹⁴.

Если задаться вопросом о том, когда и каким образом Достоевский мог познакомиться с названными идеями Фейербаха и Штирнера, то совершенно очевидно, что это произошло еще в 1840-е гг., в пору участия его в кружке петрашевцев. Как-то писатель произнес в нем речь «о личности и эгоизме», в которой он «хотел доказать, что между нами более *амбиции*, чем настоящего человеческого достоинства, что мы сами впадаем в самоумаление, в размельчение личности от мелкого самолюбия, от эгоизма и от бесцельности занятий» (18; 129). Высказывалось весьма вероятное предположение, что эта речь была составлена Достоевским под впечатлением от книги Штирнера «Единственный и его собственность»¹⁵; экземпляр этой книги Достоевский мог позаимствовать из библиотеки М. В. Петрашевского.¹⁶

¹⁴ Булгаков С. Н. Религия человекобожия у Л. Фейербаха. С. 194.

¹⁵ *Отверженный* Н. Штирнер и Достоевский. С. 27–28. Впрочем, содержание этой речи, как его позднее формулировал Достоевский, не только проникнуто некоторыми элементами учения Штирнера об эгоизме, но и в то же время направлено против него.

¹⁶ *Семевский В. И.* М. В. Бутаевич-Петрашевский и петрашевцы. М., 1922. Ч. 1. С. 168–170.

В комментариях ПСС в связи с образом Кириллова из «Бесов» вполне закономерно заходит речь об антропотейзме и при этом цитируются следующие слова Н. А. Спешнева из его писем к К. Э. Хоецкому (1847 <?>): «Антропотейзм — тоже религия, только другая. Предмет обоготворения у него другой, новый, но не нов сам факт обоготворения. Вместо бога-человека мы имеем теперь человека-бога. Изменился лишь порядок слов. Да разве разница между богом-человеком и человеком-богом так уж велика?» (12; 222, примеч.). При этом комментаторы отмечают, что Спешнев «тонко критикует антропотейзм, который „по крайней мере в той совершеннейшей форме, в какой он является у Фейербаха <...> тащит всего «человека» без остатка к богу“. „Это есть, — заключает он, — **второе вознесение бога-человека, или человека-бога, который, согласно легенде, взял с собой на небо и свое тело...**“» (Там же).¹⁷

Однако Спешнев здесь явным образом не сам критикует антропотейзм Фейербаха и Прудона (который он называет «обожествлением человечества»)¹⁸, а воспроизводит его критику Штирнером; не случайно письмо это написано на немецком языке. Ср. в «Единственном и его собственности» Штирнера: «...человек убил Бога, чтобы стать отныне „единым Богом на небесах“. *Потустороннее вне нас* уничтожено, и великий подвиг просветителей исполнен, но *потустороннее в нас* стало новым небом, и оно призывает нас к новому сокрушению его...» (С. 144). Не что иное, как мысли Штирнера, воспроизводит Спешнев и в других местах «Писем...»: «А ежели обособленность, не-мое-Я-бытие христианского бога есть такой великий грех, такая дурная вещь, разве иначе обстоит дело с антропотейзмом? **Разве я, пишущий Вам, так уж тождествен человечеству или „человеку“?** Разве все человечество — во мне и разве „человек“ настолько полно заключен во мне, что человек начинается мною и кончится мною и что мой самый причудливый каприз является волей „человека“, следственно — мировым законом? Если это не так, то „человечество“ и „человек“ **тоже чужие, посторонние для меня существа**, не тождественные мне, хотя и довольно похожие на меня, но чуждые мне авторитеты»¹⁹.

¹⁷ «Критику Фейербаха» видит в этом письме и Л. И. Сараскина. См.: Сараскина Л. И. Николай Спешнев: Несбывшаяся судьба. М., 2000. С. 163.

¹⁸ Спешнев Н. А. Письма к К. Э. Хоецкому // Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 494.

¹⁹ Там же. С. 497.

Ср. уже процитированное выше у Штирнера: «Божественное — дело Бога, человеческое — дело человечества. **Мое же дело не божественное и не человеческое**, не дело истины и добра, справедливости, свободы и т. д., это исключительно **мое**, и это дело, не общее, а **единственное** — так же, как и я — единственный» (С. 9). А также: «Он [Фейербах] говорит, что мы ошиблись в своей собственной сущности и потому искали ее в потустороннем. Теперь же, когда мы убедились, что Бог — только наша человеческая сущность, мы бы должны были признать его снова своим и вернуть из потустороннего в наше здешнее бытие. <...> Вооружаясь силой *отчаяния*, Фейербах нападает на христианство во всем его объеме не для того, чтобы отбросить его, — о нет! — а для того, чтобы притянуть его к себе, чтобы с конечным напряжением совлечь его, давно желанного, вечно далекого, с его неба и навеки сохранить у себя. Разве это не борьба последнего отчаяния, борьба не на жизнь, а на смерть, и в то же время разве это не христианская тоска и жажда потустороннего? **Герой не хочет войти в потустороннее, а хочет притянуть его к себе и заставить сделать „посюсторонним“**! И с тех пор весь мир кричит — одни с большей, другие с меньшей сознательностью, — что **главное — это то, что „здесь“, что небо должно спуститься на землю**, и царство небесное осуществится уже здесь» (С. 31).

Очевидно, что Спешнев был, по крайней мере, отчасти штирнерианцем.²⁰ Именно как «сильную» личность, имевшую на него чрезвычайное влияние, воспринимал его Достоевский.²¹ Жизненный путь и поведение Спешнева были отмечены «своеволием» и вызвали к жизни образ Ставрогина.²² По-видимому,

²⁰ Ср.: Гроссман Л. П. Спешнев и Ставрогин // Спор о Бакунине и Достоевском: Статьи Л. П. Гроссмана и Вяч. Полонского. Л., 1926. С. 165. Судя по всему, Спешнев неплохо знал философию: М. В. Петрашевский предлагал ему «изложить на его вечерах или историю философии, или о религиях древности» (Петрашевцы: Сб. материалов: В 3 т. М.; Л., 1928. Т. 3: Доклад генерал-аудиториата. С. 51).

²¹ См.: Майков А. Н. <Из письма к П. А. Висковатову> // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 248–249.

²² См.: Гроссман Л. П. Спешнев и Ставрогин. С. 162–168; Сараскина Л. И. «Это было дерзкое поколение необузданных соблазнитель...»: А. Н. и Н. А. Спешневы в биографиях героев Достоевского // Сараскина Л. И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М., 2006. С. 139–156. В 1845 г., возможно, именно после знакомства с книгой Штирнера, Спешнев называл себя человеком, «потерявшим совесть». (Цит. по: Сараскина Л. И. Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба. С. 125.)

в какой-то мере Спешнев сыграл роль и в рождении образа Ивана Карамазова.²³

В «Письмах к К. Э. Хоецкому» Спешнев также предсказывал, что на «антропотейзме» «европейское человечество» «не обновится, что **антропотейзм** — не конечный результат, а только переходное учение — „момент, который разовьется в нечто высшее“, как говорят немцы. По-моему, он **есть лишь путь, по которому Германия и наука придут к полному и безусловному отрицанию религии**. Уже поэтому я не могу признать его центром и средоточием явлений нового времени»²⁴. Здесь он также по существу развивает мысль Штирнера, едва ли не констатировавшего, что «в общий обиход невольно вошел более или менее сознательный атеизм, который выражается внешним образом в широком развитии „бесцерковности“. Но то, что отнимали у Бога, отдавали человеку, и власть гуманности возрастала по мере того, как умалось влияние и значение благочестия. Человек как таковой и есть нынешний Бог, и прежняя богобоязненность теперь сменилась страхом человеческим» (С. 172).

Утверждая, что «антропотейзм» «есть лишь путь, по которому Германия и наука придут к полному и безусловному отрицанию религии», Спешнев мыслил в сходном направлении с Достоевским, усматривавшим в философии Фейербаха решительный шаг к атеизму. Однако если для Спешнева атеизм закономерный и необходимый этап: «И в конце концов, неужели так обязательно свести явления определенного периода к одной единственной идее (то есть к идее Бога. — С. К.)? Разве это не односторонность и разве действительность не богаче и не многограннее?»²⁵ — то для Достоевского это тревожный симптом, чреватый штирнеровским «самонаслаждением».²⁶

²³ В бумагах Спешнева было найдено «рассуждение в форме речи о религии, в котором опровергается существование бога» (Петрашевцы: Сб. материалов. Т. 3: Доклад генерал-аудиториата. С. 53); его он читал на вечере у Петрашевского (Сараскина Л. И. Николай Спешнев: Несбывшаяся судьба. С. 161).

²⁴ Спешнев Н. А. Письма к К. Э. Хоецкому. С. 496.

²⁵ Там же. С. 496.

²⁶ Отзвуком Штирнера звучит предсмертная записка «логического самоубийцы», о котором Достоевский рассказал в статье «Приговор» октябрьского «Дневника писателя» 1876 г.: «Для чего устраиваться и употреблять столько стараний устроиться в обществе людей правильно, разумно и нравственно-праведно? На это, уж конечно, никто не сможет мне дать ответа. Всё, что мне могли бы ответить, это: „**чтоб получить наслаждение**“. Да, если б я был цветок или корова, я бы и получил наслаждение» (23; 147).

Естественный и закономерный характер появления философии Штирнера как реакции на «Сущность христианства» Фейербаха ясно ощущали русские религиозные философы. Так, С. Л. Франк в «Этике нигилизма» писал: «...рассуждая строго логически, из нигилизма можно и должно вывести и в области морали только нигилизм же, т. е. аморализм, и Штирнеру не стоило большого труда разъяснить этот логический вывод Фейербаху и его ученикам. Если бытие лишено всякого внутреннего смысла, если субъективные человеческие желания суть единственный разумный критерий для практической ориентировки человека в мире, то с какой стати должен я признавать какие-либо обязанности, и не будет ли моим законным правом простое эгоистическое наслаждение жизнью, бесхитростное и естественное „carpediem“?»²⁷.

Б. П. Вышеславцев в «Этике преображенного Эроса» даже подходил к осознанию связи между основной философской темой Достоевского и полемикой Штирнера с Фейербахом. Так, «идею человекобожества» он формулировал следующим образом: «Почему не признать человека единственным известным нам Богом, раз он обладает полноценным свойством быть живой конкретной личностью? Такая мысль возникает с диалектической необходимостью и приводит к „религии человечества“, к единственной возможной форме атеистической этики, иначе говоря, атеистической иерархии ценностей. Она мыслима в двоякой форме: **или единственная ценность и святыня для меня есть мое живое конкретное „я“ — все остальное ниже его и ему подчинено (Макс Штирнер);** или единственная ценность и святыня есть „человечество“, „коллектив“, „пролетариат“ (Фейербах, Маркс). **Изживание этой диалектики** в грандиозных размерах показано Достоевским, и она продолжает изживаться современным человечеством...»²⁸.

Впрочем, вопрос о специфической собственно для Достоевского форме «изживания этой диалектики» остается еще до конца не проясненным. Например, неясно, не становится ли Достоевский, отрицая Штирнера, на сторону Фейербаха? И если внимательно прочитать «Братьев Карамазовых», то в нем, на первый взгляд, есть вещи, которые дают некоторые основания думать именно так. Например, защита Ракитиным, кото-

²⁷ Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 84–85.

²⁸ Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 115–116.

рого возмущает штирнерианская теория Ивана Карамазова, атеистической морали: «Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...» (14; 76) — несколько напоминает позицию Фейербаха, видевшего «существо человека <...> только в общественности» и, по собственному самоопределению, превращавшего «этику в религию»²⁹. Однако показательно, что идея эта утверждается на страницах романа «семинаристом-карьеристом» Ракитиным (14; 71).

Позиция самого Достоевского сущностно иная. Кстати сказать, формулируя ее, Р. Джексон все же не совсем прав. Исследователь не доверяет декларации собственных убеждений Достоевского в главке «Голословные утверждения» из «Дневника писателя» 1876 г., полагая, что «высказывание Достоевского провокационно, иронично и направлено против собеседников, которые никогда не сталкивались с действительным страданием или никогда глубоко не реагировали на него»³⁰. Однако что же провокационного в следующих суждениях Достоевского, не раз повторенных им и в других местах: «Статья моя „Приговор“ касается основной и самой высшей идеи человеческого бытия — необходимости и неизбежности убеждения в бессмертии души человеческой» (24; 46); «Я объявляю <...> что любовь к человечеству даже совсем немыслима, непонятна и совсем невозможна **без совместной веры в бессмертие души человеческой**» (24; 49)?

Невозможно согласиться в связи с этим и с другим утверждением Джексона: «Мы хотим показать, — пишет исследователь, — что в „Братьях Карамазовых“ Достоевский считает утверждение Ивана приемлемым лишь в качестве богословского трюизма, а именно: подтверждения божественного единства всех аспектов Божьего мира, но что как руководство к действию он находит это заявление ограниченным, догматичным и опасным»³¹. Однако слова Ивана Карамазова о том, что «если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бес-

²⁹ Фейербах Л. О «Сущности христианства» в связи с «Единственным и его достоянием» (1845) // Фейербах Л. Избр. философские произведения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 420, 419.

³⁰ Джексон Р. Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых» С. 124–125.

³¹ Там же. С. 124.

смертие», и «уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь» (14; 64–65) — это в глазах Достоевского не «богословский трюизм», а расхожий аргумент против философии религии Фейербаха, с которым был солидарен и который не раз высказывал от себя сам Достоевский.

Как это ни парадоксально³², в своих исходных точках позиция Ивана Карамазова совпадает с позицией Достоевского. Иван также убежден в незыблемой взаимосвязи веры в Бога и в бессмертие души с нравственностью. Однако, не обладая такой верой, он, в отличие от Достоевского, но вполне логично, по мнению писателя, провозглашает безнравственность. Достоевский тоже полагал, что из философии Фейербаха с неизбежностью следует идея Штирнера об «эгоизме» и о «моем самонаслаждении», то есть о «вседозволенности». Однако при этом, не разделяя анархического индивидуализма Штирнера³³, он полагал необходимым вернуться к отринутому Фейербахом «бессмертию души».

Когда Р. Джексон пишет: «Не добродетель через веру, но вера через любовь — таков ответ Достоевского Ивану»³⁴ — то верна, с нашей точки зрения, только вторая половина высказывания. «Вера через любовь» — это, безусловно, так. Но через любовь к ближним и, соответственно, доброе отношение к ним не достигается ли в то же время, по Достоевскому, и добродетель? «Деятельная любовь» Зосимы оказывается рецептом обретения веры в бессмертие не вообще, а именно в бессмертие своей души и одновременно камертоном нравственного поведения человека. Поцелуй Алеши, как и поцелуй Христа в поэме Ивана, представляет собой символический образ такой всепрощающей любви. «По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться

³² В действительности, внутреннее развитие Ивана Карамазова — «история борьбы богочеловека с человекобогом и победы богочеловека» (Вольинский А. Л. Человекобог и Богочеловек // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 85) — отчасти напоминает духовный путь Достоевского.

³³ Кстати, убеждение Достоевского в обреченности индивидуалистического отношения к жизни частично основано, по-видимому, также и на факте жизненной катастрофы и ранней смерти Штирнера (в 1856 г.). Освободившись из каторги, Достоевский, несомненно, узнал о ней из тех или иных источников.

³⁴ Джексон Р. Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых». С. 130.

и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей, — советует Зосима госпоже Хохлаковой. — Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу» (14; 52).

Может показаться, что Достоевский предлагает от Штирнера вернуться к Фейербаху, также, по его собственному определению, выставлявшему «на первый план любовь». Однако, согласно Фейербаху, «любовь есть практический атеизм, **отрицание Бога в сердце, в помыслах, в действии**». Объявляя себя «коммунистом» в смысле «общественного человека»³⁵, Фейербах понимал под «любовью» как раз **«любовь к человечеству»**. Между тем именно принцип «любви к человечеству» не раз был предметом острой критики со стороны Достоевского — причем как в его художественном творчестве, так и в публицистике. Еще в «Голословных утверждениях» он «объявлял», что **«любовь к человечеству даже совсем немыслима, непонятна и совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой**. Те же, которые, отняв у человека веру в его бессмертие, хотят заменить эту веру, в смысле высшей цели жизни, „любовью к человечеству“, те, говорю я, поднимают руки на самих же себя; ибо вместо любви к человечеству насаждают в сердце потерявшего веру лишь зародыш ненависти к человечеству» (24; 49). Во второй фразе не в последнюю очередь имеется в виду Фейербах. Аналогичную скрытую направленность имеет переданное Зосимой признание «одного доктора»: «...я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: *чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности*, то есть порознь, как отдельных лиц» (14; 53). «Всю жизнь свою **любившим человечество**» (14; 238) объявляет Иван Карамазов и своего «Великого инквизитора». А между Колей Красоткиным и Алешей Карамазовым в финале романа происходит следующий показательный диалог:

«— Можно ведь **и не веруя в бога любить человечество**, как вы думаете? Вольтер же не веровал в бога, а любил человечество? <...>

— Вольтер **в бога верил, но, кажется, мало и, кажется, мало любил человечество...**» (14; 500).

³⁵ Фейербах Л. О «Сущности христианства» в связи с «Единственным и его достоянием». С. 420.

«Обращалось ли внимание на то, что „все дозволено“ — не крик освобождения и радости, а горькая констатация? — писал об Иване Карамазове А. Камю. — Достоверность бога, придающего смысл жизни, куда более притягательна, чем достоверность безнаказанной власти злодеяния. Нетрудно сделать выбор между ними. Но выбора нет, и поэтому приходит горечь»³⁶. А Ж.-П. Сартр напоминал о появлении в XX в. иного «умонастроения», отчасти напоминающего позицию в этом вопросе Фейербаха: «...ничто не меняется, если бога нет», а платформу экзистенциализма формулировал следующим образом: «... даже если бы бог существовал, это ничего бы не изменило. <...> ...просто суть дела не в том, существует ли бог. Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования бога»³⁷. Позицию же Ивана Карамазова, в котором, по мнению А. Камю, «частично воплотился Достоевский»³⁸, Сартр считал «исходным пунктом экзистенциализма»³⁹. Во многом предвосхитить философскую мысль XX в. Достоевскому удалось, конечно, благодаря также и тому, что его художественное мышление не в последнюю очередь порождено философией века XIX-го.

Сложную диалектику веры и нравственности, безверия и человекобоязни, любви к ближнему и любви к человечеству невозможно понять в полной мере без учета ее философского подтекста в «Братьях Карамазовых». Выраженная Достоевским в его романах через сложную повествовательную структуру, в которой позиции отдельных героев воспроизводят *mutatis mutandis*⁴⁰ важнейшие философские теории его современников, в его поздней публицистике она подчас сформулирована, вопреки мнению некоторых исследователей, как однозначная теоретическая платформа, к которой Достоевский пришел в итоге своих духовных исканий.

³⁶ Камю А. Миф о Сизифе // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов. М., 1989. С. 269.

³⁷ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Там же. С. 327, 344.

³⁸ Камю А. Миф о Сизифе. С. 300.

³⁹ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм. С. 327.

⁴⁰ С учетом соответствующих различий (лат.).

ДНЕВНИК ЧИТАТЕЛЯ И ПОЭТИКА «СТРАШНОГО»

В письме к брату от 24 марта 1845 г. Достоевский затрагивает вопросы «чтения», «вчитывания», «перечитывания», создающие необходимый «мостик» к созданию собственных произведений: «...когда не пишу, — читаю. Я **страшно** читаю, и чтение **странно** действует на меня. Что-нибудь, давно перечитанное, прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во всё, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение **создавать**» (28₁; 108). Заметим, что уже в самом начале творчества Достоевского, в «Бедных людях», как писал С. Г. Бочаров, «проявилось то отличающее Достоевского чувство существенной, тесной и страстной связи с литературой, с литературным процессом, какое не было свойственно, например, Толстому. „Бедные люди“ сразу включались в литературный ряд, во внутренней их структуре происходило „выяснение отношений“ с повестями Пушкина и Гоголя»¹. Тезис Альфреда Бема, назвавшего Достоевского «гениальным читателем»², развивают в своих эссе, посвященных «поэтике чтения», немецкоязычные авторы XX в. Так, «страшное чтение» Достоевского перетекает в «состояние потрясения» при чтении (между прочим) текстов самого Достоевского, которое, как пишет Музиль, является основным источником создания чего-то своего собственного. Физиологически переживая текст Достоевского, Музиль присваивает его и спустя определенное время, «припоминая» его, пишет «свое»: «Was ich in diesem Augenblick vom Raskolnikow weiß, ist das Bewußtsein einer ungeheuren Erschütterung»³. Невозможность писать Музиль также замещает чтением. Так, формула Достоевского «**когда не пишу —**

¹ Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 179.

² Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // О Достоевском: Сб. статей под редакцией А. Л. Бема. ПРАГА 1929/1933/1936. М., 2007. С. 206.

³ «То, что я в этот момент могу вспомнить о „Раскольнике“, это чувство невероятного потрясения» (Musil R. Gesammelte Werke in neuen neun Bänden / Hrsg. A. Frisé. Hamburg, 1978. Bd. 9. S. 1461).

читаю» выглядит следующим образом в письмах Музиля: «**Когда я не могу работать, я часто читаю Достоевского.** Он — моя юношеская любовь, которой я впоследствии стал неверен, но о которой я много думаю снова и снова. Он никогда не давал себя сломить, даже когда ему приходилось дорого платить за это. Несмотря ни на что: он сегодня чрезвычайно актуален, потому что он и есть Россия; отсюда можно вынести большой урок: ведь большевизм являет собой много общего с той „настоящей русской религией“, о которой он писал»⁴. Однако не только философские и социальные размышления, художественные образы и идеи волновали Музиля — читателя Достоевского. Будучи критиком, философом литературы, он задумывается о методе работы Достоевского, о писании, исходящем из чтения, переживаемого не только на психологическом уровне, но в первую очередь физически, телесно болезненно. Музиль видит, как из «страшного чтения» Достоевского рождаются романы, вызывающие физиологическое состояние «потрясения» (Erschütterung), «одурманенности», «беспамятства» (Betäubung), и приходит к выводу, что в этом и заключается техника творчества. Линия литературы, ведущая от Достоевского — «страшного» читателя — и продуцирующая «страшные» тексты, продолжается в творческом методе Музиля. Через телесное потрясение, через вчувствование и сопереживание в процессе чтения появляется нечто новое. Интересно, что подобное «телесное» чтение романов или даже дневниковых записей Достоевского было характерно не для одного Музиля.

Аналогичное вчувствование в пережитое и написанное Достоевским заставляет Кафку физически испытывать боль Достоевского и фиксировать свои переживания в дневнике: на чтение заметки Достоевского Кафка реагирует физическим расстройством, которое практически полностью совпадает с описаниями Достоевским его телесных недомоганий с каторги. Приведем два примера. Одну из дневниковых записей Кафки: «Brief Dostojew's. An den Bruder über das Leben im Zuchthaus»⁵ — текстолог Х. Биндер⁶ соотносит с первым письмом Достоевского из Омска (30 января — 22 февраля 1854 г.), написанным спустя неделю после выхода его «на свободу». В этом письме Достоевский жалуется на то, что в каторжных

⁴ Musil R. Briefe 1901–1942 / Hrsg. A. Frisé. Hamburg, 1981. Bd. I, II. S. 1384.

⁵ Письмо Достоевского. Брату о жизни на каторге (нем.).

⁶ Binder H. Kafka-Handbuch: in zwei Bänden. 2. Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart; Kröner, 1979.

бараках постоянно была «духота нестерпимая», что на каторге он «расстроил желудок нестерпимо и был несколько раз болен»: «От расстройства нервов у меня случилась падучая» (28; 170–171). Х. Биндер отмечает непосредственную реакцию Кафки на чтение данной заметки: «5.12.1914 он записывает: „Мой сон, моя память, способность мыслить, сопротивление малейшим проблемам неизлечимо ухудшились, странным образом это симптомы, схожие с теми, что влечет за собой длительное тюремное заключение“»⁷. Интересна также реакция Кафки на омское письмо Достоевского, в котором тот писал: «Ровно в 12 часов, то есть ровно в Рождество, я первый раз надел кандалы. В них было фунтов 10 и ходить чрезвычайно неудобно. Затем нас посадили в открытые сани, каждого особо, с жандармом» (28; 167). Вот немецкий перевод письма, в котором читал его Кафка: «Genau um Mitternacht, d.h. am Weihnachtsabend (1849) wurden mir zum erstenmal Fesseln angelegt. Sie wogen etwa zehn Pfund und erschwerten außerordentlich das Gehen. Dann setzte man uns in offene Schlitten, einen jeden für sich mit einem Gendarmen». Ровно через неделю Кафка пишет в своем дневнике: «Вернулся из Берлина. Был закован в цепи, как преступник. Если бы на меня надели настоящие кандалы, посадили в угол, поставили передо мной жандармов и только в таком виде разрешили смотреть на происходящее, было бы не боле ужасно»⁸. Как комментирует Х. Биндер, «Gendarm» (жандарм) — слово не из лексикона Кафки, ему он предпочитает «полицейский» («Polizeimann», «Polizist» или «Schutzmann»).

Однако интересно не только рассмотреть эстетику рецепции глазами самих авторов, физически переживающих и перерабатывающих прочитанное, но попытаться увидеть за этим процессом «страшного чтения» определенную поэтику письма. Надо сказать, что многие немецкоязычные писатели, читающие Достоевского, осмысливающие его и вступающие с ним в литературный диалог, создавали некие проекты «поэтики чтения», в конечном итоге ставящие себе цель увидеть в процессе чтения переход к оригинальному творчеству. С одной стороны, Музиль осознал переход от традиции — от «отцов литературы» — к своему личному творчеству, но, с другой стороны, говорит о неоспоримом наличии чужого и прошлого в своем и новом, считая, что именно «в данном соотношении и заключается экономия деятельности» («in dem Verhältnis

⁷ Кафка Ф. Дневники. М., 1998. С. 247.

⁸ Там же. С. 218.

Individuell/Tradition liegt die Ökonomie der Tätigkeit»⁹). Традиция и история переходят в современность так, что довольно сложно провести четкую границу и развести их по разные стороны: между ними всегда есть связующий их мостик — не случайно эпоха, в которую писали Кафка и Музиль, получила название «классического модерна». Именно эту мысль выражает рецептивная эстетика Музиля, который считал очень важным проанализировать феномен чтения как такового. Еще до появления рецептивной эстетики Яуса и Изера, до теорий Барта и Фуко о судьбе автора и его текста Музиль призывал исследовать «процесс чтения». Так, в эссе «Кризис романа» Музиль пишет: «Безусловно, необходимо как можно скорее исследовать процесс чтения»¹⁰.

Австрийский писатель разделяет чтение на три фазы. Первая — суггестивное влияние («suggestive Wirkung»), умение проследить сюжетные ходы, и вторая — понимание («Verstehen»), умение переработать усвоенное, являются подготовкой к третьей основной фазе. Ее Музиль называет «высший градус понимания» («ein höherer Grad des Verstehens»¹¹). Только высшее понимание дает возможность, как пишет Музиль, в «чужом» почувствовать «свое». Однако для осуществления такой преемственности, по Музилю, необходимо некое потрясение от прочтения («Wissen um eine große Erschütterung»¹²), затрагивающее не только разум (рациоидную область), но и тело (нерациоидная область, недоступная познанию).¹³

Показательно, что Герман Гессе в своем эссе «О чтении книг» выявляет три типа читателя, тождественных трем «градусам» процесса чтения у Музиля. У Музиля (повторю): 1 — суггестивное влияние, 2 — понимание, 3 — потрясение = творческое начало. У Гессе: 1-й тип читателя — наивный читатель-потребитель, воспринимающий только факты сюжета, 2-й тип — умный, понимаю-

⁹ *Musil R. Gesammelte Werke in neuen neun Bänden / Hrsg. A. Frisé. Hamburg, 1978. Bd. 8. S. 1409.*

¹⁰ *Ibid.* S. 1408.

¹¹ *Ibid.* S. 1321.

¹² *Ibid.*

¹³ [Термины Р. Музиля, который различал две области внешнего по отношению к познающему «я» мира — «рациоидную» и «нерациоидную». «Рациоидная» область охватывает всё поддающееся научной систематизации, сводимое к закону и правилу. «Нерациоидная» область направлена на мир и других индивидов, область ценностей и оценок, этических и эстетических отношений, область идеи. — *Ред.*]

щий читатель, он «не идет за автором, как лошадь в поводу, он идет за ним, точно охотник за добычей, и внезапно открывшаяся взгляду изнанка мнимой свободы писателя, его зависимость и подневольность, пожалуй, вызовут у такого читателя большее восхищение, чем любые изощрения прекрасного мастерства и выпестованного словесного искусства»¹⁴. 3-й тип читателя, как и у Музиля, находится еще одной ступенью выше 1-го и 2-го: он «в такой мере является личностью, в такой мере самостоятелен, что в своем отношении к книге совершенно свободен. Он не стремится пополнить свои знания или развлечься чтением, он обращается с книгой не иначе, чем с любой другой вещью, для него она — только отправная точка, она служит лишь побуждением для его собственных мыслей»¹⁵. Эта идея опять же коррелируется с присущим Музиллю способом обращаться с литературой. Прочитав, Музиль забывает и сюжет, и идеи, и стилистику романа, а сохраняет свое «изменившееся Я», свои физические ощущения и ментальные переживания.¹⁶

В качестве примера такого рода рецепции можно привести описание Музилем в статье 1914 г. «Воспоминание о двух романах» (помещенно в первой «Литературной хронике» журнала «Neue Rundschau») его впечатлений от чтения романа Достоевского «Преступление и наказание». Он пишет: «...все, что я сейчас помню о Раскольникове, это сознание чудовищного потрясения. Больше ничего. Все растворилось в дурмане зачитанной июньской ночи. Колыхалась свеча. Звездообразные пятна возбуждения стягивали кожу на щеках. Во втором по счету маленьком городишке Верхней Австрии; после длительной отлучки. Это я помню. <...> Воспоминания продолжают где-то звучать, и книга была коричневого цвета, хотя может быть я и ошибаюсь, и она была черная, взятая на дом из какой-то библиотеки. <...> Что остается от искусства? Мы остаемся... Малые и неточные подробности; биографические совпадения читателя; воспоминание о великом потрясении, которое в таком виде никогда больше не повторится; всё, но только не главное. Сама суть: мы, измененные, остаемся. — Если знаешь о своей жизни более точно, разве тогда больше остается? Когда-нибудь всё забытое вновь оживет, когда придет тому время...»¹⁷.

¹⁴ Гессе Г. О чтении книг // Гессе Г. Магия книги: Эссе о литературе. СПб., 2010. С. 48–49.

¹⁵ Там же. С. 49.

¹⁶ Musil R. Gesammelte Werke in neuen neun Bänden. Bd. 9. S. 1461.

¹⁷ Ibid. S. 1461.

Последний абзац наиболее ярко выражает основной тезис рецептивной эстетики Музиля. Ему важен не сам текст, не автор этого текста, а — он сам как читатель со своими потрясениями, переживаниями, биографическими схожестями и т. п. Музиль говорит не о «Раскольникове» как о романе — все воспоминания от романа переработались, ушли, преобразовались в телесную память: «**сознание чудовищного потрясения**. Больше ничего. Все растворилось в дурмане зачитанной июньской ночи». И теперь спустя несколько лет он «припоминает», чтобы писать «свое», «новое».

Подобное теоретизирование процесса чтения, которое можно наблюдать в литературе и критике XX в., не случайно базируются на высказываниях Достоевского — автора «Дневника писателя» или же на размышлениях над рецепцией его романов, столь популярных в немецкоязычном пространстве. Не случайно теория интертекстуальности обязана поэтике Достоевского.

«Дневник писателя» — в первую очередь дневник «гениального читателя», как назвал Достоевского А. Л. Бем, демонстрирующий неизбежную взаимосвязь проблем мировой литературы, «злобы дня» и собственного творчества писателя. Вслед за Достоевским Музиль начинает следить за преступлениями, отчеты о которых публиковались в денской прессе: именно из нее входит в его роман «Человека без свойств» преступник Моосбруггер — аналог убийцы Кристиана Вуа. Отметим также, что Музиль, решая писать свой дневник, к названию «Rapial» («Рапиаль») добавляет второе название «Записки одного писателя»: «Rapial oder Aufzeichnungen eines Schriftstellers»¹⁸, решив записывать в нем свои литературные, критические и жизненно актуальные размышления.

Достоевский как «гениальный читатель» и гениальный «припоминатель» был лучшим учителем в вопросе создания художественного произведения, включенного в контекст мировой литературы, живущего в ней, произведения, написание которого невозможно вне чтения.

Как тонко воспринимает А. Бем насыщенность романов Достоевского образами из русской и европейской литературы! Так, в основание образа князя Мышкина легли, на его взгляд, три литературных персонажа — Чацкий, Дон Кихот и Рыцарь Бедный.¹⁹ А «за спокойным тоном пушкинского повествова-

¹⁸ Ibid. Bd. 7. S. 824–863.

¹⁹ Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель. С. 209.

ния» в «Пиковой даме» Достоевский усмотрел глубочайшую проблему «преступления и наказания»: Германн с «профилем Наполеона и душой Мефистофеля» становится носителем идейного оправдания убийства» старухи процентщицы.²⁰ Далее образы и проблемы Достоевского можно увидеть в творчестве последующих поколений писателей, причем не только русских, но и западных. Проблемы двойничества, разграничения между теоретиком и практиком, вопросы теодицеи возникают в романе Музиля «Человек без свойств». Один из главных тезисов практически всех романов Достоевского: вне веры не может быть морали — обсуждается в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. Линия «страшного чтения» и вышедшего из него творчества, способного духовно и физически сотрясать, продолжается в мировой литературе. Все гениальные писатели обязательно являются и гениальными читателями и не боятся упомянуть имена тех, как говорил Музиль, «отцов литературы», которые повлияли на них самих. Интересно, что в дневниковых записях Музиля удается распознать даже тот метод «припоминания», о котором писал А. Бем в отношении творчества Достоевского. Неоднократно Музиль пишет о том, что использует цитаты неосознанно, имплицитно, не отдавая себе в том отчета. В своем известном эссе «Литератор и литература» он приходит к выводу, что вся литература состоит из «припоминаний, которые сложно связать друг с другом» («Erinnerungen ohne begrifflich faßbaren Zusammenhang»²¹). Ведь «вся художественная литература — это „цитатный пруд“» (Die «ganze schöne Literatur gleicht einem großen Zitatenteich, worin sich die Strömungen nicht nur sichtbar fortsetzen, sondern auch in die Tiefe sinken und aus ihr wieder aufsteigen»²²). Уже то, что Музиль пишет о цитатности, вполне предвосхищает теорию интертекстуальности и тезис о смерти автора. Конечно, о возможности последнего Музиль еще не задумывается, однако, размышляя в своих статьях и дневниковых записях о проблемах цитирования, авторства, влияния и оригинальности текстов, он подготавливает почву для последующих постструктуралистских разысканий. Цитирование «ушло внутрь самого текста» (Das Zitieren hat sich «doch bloß ins Innere zurückgezogen»²³), — пишет

²⁰ Там же. С. 211.

²¹ *Musil R. Gesammelte Werke in neuen neun Bänden.* Bd. 8. S. 1206.

²² *Ibid.* S. 1206.

²³ Там же.

Музиль. А несколькими десятилетиями позже Р. Барт в «Смерти автора» объявит, что цитатность заключается не просто в тексте, то есть не определяется автором, а модулируется читателем: «Текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель»²⁴.

Показательно, что, анализируя свое чтение «Раскольников», Музиль также упоминает о некой «дыре», образовавшейся в его памяти. Эта «дыра» — или «Erinnerungsloch» («дыра в памяти») — способствовала переработке и присвоению прочитанного, чтобы позже включить его в свой собственный текст. Именно об этом писал М. Фуко в работе «Что такое автор», показывая процесс возвращения из забвения через пустоту к самому тексту: «Замок забвения не добавляется извне, он часть самой дискурсивности — той, о которой мы сейчас ведем речь, — именно она дает свой закон забвению; так, забытое установление дискурсивности оказывается основанием существования и самого замка и ключа, который позволяет его открыть, причем — таким образом, что и забвение, и препятствие возвращению могут быть устранены лишь самим этим возвращением. Кроме того, это возвращение обращается к тому, что присутствует в тексте, или, точнее говоря, тут происходит возвращение к самому тексту — к тексту в буквальном смысле, но в то же время, однако, и к тому, что в тексте маркировано пустотами, отсутствием, пробелом»²⁶.

Стоит отметить, что, несмотря на кажущуюся схожесть в творческих методах, между Достоевским и Музилем существует очень значимое различие. Если для Музиля необходимо забвение прочитанной и пережитой им литературы, некий пробел в памяти для перехода к собственному творчеству (надо сказать, что и о Достоевском Музиль говорит как о «любви его юности», которой он в дальнейшем не сохранил верность), то Достоевскому, напротив, важна *литературная память*: творческий импульс он извлекает непосредственно из чтения. «Достоевский-читатель в Достоевском-

²⁴ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390.

²⁵ Musil R. Gesammelte Werke in neuen neun Bänden. Bd. 9. S. 1461.

²⁶ Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 35.

художнике продолжает присутствовать непрерывно. В нем присутствует и непрерывно работает накопленная литературная память, интенсивность и мощь которой позволяет в нашей литературе сравнить с Достоевским одного только Пушкина. По насыщенности их творческих текстов литературной памятью только двоих их можно поставить рядом»²⁷, — пишет С. Г. Бочаров.

Таким образом, можно проследить некую эволюцию от поэтики «страшного чтения» Достоевского, которая соединяет воедино Достоевского-читателя и Достоевского-писателя, через «потрясение от чтения» у Музиля, пытающегося перейти к некоему «эгоистичному» виду чтения, к — в определенной степени — теории интертекстуальности и отказу автору во власти над собственным текстом.

В 1960-е гг. Роланом Бартом было объявлено о смерти автора (эссе «Смерть автора», 1967). Барт попытался отделить автора от его текста, предложил подойти к произведению как некоему явлению, лишь опосредованно связанному с творцом. Определить, выявить культурный код, аллюзии, интертекстуальное поле определенного текста — задача критика, толкователя. Сам же автор, написав свое произведение, на толкование смыслов и идей повлиять не может. Однако вместе со смертью автора уничтожались также смысл и истина самого Текста. Текст приравнивался к некой Ткани, а автор, плетущий эту ткань, подобно пауку, был погублен, затерян в собственных нитях. В «Удовольствии от текста» Р. Барт заключает: «Текст значит Ткань; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает подобно пауку; растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину»²⁸. Философская глубина «Дневника писателя» Достоевского показывает очевидное единство автора и текста. Без автора жанр дневника просто немислим. Аналогично невозможно рассматривать эпохальный роман «Человек без свойств» вне контекста дневниковых записей Музиля. Как

²⁷ Бочаров С. Г. Достоевский — гениальный читатель // Литература. 2007. № 11 (683) [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.lseptember.ru/2007/11/19.htm>

²⁸ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избр. работы... С. 515.

продемонстрировал текстолог Вальтер Фанта²⁹, а также его клагенфуртские коллеги, подготовившие электронное издание полного собрания сочинений писателя³⁰, включив в него еще неопубликованные ранее дневниковые заметки, эссе и фазы творческой истории «Человека без свойств», невозможно изучать этот роман, ограничиваясь его окончательной редакцией, в силу того что именно история изменений структуры романа более всего выражает развитие музилевской мысли, историю мира в целом и Австро-Венгрии в частности. Ровно то же можно сказать и о творчестве уже упомянутого выше Кафки: сложно разделить его дневниковое творчество от художественного.

Видимо, именно по причине неизбежно личностного характера³¹ жанр Дневника завел Барта в тупик. И безапелляционно уверенный в своих теориях критик, утверждающий самостоятельность Текста как такового, не знает, как отнестись к такому виду Текста как Дневник, особенно свой собственный Дневник: «Не могу отстраниться, не могу решить, чего „стоит“ мой Дневник, потому что его литературный статус выскальзывает у меня из рук: с одной стороны, я переживаю его лишь как дешевое и устарелое преддверие Текста, как его несложившуюся, неразвитую и незрелую форму; а с другой стороны, он все же настоящий клочок этого Текста, так как в нем есть свойственная Тексту мучительность»³². И в этот момент все теории о растворении автора в текстуальных практиках и смерти субъекта даже в устах Барта оказываются несостоятельными перед таким личным и одновременно значимым для всего творчества Автора жанром Дневника. Поразительно, как текст «Дневника писателя» Достоевского с легкостью парит над постмодернистскими попытками убрать автора из литературного процесса. И противостоит самым экстремальным поворотам мысли последних десятилетий.

²⁹ См.: *Fanta W.* Die Entstehungsgeschichte des «Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil. Wien, 2000.

³⁰ *Musil R.* Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt, 2009.

³¹ Барт пишет: «Текст анонимен или, во всяком случае, создается некоторым Псевдонимом, псевдонимом автора. А Дневник — нет» (*Барт Р.* В раздмье // Искусство кино. 2001. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/07/n7-article27>).

³² *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 261.

ДОСТОЕВСКИЙ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА
Трансформация философской антропологии

Сегодня нашу жизнь характеризуют конфликты между разными системами ценностей. Мы говорим об «универсальных человеческих ценностях», но в большинстве своем эти ценности совсем не универсальны. Даже собственно человеческая жизнь, самая, казалось бы, естественная, самая основная человеческая ценность, не всегда была таковой. Тысячелетиями такие категории, как слава, честь, вера, самопожертвование, были важнее жизни, потому что жизнь преходяща, а слава и честь рассматривались как вечные и бессмертные. В «Старшей Эдде» содержится формулировка подобной философии:

Гибнут стада,
родня умирает,
и смертен ты сам;
но знаю одно,
что вечно бессмертно:
умершего слава.¹

То же представление о приоритете бессмертной славы над преходящей жизнью двигало многими героями мифов, эпоса, а также историческими лицами — от Ахилла и полуреальных героев исландских саг до вполне исторического олдермена Уэссекса Бюрхтнота, позволившего запертым на маленьком острове викингам высадиться на землях Уэссекса и начавшего битву, в которой не было военного смысла, но которая гарантировала олдермену бессмертную славу, поскольку его поражение было воспето и обессмерчено в «Битве при Мэлдоне», шедевре англосаксонской поэзии. Более того, неизвестный автор «Битвы при Мэлдоне» не подвергает своего героя решительному осужде-

¹ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М., 1975. С. 196 («Речи Высокого»).

нию. Автор разрывается между восхищением отвагой Бюхтнота и горем по погибшим. Но те дружинники, которые покинули своего предводителя, заслуживают несомненного осуждения. Слава выше здравого смысла и непосредственной пользы даже при оценке событий реальной жизни.

Но все же *есть* одна ценность, которую можно назвать универсальной для всех эпох. Свобода, возможно, единственная категория, которая в различных формах сохраняла ключевую важность с незапамятных времен. Изначально свобода была социальной свободой, противопоставленной рабству, свободой, которая была определяющей категорией человечности как таковой. Живое существо, находящееся в узах рабства, вообще могли не считать человеком. Как известно, Аристотель называл рабов одушевленными орудиями.² Постепенно понятие свободы было перенесено на внутренний мир человека и превратилось в духовную свободу индивида.³ В иудео-христианской системе ценностей свобода была одновременно и наивысшей ценностью, поскольку именно в ней заключались образ и подобие Божие в человеке, и наиболее проблематичной, поскольку именно свобода была причиной всех несчастий человечества, причиной утраты в первородном грехе, совершенном по свободной воле человека, тех самых образа и подобия.⁴ Отцы церкви и религиозные мыслители по всему христианскому миру пришли к парадоксальной концепции спасительной свободы, которая заставляет человека свободно отказаться от свободы, чтобы подчиниться промыслу Господню.⁵

Сегодня свобода в своих различных формах остается основной человеческой ценностью. Свобода слова, свобода вероисповедания, свобода различных форм самоотождествления защищены, по крайней мере на декларативном уровне, почти во всем мире. И одновременно свобода постоянно видится бременем,

² Платон; Аристотель. Политика; Наука об управлении государством. М.: СПб., 2003. С. 312.

³ Farrer A. Free Will in Theology // Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas / Philip P. Wiener et al. (ed.). New York, 1973. P. 242.

⁴ «Далее выводится невозможность „злого Бога“ и обнаруживается источник лжи — свободная воля, которая, в отличие от других способностей человека, формально та же, что у Бога, и в этом отношении максимальна» (Доброхотов А. Л. Онтология и этика когито // Доброхотов А. Л. Избранное. М., 2008. С. 247).

⁵ О синергии и теозисе см.: Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 2003.

источником самых трагических и чудовищных типов поведения, которые заставляют нас усомниться в человечности тех людей, которые по своей свободной воле совершают деяния невероятной жестокости и бесчеловечности.

«Я пришел с благой вестью о мире, свободном <...> от свободы»⁶. Эти слова с их библейским подтекстом («благая весть» вместо «хорошей новости», например, звучит не только возвышенно, но и напоминает о Евангелии) заставят любого исследователя Достоевского насторожиться. «Невысказанная истина в том, что вы жаждете подчиняться. Яркая приманка свободы лишает вас радости жизни». Эти слова напоминают о Великом инквизиторе и его представлении о свободе как бремени для обычного человека. Однако эти цитаты взяты не из философского эссе и не из романа о проблемах свободы в современном обществе. Это программное заявление злодея из комикса в летнем (то есть по определению наименее интеллектуальном) блокбастере 2012 г. Идея, которая пронизывала произведения Достоевского от ранней «Хозяйки» до итогового шедевра «Братья Карамазовы», покинула царство высокой культуры и переместилось в сферу культуры массовой.⁷ Не могу сказать, читали ли Достоевского сценаристы «Мстителей», заставившие своего Локи произнести эти слова. Да и нет необходимости доказывать, что читали. Представления Достоевского о свободе перешли в разряд общеизвестного, совершенно знакомого, пусть даже люди не могут назвать настоящего автора фраз, которые они повторяют как некую очевидность. Когда глубокие философские максимы просачиваются в массовую культуру, они являют собой доказательство как собственной значимости, так и доступности этих идей широкой публике. Свобода как экзистенциальная проблема перешла из сферы труднодостижимых философских дебатов в сферу массового сознания и поп-культурных размышлений.

⁶ Слова бога Локи из американского фильма о супергероях Джосса Уидона «Мстители» (2012).

⁷ Некоторые ученые возражают против термина «массовая культура». Но хотя произведения, традиционно относимые к «массовой культуре», отличается большая простота повествования, это не значит, что следует пренебрегать их смыслом. Зато этот смысл более доступен благодаря более простым повествовательным приемам, и поэтому этот тип культуры доступен более широкой аудитории, чем повествования со сложным сюжетом и часто неясным смыслом, если этот смысл вообще существует, если не считать таковым быющую через край оригинальность творца.

Хотя Достоевский был не единственным мыслителем, сосредоточенным на вопросе свободы и ее трагических оснований⁸, несомненно, он — один из самых широко известных и влиятельных. Он проблематизировал свободу практически в каждом своем произведении, и вершиной его размышлений стали «Братья Карамазовы» и, в частности, поэма «Великий инквизитор». В «Преступлении и наказании» и «Бесах» свобода истинная и ложно понятая свобода также становятся центром идейных противоречий. В «Преступлении и наказании» свобода распоряжаться собой и другими исключительно по собственному усмотрению превращается в главную проверку на то, что получит свое настоящее имя в «Бесах», — на человекобожие. Когда Раскольников противопоставляет «тварь дрожащую» тем, кто «право имеет» (6; 323), то, используя слово «тварь», он тонко противопоставляет людей, тварные создания, и их Творца, и деяние неограниченной свободы помогает человеку прорваться в сферу божественного. Но эта свобода по природе своей трансгрессивна, потому что любое другое деяние было бы деянием подчинения божественной воле и, следовательно, не достигло бы своей цели, еще не сформулированной прямо в «Преступлении и наказании».

В «Бесах» воля, способная практически на всё, рисуется как воля, которая не знает этических различий между совершаемыми деяниями. «Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения?» — спрашивает Шатов у Ставрогина и получает неожиданно невнятный и нелогичный ответ: «Так отвечать невозможно... я не хочу отвечать» (10; 201). Мы знаем, что одной из идей Ставрогина была идея человекобожия, противоположного Богочеловечеству — цели духовного

⁸ Среди идейных предшественников Достоевского можно назвать малоизвестного немецкого писателя Карла Гроссе. В 1791–1795 гг. он написал свой самый знаменитый роман «Гений», который Г. Ф. Лавкрафт вполне заслуженно назвал «унылым мусором». Бесконечно болтливая, примитивная книга Гроссе включает в себе все возможные клише, соединенные без особого порядка и без особого смысла. В том числе в книге Гроссе присутствуют разрозненные мысли на тему свободы и дозволенности одному человеку или группе лиц распоряжаться жизнями других по собственному усмотрению ради некоего великого блага. См.: Шиллер Ф. Духовидец; Гроссе К. Гений; Цшокке Г. Абеллино, великий разбойник. М., 2009. С. 122–123.

пути человека в православной традиции и, в менее прямой форме, также в традиции католической.⁹ Как уже говорилось, человеческая воля — это та часть человеческой природы, которая, говоря библейским языком, есть «образ и подобие Божие» (см.: Быт. 1: 26–27). Чтобы максимально приблизиться к воле божественной, человеческая воля должна быть как можно более всеобъемлющей, ибо Бог есть присносущее Бытие. Но в основе восприятия воли лежит глубинный парадокс. Человеческая воля, которая желает быть богоподобной, должна различать добро и зло, потому что именно это знание является знаком божественности: «Будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5) — вот змиево искушение в Эдеме. Но в человеке воля, способная на любое деяние, есть воля, не знающая добра и зла, а следовательно, теряющая свое божественное качество. Это свойство воли — антонимая, подобная антиномии воли в философии бл. Августина. Поэтому воля, которая стремится самостоятельно, без помощи Бога вырваться за пределы человечности, обречена на провал, какой бы путь она ни выбрала. Свобода — опасное свойство человека, и ее правильное употребление включает в себя парадоксальное отречение от свободы во имя истинного Богочеловечества.

В XX в. свобода остается определяющим свойством человека. И ее все еще продолжают считать как бременем (ср. начало статьи), так и самым божественным качеством человека. И в XX в. появляются весьма неприятные представления о свободе, лишенной этического измерения, и о последствиях употребления такой свободы. Голландский писатель Тим Краббе написал новеллу «Золотое яйцо» (в английском переводе «Исчезновение», и под этим же названием известны голландский и американский фильмы). Это история воли, которая абсолютно свободна от оков нравственности и критериев добра и зла. И все же исход употребления такой воли радикально отличается от схожих ситуаций в романах Достоевского.

В новелле рассказывается история молодой пары, Рекса и Саскии, которые отправляются в отпуск. На заправке девушка идет купить газировку и пиво и бесследно исчезает. Потом читатели знакомятся с ее похитителем, учителем химии Раймондом Леморном. Когда он впервые появляется на страницах книги,

⁹ См.: *Williams A. N. Grounds of Union: Deification in Aquinas and Palamas.* New York, 1999.

ему шестнадцать лет. Он сидит на балконе второго этажа и внезапно начинает размышлять о том, сможет ли он спрыгнуть. На этой стадии его размышления напоминают желание спрыгнуть со скалы из-за ее головокружительной высоты. Затем мы видим Леморна уже взрослым человеком, он женат, у него две дочери. Однажды он спасает маленькую девочку, которая едва не утонула, пытаясь «спасти» свою куклу. Он не желает никакой благодарности за свой поступок и даже не называет родителям девочки своего имени. Однако этот отважный и добрый поступок заставляет его задуматься о поступке противоположном — об убийстве. У его преступления нет никакой практической цели. Это исключительно рассудочный и метафизический конструкт. Мы видим, как Леморн составляет план и старательно его исполняет. По мере того как план движется к последней точке, Леморн необыкновенно напоминает Раскольникова. Он делает несколько пробных заходов, чтобы убедиться, что во время исполнения плана всё пойдет как нужно. Он внимательно продумывает каждый аспект преступления и совершенствует план с каждым пробным заходом. Он хочет, чтобы его преступление было своего рода зеркальным отражением его смелого поступка. Он спас девочку, поэтому он убьет женщину. Он спас девочку от мучительной смерти через утопление, поэтому в конце мы узнаем, что для своей жертвы он придумал не менее жестокую смерть: он похоронил ее заживо. Разница, без сомнения, в том, что тело утопленницы могут найти, а тело, похороненное в гробу на участке, принадлежащем Леморну, не найдут, а Леморн не хочет, чтобы его поймали.

Когда в конце книги мы узнаем о ходе преступления, мы по-иному оцениваем тот выбор, который Леморн сделал в возрасте шестнадцати лет, когда он спрыгнул с балкона. Теперь этот поступок уже не кажется простой причудой, детской глупостью. Уже тогда это была глубинная философская проблема: вопрос потенциальности и реальности всякого деяния.

«Он подумал о том, что произойдет, если он прыгнет. Он взвешивал за и против, но где-то в темной глубине было чувство, что прыжок — уже дело решенное. Но как это может быть, если прыжок — очевидное безумие? И всё же эта идея пришла ему в голову; так как же может быть, чтобы прыжок не был по крайней мере *возможностью*? И как он сможет узнать, вправду ли он располагает такой возможностью, — кроме как если он действительно прыгнет?

Гордиев узел для ума!

Он сидел на парапете часа полтора, обдумывая это противоречие и другие вещи, а потом прыгнул. Он провел шесть недель в больнице со сломанной ногой и сложным переломом руки»¹⁰.

Леморн чувствует, что вынужден прыгнуть, потому что вынужден актуализировать все потенциальности. Он чувствует себя вынужденным охватить как актуальное всё, что представляется ему возможным. Возможно, Леморн не мыслит непосредственно в таких категориях, но он по-своему пытается реализовать в себе все потенциальные актуальности, он пытается быть богом. Св. Фома Аквинский, анализируя свойства тварных созданий, различает между потенциальностью и деянием, тогда как Бог — чистое деяние.¹¹ Здесь для героя Краббе, как и для героев Достоевского, предел их устремлений лежит в выходе в божественное. Но между Леморном и героями Достоевского есть ключевое различие, а именно: Леморн совершенно лишен представлений об этике. Это исключительно «гордиев узел для ума». Герои Достоевского живут в мире добра и зла, и свобода — это свобода выбора между добром и злом. Это мир, в котором нужно выбрать или одно, или другое, мир, в котором не выбрать одно — значит автоматически выбрать другое. Нейтралитет здесь невозможен, и лучше всего это сформулировано в драме Байрона «Каин»:

Люцифер.

Но не поклонник бога — мой поклонник.

Каин.

Я не хочу сгибаться ни пред кем.

Люцифер.

Ты все же мой: непоклоненье богу

Есть поклоненье мне.¹²

¹⁰ *Krabbe T. The Vanishing. New York, 1993. P. 50.* Здесь и далее перевод дается с английского.

¹¹ См.: *Copleston F. The History of Philosophy. Medieval Philosophy. New York: Doubleday, 1993. Vol. 2. P. 332.* Конечно, уже сама вынужденность отличает человека от Бога, ибо в деяниях Бога, по мнению богословов, нет ничего вынужденного, только совершенное по желанию, но до этой стадии размышлений Леморн или не доходит, или подсознательно ее избегает, ибо она показала бы ему бесплодность его попыток.

¹² *Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 4. С. 344 (пер. И. Бунина).*

Поэтому, когда герои Достоевского совершают трансгрессивное деяние, они неизбежно выбирают зло и сталкиваются с последствиями своего выбора. Они открывают для себя ответственность, которая неизбежно вытекает из свободы. Следствие неизбежно следует за причиной. Раскольников обнаруживает, что он отрезан от всего человечества, и не может вынести бремени подобной свободы. Ставрогин открывает для себя тот факт, что этическое безразличие, заключающее в себе как добро, так и зло без внутренних между ними различий, делает его бессильным; на протяжении всего романа он не способен действовать. Когда Ставрогин находит для себя невозможным ответить на вопрос Шатова, хроникер замечает, что он «очень бы мог встать и уйти, но не вставал и не уходил» (10; 201). Парадоксальным образом, полная свобода превращается в полное бессилие. Потенциальности присутствуют, но их актуализация более невозможна.

Мир Краббе лишен этического измерения. Выбор, который делают персонажи, и их действия никогда не рассматриваются в категориях добра или зла, только в категориях возможного и невозможного. Это воистину мир по ту сторону добра и зла, как сказал бы Ницше, и это мир чистого разума. В этом мире существуют только философские категории, оторванные от любых этических соображений. И, в полном соответствии с представлениями Ницше об истинном положении человека в мире, этот мир совершенно аметафизический.¹³ Как бы мы ни рассматривали

¹³ Аметафизичность философии Ницше подчеркивается его ненавистью к представлению о бессмертии души. «И разом из Евангелия вышло самое презренное из всех неисполнимых обещаний, — бесстыдное учение о личном бессмертии... Павел учил о нем даже как о награде!..» (См.: *Ницше Ф. Антихристианин* // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов. М., 1989. С. 60). Уже в 1901 г. С. Левитский писал, что сверхчеловека Ницше вовсе не надо искать в заоблачных высях, наоборот, за ним надо спускаться на землю (см.: *Левитский С. Сверхчеловек (Übermensch) Ницше и Человек Христа* // Богословский вестник. 1901. № 9. С. 66–67). Хайдеггер видит в смерти Бога у Ницше принципиальное отрицание сверхчувственного как источника витальности культуры (см.: *Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв»* // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 147). Попытки утверждать наличие в философии Ницше потребности в богоискательстве, как это делал Л. Шестов, возможно, больше говорят о Шестове и том культурном контексте, в котором он жил, чем о Ницше: «Нужно искать того, что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога» (*Шестов, Лев. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше* // *Шестов, Лев. Избр. сочинения*. М., 1993. С. 157).

эту ситуацию, мир аметафизичен, потому что он внеэтичен, или мир внеэтичен, потому что он аметафизичен. Связь двух концепций остается: этика и метафизика неразрывно связаны, и в сознании человека одно не может существовать без другого. Это мир, в котором Бога нет, а потому все действительно позволено человеку его собственным разумом.

Эксперимент с подменой этики разумом также напоминает о Достоевском. В «Бесах» Шатов утверждает, что «никогда разум не в силах был определить зло и добро, или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал...» (10; 199). Хотя можно заметить, что нельзя подменять точку зрения автора точкой зрения персонажа, но Шатов — персонаж особый, ему Достоевский (правда, в сильно искаженном виде) даже отдает собственную идею о народе-богоносце, и, как мне представляется, подразумеваемая здесь Шатовым потребность в ином модусе познания, нежели разум, а именно подразумеваемая потребность в интуитивном и эмоциональном знании таких категорий, как добро и зло, потребность, так сказать, в совести — это утверждение, с которым Достоевский мог бы согласиться.

Представление о том, чтобы единым усилием воли превернуться в нечто более великое, чем нынешнее «я», достигает кульминации в конце романа. Рекс, с его странным и достаточно редким именем (что в романе подчеркивается), означающим «король», одержим жаждой узнать, что же случилось с его девушкой. Он начинает огромную кампанию, и она дает результаты. Леморн связывается с Рексом и сообщает ему, что Саския мертва, и предлагает шаг за шагом провести Рекса через всё, что прошла Саския. Он не скрывает от Рекса, что в конце его тоже ждет смерть, и всё же Рекс соглашается.

«В его жизни бывали редкие мгновения, когда цель, или успех, или даже красота, или смысл казались неважными, и оставалось только возбуждающее сознание того, что он подражает чему-то, что он наконец-то делает что-то, чего хочет от него кто-то на самом верху, и что он должен сделать это шаг за шагом»¹⁴.

Леморн достигает своей цели. Он становится богом по крайней мере для одного человека — для Рекса, короля. Бессмысленность преступления подчеркивает его символический смысл. С точки зрения Леморна, цель достигнута, все те потенциальности, о которых он подумал, актуализированы.

¹⁴ Krabbe T. The Vanishing. P. 99.

Причина, по которой Рекс одержим Саскией, также находит вполне достоевское объяснение. Читателям рассказывается, что Саскии часто снится один и тот же кошмар: она заперта в золотом яйце, которое летит в космосе, и единственный способ освободиться из этого яйца — это ситуация, при которой ее золотая тюрьма столкнется с другим яйцом, заключающим в себе другого пленника. Но вселенная огромна, и шансы у этих двух яиц столкнуться призрачны. Бесконечное отчуждение людей друг от друга пронизывает роман, и единственная связь между ними возникает тогда, когда они теряют друг друга и тем самым — даже существовавшее ранее подобие связи.

Персонажи Краббе живут в совершенно аметафизическом мире, также совершенно лишенном этики. Все события интересны лишь с точки зрения удовлетворения рассудочного любопытства. В этом мире может существовать воля, для которой нет этических границ, которая готова совершить любой поступок, и ограничивает ее только человеческое законодательство. Когда добра и зла больше нет, эти категории перестают быть движущими силами человеческих поступков. Этот мир диаметрально противоположен миру Достоевского. Мир за пределами добра и зла — это уже не мир бессилия, где деяние невозможно, но мир, где возможно любое деяние, потому что никакие внутренние преграды не мешают человеческой воле. Воля, которая ранее была трансгрессивной, теперь просто деятельна в любом удобном ей модусе.

Типы деяний остаются теми же, что и в произведениях Достоевского. Но исход действия оказывается диаметрально противоположным. Появилась возможность существования мира, выстроенного на иных категориях, нежели мир Достоевского. Этот мир лишен метафизики, и этот мир лишен этики. Остается только деятельная воля, которая может совершать всё, что ей угодно. Теперь человек действительно может стать богом для другого человека. Теперь человечество имплицитно делится на тварей дрожащих и тех, кто право имеет. Те, кто право имеет, теперь могут совершать любые деяния. Главное — ускользнуть от людского правосудия, единственной хотя бы потенциально сдерживающей силы. А те, кто относится к категории тварей дрожащих, испытывают внезапную странную радость от того, что совершают повеления чужой воли, даже если это воля другого человека. Новый аметафизический и внеэтический мир воплотил утопии и антиутопии (ведь утопию от антиутопии

отличает в основном точка зрения; утопия пишется с точки зрения государства, антиутопия — с точки зрения личности в государстве), которые создавали мыслители от Платона до Голдинга. Парадигма Достоевского в этом новом мире рухнула, и теперь люди живут в аметафизической¹⁵ и внеэтической вселенной, где воплотилось всё, против чего так страстно выступал Достоевский.

¹⁵ Когда я делала этот доклад на Московском симпозиуме Международного общества Достоевского, мне был задан вопрос, не сохраняется ли метафизический элемент благодаря тому, что Локи, который стремится отобрать у людей свободу, все-таки божество, пусть и языческое. Однако Голливуд внес новые коррективы в создаваемый им мир, подчеркнув, что метафизика более не должна быть существенным аспектом человеческого бытия. Персонажи, носящие имена скандинавских богов и обладающие их атрибутами, отказываются, в лице Одина в фильме «Тор. Царство тьмы» от своего божественного статуса. Они живут дольше людей, обладают нечеловеческими возможностями (сила, умение летать, волшебство и т. д.), но они уже не творцы людей и не вершители их судеб. Скандинавские боги превращаются в новый подвид супергероев, а метафизику прямолинейно выбрасывают «с парохода современности». Или с летающего драккара.

Julian W. Connolly

FROM «THE BROTHERS KARAMAZOV»
to «THE BROTHERS K»

Dostoevsky's Last Novel and Modern American Fiction

The publication of Constance Garnett's translation of Fyodor Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» in 1912, was a momentous occasion in Anglo-American letters. In Britain, writers such as Virginia Woolf and D. H. Lawrence weighed in on Dostoevsky's novel, but was in the United States that Dostoevsky's fiction made a particularly strong impact. In the present essay, I would like to discuss the enduring significance of «The Brothers Karamazov» in American literature, beginning with a brief overview of the novel's reception by writers in the first half of the twentieth century and then focusing on two more recent works of American literature, David James Duncan's novel «The Brothers K» (1991) and Dinaw Mengestu's novel «The Beautiful Things that Heaven Bears» (2007).

Critics have found Dostoevsky admirers among numerous American authors, including Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, F. Scott Fitzgerald, and Richard Wright, but it was among writers from the American South that Dostoevsky's work received its greatest resonance. In her insightful article on this topic, Maria Bloshteyn has argued that Dostoevsky's metaphysical orientation, his depictions of the struggle between faith and doubt, his interest in suffering as a potential path to redemption, and his belief that Russia was a special land misunderstood and often denigrated by outsiders, played a major role in the Southerner's appreciation of his work.¹

Several Southern writers have singled out Dostoevsky's significance to them. Carson McCullers, for one, wrote that she read Dostoevsky with a «shock» that she would never forget. His works «opened the door to an immense and marvelous new world»². Wil-

¹ *Bloshteyn M.* Dostoevsky and the Literature of the American South // Southern Literary Journal. 2004. 37.1. P. 1–24.

² *McCullers C.* Books I Remember // Harper's Bazaar. 1941 (April). P. 121.

liam Faulkner was another writer who confessed great admiration for Dostoevsky. In 1957 he acknowledged that Dostoevsky «is one who has not only influenced me a lot, but that I have got a great deal of pleasure out of reading, and I still read him again every year or so»³. What is more, Faulkner owned three copies of «The Brothers Karamazov» when he died.⁴

Jean Weisgerber has detailed the Faulkner-Dostoevsky relationship, and we do need to not retrace that discussion here.⁵ However, to give just one example of the ways in which Dostoevsky's influence (and particularly that of «The Brothers Karamazov») can be felt in Faulkner's work, I would like to note in brief some significant parallels to «The Brothers Karamazov» that crop up in Faulkner's «The Wild Palms» («If I Forget Thee, Jerusalem»), published in 1939, that have not been analyzed previously. The tale follows an ill-fated love affair between a young medical school graduate and a married woman who leaves her husband and her children for her new lover. At one point, the young man, Harry Wilbourne, soberly evaluates the coldness of the modern world in terms that remind one of Ivan Karamazov's tale about the Grand Inquisitor's confrontation with Christ. Wilbourne declares: «...we have got rid of love at last just as we have got rid of Christ <...>. If Jesus returned today we would have to crucify him quick in our own defense, to justify and preserve the civilization we have worked and suffered and died shrieking and cursing in rage and impotence and terror for two thousand years to create and perfect in man's own image»⁶.

We can compare this to what the Grand Inquisitor tells a silent Christ in Ivan's Karamazov's «poem». The Grand Inquisitor reproaches Christ for returning to earth and threatening to disrupt the equilibrium that he and the Catholic Church have been working centuries to achieve: «For fifteen centuries we have been wrestling with Thy freedom, but now it is ended and over for good»⁷; «Oh, the work is only beginning, but it as begun. It has

³ See: Gwynn F. L., Blotner J. L. (eds.). Faulkner in the University. New York, 1965. P. 69.

⁴ See: Kinney A. F. Faulkner's Narrative Poetics: Style as Vision. Amherst, 1978. P. 52.

⁵ See: Weisgerber J. Faulkner and Dostoevsky: Influence and Confluence. Athens, Ohio, 1974.

⁶ Faulkner W. The Wild Palms (If I Forget Thee, Jerusalem). New York, 1995. P. 115.

⁷ Dostoevsky F. The Brothers Karamazov / Transl. by Constance Garnett and revised by Ralph E. Matlaw and Susan McReynolds Oddo. New York, 2011. P. 218.

long to await completion and the earth has yet much to suffer, but we shall triumph and shall be Caesars, and then we shall plan the universal happiness of man»⁸; «And all will be happy, all the millions of beings except the hundred thousand who rule over them. For only we, we who guard the mystery, shall be unhappy»⁹.

The conclusion of Faulkner's short novel has affinities with the ending of «The Brothers Karamazov» as well. After Wilbourne's lover dies from the consequences of an abortion she had asked him to perform on her, he is arrested, and, while in jail faces a choice similar to one confronted Dmitry Karamazov after his arrest for the supposed murder of his father. Wilbourne is offered a chance to escape by the dead woman's husband, but he declines the offer. Dmitry Karamazov too was offered the possibility of escape from his sentence of exile to Siberia, but he is reluctant to choose what he fears would be a renunciation of the opportunity for penitence and redemption, and his fate is unresolved at the end of the novel.

When surveying the impact of «The Brothers Karamazov» on American literature, one is struck how often it was that the novel's final scene captured the imagination of the American writer. In that final scene, the young child Ilyusha Snegiryov has died, leaving behind a devastated father and a set of grieving school companions. The youngest Karamazov brother, Alyosha, gathers the boys and delivers a stirring speech in which he calls on the boys to remember Ilyusha as they grow older (one good memory may save them from sin) and predicts an eventual reunion with Ilyusha in the world to come after resurrection day. Thomas Wolfe refers to this scene in his novel «The Web and the Rock», which was published after his death in 1939. The protagonist of the novel is George Webber, whose father had led a «lecherous, godless, and immoral life»¹⁰, rather like that of the patriarch of the Karamazov family. Webber's father had been unfaithful to his wife (like Fyodor Karamazov), and after her death, George was taken away to be raised by relatives (as were Ivan and Alyosha Karamazov after the death of their mother). Years later, when George is in college, he defends Dostoevsky's art against a fellow student who argues that Dickens was far superior to the Russian writer. George delivers a passionate defense of «The Brothers Karamazov», and he singles out Alyosha's speech to the

⁸ Ibid. P. 224

⁹ Ibid. P. 225.

¹⁰ Wolfe T. The Web and the Rock. New York, 1939. P. 9.

boys as particularly meritorious. After summarizing the speech and its invocation to preserve one good memory of someone, George asserts: «And these simple words move us more than the most elaborate rhetoric could do, because suddenly we know we have been told something true and everlasting about life, and that the man who told it to us was right»¹¹.

Another Southern writer, Walker Percy, also paid homage to the final scene of «The Brothers Karamazov» in his short novel «The Moviegoer» (1961). A child, the half-brother of the narrator Binx lies dying in a hospital, while outside, one of the other siblings asks Binx: «When Our Lord raises us up on the last day, will Lonnie still be in a wheelchair or will he be like us?» Binx responds: «He'll be like you». When Binx goes on to assure the children that Lonnie will even be able to ski, the children cry «Hurrah!»¹², a clear echo of the final words of Dostoevsky's novel. «Hurrah for Karamazov!» Kolya shouts, and then he asks: «...can it really be true what religion says, that we shall all rise from the dead, and shall live, and see each other again, everyone, and Ilyushechka?» — «Certainly we shall all rise again, certainly we shall see each other!»¹³ Percy himself asserted that the last two pages of «The Moviegoer» «were meant as a subconscious salute to Dostoevsky, in particular to the last few pages of „The Brothers Karamazov“»¹⁴.

Dostoevsky's appeal in the United States reached beyond the South, of course. Kurt Vonnegut had one of his characters in «Slaughterhouse Five» (1969) utter the memorable declaration: «...everything there was to know about life was in „The Brothers Karamazov“, by Feodor Dostoevsky». «But, — the character continues, — that isn't *enough* anymore»¹⁵. Beyond this assertion, however, Vonnegut's novel evinces only a few echoes of Dostoevsky's final work. The American writer shares Dostoevsky's concern with inexplicable and seemingly gratuitous suffering, and he subtitled his novel «The Children's Crusade». One character displays the vicious temperament of Pavel Smerdyakov. He proudly relates how he got revenge on a dog that bit him by putting metal shards in a piece of

¹¹ Ibid. P. 213.

¹² Percy W. *The Moviegoer*. New York, 1982. P. 190.

¹³ Dostoevsky F. *The Brothers Karamazov*. P. 646.

¹⁴ See: Lawson L. A., Kramer V. A. (eds.). *Conversations with Walker Percy*. Jackson, 1985. P. 75.

¹⁵ Vonnegut K. *Slaughterhouse Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. New York, 2009. P. 129.

steak and feeding it to the dog. This is a pointed reminder of the nasty trick that Smerdyakov suggested to young Ilyusha. In Dostoevsky's novel, however, the dog spits out the bread and ultimately Ilyusha is reunited with his intended victim. In Vonnegut's novel, however, the dog swallowed the steak entirely, and it ripped up its insides. Vonnegut's novel, indeed, lacks the religious faith of Dostoevsky's work, and the most comforting message it is able to offer is for one to try to ignore the awful times and «concentrate on the good ones»¹⁶.

Dostoevsky's «Brothers Karamazov» continues to make a deep impression on American writers working in the present. One of the most unusual settings in which «The Brothers Karamazov» makes an appearance in modern American literature is Dinaw Mengestu's debut novel, «The Beautiful Things that Heaven Bears», which came out in 2007. Mengestu's work traces the efforts of an Ethiopian immigrant to make a career and a home for himself in a Washington D. C. neighborhood that is in the early stages of gentrification. Sepha Stephanos, the narrator and leading character in the novel, runs a small grocery store in a poor neighborhood while trying to fight off loneliness and depression. When two new people arrive in the neighborhood, Judith and her young daughter Naomi, Sepha takes an immediate interest in them. While his awkward attempts at getting close to Judith sadly go awry, he becomes a person of great interest to Naomi, and she insists that he read «The Brothers Karamazov» aloud to her in his store. Eventually Judith takes her daughter away, and Sepha is left to finish reading the novel alone. He notes that he kept coming back to the final pages of «The Brothers Karamazov», «with Alyosha and the young boys gathered around him, the death of the innocent Illusha adding a certain touching sentimentality to the scene, which continued to bring a few tears to the corners of my eyes regardless of how often I read it»¹⁷. He read aloud to the shelves and empty aisles of his store his «favorite passage»:

«People talk to you a great deal about your education, but some good, sacred memory, preserved from childhood, is perhaps the best education. If a man carries many such memories with him into life, he is safe to the end of his days, and if one has only one good memory left in one's heart, even that may sometime be the means of saving us»¹⁸.

¹⁶ Ibid. P. 150.

¹⁷ Mengestu D. *The Beautiful Things That Heaven Bears*. New York, 2007. P. 187–188.

¹⁸ Ibid. P. 188.

Sepha confesses that he «memorized the passage» by reciting it on his way to work, and highlighted it in the book for Naomi. «Remember this, I wrote in the margins»¹⁹. Unfortunately, Naomi never returns, and Sepha never passes on his beloved quotation to his young friend. The book ends on a bittersweet note, with Sepha returning to his store alone once again. Alyosha's affirmative words linger as one of the few bright rays of hope in an uncertain world.

If Mengestu's novel refers to «The Brothers Karamazov» only in a few select episodes, David James Duncan's novel «The Brothers K», published in 1992, engages Dostoevsky's masterpiece on multiple levels. Like Dostoevsky's novel, Duncan's work wrestles with troubled family dynamics as well as struggles between faith and doubt, but it does so in an entirely different social and historical context: the US Northwest during the Vietnam War era. Nonetheless, Duncan foregrounds his interest in Dostoevsky through several layers of narration and plot. We can begin with the large number of chapters that open with epigraphs from «The Brothers Karamazov». One chapter, for example, begins with a quotation from Ivan Karamazov's remark to Alyosha when they met at a tavern for a momentous conversation in Book Five: «*It may be different for other people, but we in our green youth have to settle the eternal questions first*»²⁰. Another chapter starts with a quotation from Ivan's devil: «*My dear fellow, intelligence isn't the only thing. I have a kind and happy heart. I also write vaudeville skits of all sorts...*»²¹. Other sections beginning with quotes from «The Brothers Karamazov» can be found on pages 269, 356, and 394. Duncan also refers to a different work by Dostoevsky in the ironic section title «Shoats from the Underground»²². Duncan even includes a false Dostoevskian epigraph. A section entitled «Cards» begins with the following quotation: «*You got to know when to hold 'em, know when to fold 'em, know when to walk away, know when to run*». The source of the quote is listed as «Dostoevsky, *The Gambler*». But a footnote quickly and humorously informs the reader: «Just kidding. It was really Kenny Rogers' „The Gambler“»²³. Duncan later declared in a phone interview that he reread «The Brothers

¹⁹ Ibid.

²⁰ Duncan D. J. *The Brothers K*. New York, 2005. P. 174.

²¹ Ibid. P. 305.

²² Ibid. P. 371.

²³ Ibid. P. 369.

Karamazov» «when he was writing his novel, and decided to use his novel to poke fun at the similarities»²⁴. Duncan's lightly dismissive claim is belied, however, by the deep affinities one discovers between his creation and Dostoevsky's.

The plot of Duncan's novel centers on the Chance family. The father was a promising baseball pitcher who crushed his thumb in an industrial accident, but who succeeded in attaining modest success in the minor leagues anyway. (This provides the alternate explanation for the letter «K» in the novel's title. «K» is baseball shorthand for a strikeout.) Hugh Chance is married to Laura, a devout Seventh Day Adventist, and they have four sons and two daughters. The personalities of the three eldest sons have clear parallels with the personalities of the three legitimate Karamazov brothers. Everett, the eldest, is hotheaded and rebellious. Like Dmitry, the eldest Karamazov son, Everett went through a period of womanizing, and he led an unruly or disorderly life. Like Dmitry, he has a fundamental conflict with one of his parents, but in Duncan's novel, it is the mother with whom he clashes, not the father. We shall return to this shortly. Analogous to Ivan, the second Karamazov son, the second Chance son — Peter — is the intellectual of the family. He is called by his youngest brother Kincaid, the main narrator of the novel, «the Perfect Scholar» and «immodestly bright»²⁵. From an early age, he adopts a skeptical approach to authority. As a boy, he told Everett that if Christians had any «horse sense» they would write themselves a new Bible, «sticking some evolution in there this time»²⁶. He gave his Sabbath School teachers «ulcers of the brain» by being as fond of Buddha and Krishna and Odin One-Eye as of the Adventists' God.²⁷ He later declares that crosses are «not just decorations on steeples. They're murder weapons <...> the same as guns, or gas chambers, or electric chairs»²⁸. His incisive theorizing evokes Ivan's theological ruminations. The third Chance son, Irwin, is by far the most devout follower of the religious teachings of his mother's church, and in this he recalls the spiritual orientation of the third Karamazov brother, Alyosha. Duncan himself underscores this

²⁴ Kent B. Pinch-Hitting for Dostoyevsky. Review of *The Brothers K*, by David James Duncan // New York Times. 1992. 28 June. Sec. 7. P. 14.

²⁵ Duncan D. J. *The Brothers K*. P. 221.

²⁶ Ibid. P. 33.

²⁷ Ibid. P. 60.

²⁸ Ibid. P. 97.

association by drawing the epigraph to Chapter Three of Book Four, which deals with Irwin, from a passage in «The Brothers Karamazov» that states that Alyosha's religious path was «a means of escape for his soul from darkness to light» and that Alyosha belonged to a generation that was «seeking for immediate action, and ready to sacrifice anything, even life itself»²⁹.

What makes Duncan's novel so interesting, though, is not the parallels he creates between his characters and those of Dostoevsky, but rather the idiosyncratic variations and twists he works on these parallels. These variations can already be seen in his treatment of the parents. In «The Brothers Karamazov», the patriarch of the family is a religious skeptic. He mocks the idea of material punishment for sinners in the afterlife, and he agrees with Ivan that there is no God and no immortality. Fyodor's wife, however, is deeply religious, and she becomes hysterical when Fyodor threatens to spit on her icon. Duncan takes Dostoevsky's concept of a father's religious skepticism and a mother's devout religiosity and tweaks it significantly. Laura Chance is not just a devout Christian, she is fanatic in her faith. She clings to religion as a refuge and potential path to salvation because of the sexual abuse she suffered at the hands of her father when she was just a child: the Church helped her escape the man's clutches.

As the novel unfolds, though, it appears that her faith has more in common with the stern dogma of Dostoevsky's ascetic monk, Father Ferapont, than with the of compassion, forgiveness, and love preached by Father Zosima. In the narrator's words, Laura Chance believes herself to be «at war with Satan»³⁰, and her spiritual mentor, Elder Babcock, is quick to condemn those who challenge his authority and his religion. In his mind, the name «Everett Chance» was virtually synonymous with «Satan's Minion»³¹, and he cried out «that on the day Everett and all his brothers tumbled down into the Lake of Unquenchable Fire, he would praise and thank his Just Lord and Savior and weep copious tears of joy»³². Later, he would tell Irwin that the men of the Chance family were «hell-spawn» and that they would all «burn in the hell of blasphemers»³³. This focus on the demonic recalls Father Zosima's stories of casting out devils

²⁹ Ibid. P. 356; see: *Dostoevsky F.* The Brothers Karamazov. P. 28.

³⁰ *Duncan D. J.* The Brothers K. P. 226.

³¹ Ibid. P. 330.

³² Ibid. P. 330–331.

³³ Ibid. P. 360.

in the other monks' rooms, and his exultation over the thought of the sinners being punished echoes the joy Ferapont displayed when he learned that Zosima's body had begun to decay at what seemed to be an unnaturally rapid pace. Regarding this as a sign of God's judgment, Ferapont screams «My God has conquered! Christ has conquered with the setting sun!»³⁴ and falls to the ground to weep like a frenzied child.

In Duncan's novel the conflict between a parent and the eldest child is not triggered by sexual rivalry or a dispute over financial matters as in «The Brothers Karamazov», but rather over the very different issue of religious belief and practice. And it is not the father who is in direct conflict with his eldest son, but the mother. Like Dmitry Karamazov, Everett Chance stands at the center of the plot of «The Brothers K». He clashes with his mother early on in the novel, when he launches into an irreverent form of saying grace before dinner. When he begins «Dear God, if there is One», his mother immediately tries to silence him. When he persists, she begins crying out: «*Satan, get behind me!*» and attempts to drown him out by reciting a psalm.³⁵ Finally, she is so outraged by his persistence that she slaps him repeatedly, and then she drags her two daughters into her bedroom where she continues to chant prayers of protection and supplication.

Later that night, Everett is disconsolate over the rift that has opened up between himself and his mother, but he continues to voice skepticism about the idea that the Lord will somehow make it all turn out well, as his brother Irwin insists. Sounding now like Ivan Karamazov (who delivered a scathing attack on the righteousness of God's universe by citing examples of the vicious abuse of innocent children), Everett challenges the notion of God's beneficent power by bringing up the Holocaust and child abuse: «Explain six million dead Jews <...> Explain that woman up in the Tri-Cities last week who didn't like the sound of her baby crying so she threw it down on the kitchen floor and stomped it to death?»³⁶ He concludes by asserting: «God either made everything there is, Satan included, or He didn't make anything, because He isn't there <...> He's in charge of *all* of it, or *none* of it»³⁷.

³⁴ Dostoevsky F. The Brothers Karamazov. P. 290.

³⁵ Duncan D. J. The Brothers K. P. 168–169.

³⁶ Ibid. P. 175

³⁷ Ibid. P. 177

Everett continues his rebellion against authority when he goes to college, where he leads protests against the military during the Vietnam War. Here, however, he finds himself enamored with a beautiful student named Natasha. Natasha's original name was Laurel, but she changed it to Natasha after reading Tolstoy's «War and Peace».³⁸ She subsequently became a Russian literature major. Everett ends up burning his draft card and moving to Canada, thus giving rise to a chapter entitled «The Kwakiutl Karamazov» that begins with a quotation from Dmitry Karamazov's explanation to Alyosha about how he will escape from Siberian exile and flee to America with his beloved Grushenka in order to work the land «in solitude, somewhere very remote, with wild bears»³⁹. Once Everett moves to Canada, Natasha does indeed join him there, but then she suddenly abandons him one day. As it turns out, she had discovered she was pregnant (with a child she subsequently names Myshkin, after the protagonist of Dostoevsky's «The Idiot»), and she was worried about how Everett would react when he found out. Into her farewell note to Everett, she pastes an excerpt from «The Brothers Karamazov», again a quotation from Dmitry as he explains his feelings about running away to America: «If I run away <...> I will be cheered by the thought that I am not running away for pleasure, not for happiness, but to another exile as bad, perhaps, as Siberia. It is bad, Alyosha, it is! I hate America, damn it»⁴⁰. Of course, Everett is totally distraught over her disappearance, and in the drug-influenced note he writes his brother Kincaid, he identifies the source of the quotation as a conversation between «dumkopf and alleyoopa karamazov» (that is, between Dmitry and Alyosha Karamazov).⁴¹

Plunged into despair, Everett has an epiphanic experience that bears a certain affinity with Dmitry Karamazov's dream after he is apprehended at Mokroe and interrogated about his possible role in the murder of his father Fyodor. In Dmitry's dream, he sees a village with half of the peasant huts burned down, and he takes note of a tall, bony woman with a crying baby in her arms «Why are they crying? Why are they crying?» he asks. Then his questions multiply: «why are people poor, why is the babe poor, why is the steppe barren», and so on. He now feels a surge of pity «such as he

³⁸ Ibid. P. 338.

³⁹ Ibid. P. 394.

⁴⁰ Ibid. P. 415.

⁴¹ Ibid. P. 416.

had never known before», and he has the urge to «do something for them all <...> at once, at once, regardless of all obstacles»⁴².

Like Dmitry, Everett's experience occurs at night. He is driving his car when he sees an otter lying in the roadway, barely alive after having been hit by a car. Examining the otter more closely, he notes that it is a female, a mother. As he continues his drive, he becomes aware of sorrows that transcend his own: «he felt himself fall through a kind of false bottom, felt he was driving now, down, into a vast, dark pool. A pool of sorrows, it seemed at first. And not just his own <...>. The stuff of small and large losses, and of recent and ancient ones — paxed Kwakiutl and napalmed Asians, leveled cities and leveled minds <...>. Immense sadness on all sides <...>. No matter how much he saw, more kept coming. Sorrows were endless»⁴³. Upon recovering from this vision, Everett, like Dmitry, he pledges to try to help those who are suffering, and in this case, it is his brother Irwin who needs his help.

Irwin, a deeply devout Christian, had tried to obtain Conscientious Objector status and avoid becoming a combatant in the Vietnam War, but because of the bitter rancor of Elder Babcock, his attempt failed, and he was sent off to Vietnam. There he ended up striking his commanding officer after the latter had ordered the cold-blooded execution (without trial) of a supposed enemy bomber who was just a young boy. As a consequence of his epiphanic experience, Everett, like Dmitry, is willing to accept the possibility of punishment and jail for the sake of a higher cause. He returns to the United States and sparks the effort to free Irwin from a military hospital. Although this effort is ultimately successful, Everett himself must go to jail and serve his time for draft evasion.

In addition to the Chance brothers' broad affinities with the Karamazov brothers there is even a figure in Duncan's novel that recalls the tormented Liza Khokhlakova in «The Brothers Karamazov». This is Bet, one of the Chance sisters. She is plagued with horrible dreams that expose deep emotional division and turmoil. As she describes it: «...sometimes in my dreams I'm a Nazi. And I *hate* Nazis, Kincaid, *hate* them, *hate* them. But in my dreams I have this uniform, all gray and black and perfect, with two little silver swastikas, right here at the throat. And I love my swastikas. I love them so much it makes me sick, it makes me sweat. But it also makes me

⁴² Dostoevsky F. *The Brothers Karamazov*. P. 428.

⁴³ Duncan D. J. *The Brothers K*. P. 529.

feel like doing every single thing that Nazis do, just to keep them»⁴⁴. Bet's dreams echo the dreams and fantasies that Liza Khokhlakova confesses to Alyosha. In one dream, Liza alternately summons and repels demons to her side, and in her most appalling fantasy she imagines she has crucified a child and watches the child suffer while eating pineapple compote: «I shook with sobs all night. I kept imagining how the little child cried and moaned (little boys of four understand, you know) and all the while the thought of pineapple compote haunted me»⁴⁵. Just as Liza calls herself a «wretch»⁴⁶, so too does Bet call herself a «worm» and «scum»⁴⁷. At one point, albeit in a different context, Duncan begins a chapter with an epigraph that quotes a comment from Liza's mother, Madame Khokhlakova, about «aberrations»: «*Who isn't suffering from aberration nowadays? You, I, all of us are in a state of aberration*»⁴⁸. However, Bet's inner turmoil too is eventually resolved, and it is she who tries to offer consolation to others after the death of her father by quoting the Gospel passage that serves as the epigraph to «The Brothers Karamazov»: «Unless a grain of wheat fall into the ground and die, it abideth alone; but if it die, it bringeth forth much fruit»⁴⁹.

Duncan's novel comes to an end somewhat like «The Brothers Karamazov», with a focus on a new generation. As Dostoevsky's novel ends with Alyosha surrounded by boys and talking about the promise of resurrection and reunion in the future, Duncan's work ends with the Chance brother who is closest to Alyosha in his spiritual orientation — Irwin — cradling his youngest son in his lap. This scene reminds the reader of the opening scene of Duncan's novel, and provides a comforting image of regeneration and renewal. It is clear that Duncan was deeply impressed by «The Brothers Karamazov», and sought to rework its central characters and themes by giving them new life in a new socio-political setting. Although «The Brothers K» does not match the philosophical reach and depth of Dostoevsky's great work, it has a power and sweep of its own. As Duncan's and Mengestu's fiction indicate, writers continue to find relevance and inspiration in Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» to the present day.

⁴⁴ Ibid. P. 390.

⁴⁵ *Dostoevsky F.* The Brothers Karamazov. P. 492.

⁴⁶ Ibid. P. 494.

⁴⁷ *Duncan D. J.* The Brothers K. P. 607.

⁴⁸ Ibid. P. 269.

⁴⁹ Ibid. P. 620.

ВОЙНА И МИР:
ТРАКТОВКА ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Достоевскому пришлось высказаться о войне в 1876 г. в связи с возрастающим в Европе политическим напряжением, вызванным событиями на Балканах, позицией Австрии и Германии. В начале второй главы апрельского выпуска «Дневника писателя» он, имея в виду настороженно-враждебное отношение Запада к России, утверждал, что ее военные успехи на европейской арене были бы опасны и чреваты большим конфликтом. Однако и тут (как и в других местах «Дневника...») он не удержался от своих излюбленных «мечтаний» о том, что в «ближайшем будущем Россия окажется сильнее всех в Европе» и что «будущность Европы принадлежит России» (22; 122), причиной чего, по его предсказанию, станет неотвратимый социальный крах Запада.

В следующей главке от собственных «мечтаний» он прямо перешел к суждениям некоего *мечтателя*, которому поручил апологию войны.

Этот «парадоксалист» развертывает тезис, согласно которому, за исключением междоусобных столкновений, война полезна и необходима. Реплики, по строю текста принадлежащие Достоевскому, не создают равноправного диалога автора «Дневника...» с персонажем, еще менее — спора; они только подталкивают речь парадоксалиста к новым экстремальным утверждениям. А именно: «...ложь, что люди идут убивать друг друга: никогда этого не бывает на первом плане, а, напротив, идут жертвовать собственной жизнью», и это одна из «великодушных идей», без которых человечество жить не может. Война поднимает у всех дух, скорбят для «приличия», ибо «ужасно

трудно признаваться в иных идеях» и «хвалить войну никто не решится». «Долгий мир ожесточает людей. В долгий мир социальный перевес всегда переходит на сторону всего, что есть дурного и грубого в человечестве, — главное к богатству и капиталу» (22; 123); он «производит апатию, низменность мысли, разврат, притупляет чувства. Наслаждения не утончаются, а грубеют», становятся плотоядными, «сластолюбие вызывает сладострастие, а сладострастие всегда жестокость», «теперешний мир всегда и везде хуже войны» (22; 124), во время мира «укореняется трусливость и бесчестность» (22; 125), обостряется неравенство положений и состояний, а в войну между людьми и народами возникает «равенство героизма» (22; 126).

Нужно признать, что в определенной части эти суждения оправдываются событиями XX и XXI вв. Во всяком случае верно, что «богатство и капитал» в условиях мира и прогресса после Второй мировой войны создавали в западной цивилизации предпосылки сегодняшних социально-политических и антропологических кризисов.

А что же Достоевский? Он заключает главку тем, что «с мечтателями спорить нельзя» (22; 126). Действительно, это был бы спор с самим собой. Приписанные «парадоксалисту» «мечтания», как и многие подобные, принадлежат самому Достоевскому несомненно, ибо он в тех же формулировках, что и «парадоксалист» (чуть смягчая оговорками), через год высказывает их непосредственно от себя в апрельском выпуске «Дневника...». Здесь все возражения и аргументы о «пролитой крови» отданы «мудрецам нашим», а писатель уже прямо проповедует: «Поверьте, что в некоторых случаях, если не во всех почти (кроме разве войн междоусобных), — война есть процесс, которым *именно* с наименьшим пролитием крови, с наименьшею скорбью и с наименьшей тратой сил достигается международное спокойствие и вырабатываются, хоть приблизительно, сколько-нибудь нормальные отношения между нациями. Разумеется, это грустно, но что же делать, если это так. <...> Напротив, скорее мир, долгий мир зверит и ожесточает человека, а не война. Долгий мир всегда родит жестокость, трусость и грубый ожирелый эгоизм, а главное — умственный застой. <...> Чувство изящного обращается в жажду капризных излишеств и ненормальностей. Страшно развивается сладострастие. Сладострастие родит жестокость и трусость. <...> Жестокость же родит усиленную,

слишком трусливую заботу о самообеспечении», которая в долгий мир «под конец обращается в какой-то панический страх за себя, сообщается всем слоям общества, родит страшную жажду накопления и приобретения денег» (25; 101).

Такое развитие тезисов «парадоксалиста» уже самим автором становится еще более точной характеристикой цивилизационных процессов — вплоть до нашего времени.

Только «война из-за великодушной цели <...>, — утверждает Достоевский, — очищает зараженный воздух от скопившихся миазмов, лечит душу, прогоняет позорную трусость и лень, объявляет и ставит твердую цель, дает и уясняет идею, к осуществлению которой призвана та или другая нация» (25; 102). «Итак, — заключает он, — видно, и война необходима для чего-нибудь, целительна, облегчает человечество. Это возмутительно, если подумать отвлеченно, но на практике выходит, кажется, так, и именно потому, что для зараженного организма и такое благое дело, как мир, обращается во вред» (25; 103).

В такой трактовке темы с Достоевским сошелся его суровый оппонент и многих пугавший парадоксалист русской публицистики тех лет К. Н. Леонтьев. Еще в очерке «С Дуная» (1867–1868) он заявлял, что мир отнюдь не всегда способствует развитию, облагораживанию духа человеческого.¹

Достоевский, как помним, в апреле 1877 г. отказался от спора со своим «парадоксалистом», но заметил тогда, что «о таких вещах» вновь начинают спорить и «теперь это все выкапывается опять» (22; 126).

Как раз Леонтьев и стал «копать» тему особенно глубоко. В «Варшавском дневнике» за 21 февраля 1880 г. он, подводя основание под свою апологию войны, объявил: «Без насилия нельзя. Неправда, что можно жить без насилия... Насилие не только побеждает, оно и убеждает многих, когда за ним, за этим насилем, есть идея»². А в очерке «Сдача Керчи в 55 году» (1886–1887) писал: «...самые *идеи* мои, мои еще прежде из долгих московских размышлений выведенные заключения не располагали меня ничуть видеть в войне *только бедствия*. Напротив того, поэзия войны, ее возвышающий сердце и помыслы трагизм совершенно

¹ См.: *Леонтьев К. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Гл. ред. В. А. Котельников. СПб., 2005. Т. 7, кн. 1. С. 62.

² Там же. Т. 7, кн. 2. С. 65.

заставляли меня забывать об *этих бедствиях*, о которых нынче до отвратительной пошлости твердят даже и люди, до смерти сами желающие повоевать, победить и отличиться». Конечно, оговаривался он, нельзя забыть о смерти и горе, «но можно, при сохранении того правильного векового взгляда на войну как на дело славное и высокое — *именно* потому, что ей весь этот трагизм присущ — можно даже *любить* все эти страшные *возможности*... и шансы... XIX век (благодаря многим причинам, о которых здесь говорить было бы долго и некстати) до того изогнулся, что очень немногие решаются говорить прямо и открыто хвалить то, что им самим в душе нравится!...»³.

Придавая войне столь высокий смысл, Леонтьев нашел единомышленника даже в своем идейном противнике П. Ж. Прудоне, который в книге «Война и мир» (1861) писал: «Война это наша история, наша жизнь, наша душа; это — законодательство, политика, государство, отечество, социальная иерархия, общественное право, поэзия; еще раз повторяю, война есть всё»⁴. И Леонтьев подхватывал: «Великая вещь — война! Прав был тот, кто назвал войну — „божественным учреждением“. Это огонь пожирающий, правда, но зато очистительный!»⁵.

Кто так назвал войну и откуда проистекает ее апология?

Представление о войне как о «божественном учреждении» лежит в основании этико-политической традиции, которая на протяжении более чем двух тысяч лет играла значительную роль в европейской жизни. Цельс (в передаче Оригена)⁶ указывал, что древние говорили о «некой божественной войне», и приводил в подтверждение слова Гераклита: «Должно знать, что война общепринята, что вражда — обычный порядок вещей и что возникает через вражду и заимообразно (здесь в смысле: за счет другого. — В. К.) (Фрагменты, 80а DK)»⁷. Христианство внесло в эту традицию свои религиозно-моральные обоснования, связав их с провиденциальными и историческими судьбами «града земного», и блаженный Августин прямо утверждал, что «достигаемые посредством войны» блага — «несомненно, дар

³ Там же. Т. 6, кн. 1. С. 660.

⁴ Прудон П. Ж. Война и мир: В 2 т. М., 1864. Т. 1. С. 77.

⁵ Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7, кн. 2. С. 63.

⁶ Origen. Contra Celsum. VI, 42.

⁷ См.: Фрагменты ранних греческих философов: В 2 ч. М., 1989. Ч. 1. С. 201.

Божий» («О Граде Божиим», книга пятнадцатая, глава IV).⁸ В русле европейской контрреволюционной (католической прежде всего) реакции Ж. де Местр, чьи взгляды были не чужды Леонтьеву, развивал идею о богоустановленной жестокости мироустройства и утверждал, что «война есть выполнение этого декрета»⁹. Наконец уже во второй половине XIX в. традиция получила идеологическое оформление в германском имперском милитаризме, что, в частности, отразилось в деятельности графа Х. К. Б. Мольтке (Moltke; 1800–1891). Этот прусско-германский полководец и теоретик, которого неоднократно упоминал Леонтьев в своих статьях и чей «величественный образ» импонировал ему, писал швейцарскому историку и политическому деятелю И. К. Блюнчли 11 декабря 1880 г.: «Война — часть Божественного миропорядка. В ней раскрываются самые возвышенные добродетели людей, мужество и самоотречение, верность долгу и готовность принести жертву — рискуя собственной жизнью. Без войны мир погряз бы в трясине материализма»¹⁰.

В 1871 г. Достоевский мог бы подтвердить такие суждения Мольтке своими дрезденскими впечатлениями: «Я видел тогда эти войска, и невольно любовался ими: какая бодрость в лицах, какое светлое, веселое и, в то же время, важное выражение взгляда! <...> Нет, эти немцы шли без палки, как один человек, с совершенной решимостью и с полной уверенностью в победе. Война была народною; в солдате сиял гражданин, и, признаюсь, мне тогда же стало жутко за французов» (23; 60).

С весны 1877 г. он прилагает свою апологию к реальным событиям начинающейся Русско-турецкой войны, указывая конкретные политические цели подъема, который считает всенародным, и возвышая речь до моральной патетики. Война теперь предстает у Достоевского исключительно как «подвиг самопожертвования кровью своею за всё то, что мы почитаем святым», ради «великодушной идеи» освобождения славян (25; 98). «Эта неслыханная война, — уверяет он, — за слабых и угнетенных, для того чтоб дать жизнь и свободу, а не отнять их, — эта давно уже теперь неслыханная в мире цель войны» (25; 197). Захваченный излюбленной мыслью, он идет дальше, сдвигает цели войны

⁸ Блаженный Августин. Творения: В 4 т. СПб.; Киев, 1998. Т. 4. С. 55.

⁹ Maistre J. de. Considérations sur la France... Bruxelles, 1838. P. 22–23.

¹⁰ Die Zerstörung der deutschen Politik: Dokumente 1871–1933. Frankfurt, 1959. S. 29.

в область внутренних задач России и видит в победоносной войне едва ли не единственное средство возрождения национального духа: «Нам нужна эта война и самим; не для одних лишь „братьев-славян“, измученных турками, поднимаемся мы, а и для собственного спасения <...>. С войной и победой придет новое слово, и начнется живая жизнь...» (25; 95–96). В таких суждениях Достоевский был не одинок: данную идею развивал также И. С. Аксаков в речи, произнесенной 17 апреля того же года в заседании Московского славянского комитета.¹¹

Публицистическое заострение темы у Достоевского было вызвано не в последнюю очередь его стремлением нанести полемический удар по либералам, в частности по выступлению А. Н. Пыпина в «Вестнике Европы», где говорилось, что «национальная гордость» может оказаться «фальшивым самообольщением и самодурством»¹².

Апология войны продолжалась в русской мысли и двадцать лет спустя. Вл. С. Соловьев в статье «Смысл войны» хотя и признавал войну «хронической болезнью человечества», полагал невозможным отказ от нее ни для государства, ни для гражданина и утверждал: «И пока Каиновы чувства не исчезли в сердцах людей, солдат и жандарм будут не злом, а благом»¹³. Сочтя это одобрением вооруженного насилия, Аким Волынский выступил против автора в рецензии «Северного вестника», однако возражения его были направлены не на аргументацию философа, а на его общую позицию, не предполагавшую безусловного осуждения войны. «В холодном, мертвенном тоне литературного звонаря с чертою глубоко вьевшегося византизма, — писал критик, — г. Соловьев распространяется на нескольких страницах перед огромной толпой, читающей иллюстрированные издания, о важном значении войны в историческом развитии человечества. <...> В энергической дисциплине рекрутских наборов и казарм либеральный сотрудник „Вестника Европы“ <...> вдруг открыл неоспоримый элемент человеческого совершенствования в духе христианской религии»¹⁴.

¹¹ См.: Московские ведомости. 1877. 24 апр. № 98.

¹² Вестник Европы. 1877. № 3. С. 378.

¹³ Соловьев Вл. С. Смысл войны: Из нравственной философии // Нива. Еженедельное приложение. 1895. № 7. Стб. 430, 458.

¹⁴ Волынский, Аким. Влад. Соловьев. «Смысл войны». Из нравственной философии // Северный вестник. 1895. № 9. Отд. второй. С. 62.

Тем не менее вскоре Соловьев в «Трех разговорах...» поручил персонажу обосновать свое отношение к войне и твердо заявить, что «война *не* есть безусловное зло и что мир не есть безусловное добро»¹⁵.

Однако Достоевский не избег прославления «того вечного мира, в который, — с воодушевлением писал он, — мы имеем счастье верить», и того «*воистину* международного единения и *воистину* человеколюбивого преуспевания», на которое он надеялся (25; 100). И в этом случае он также следовал просветительскому гуманизму, который выработал и продвигал идею пресловутого «вечного мира».

Впервые она пришла в голову герцогу М. Сюлли, министру Генриха IV, но настоящий размах и влияние ей придал аббат Ш. И. де Сен-Пьер (Saint-Pierre; 1658–1743) в «Проекте установления вечного мира в Европе» («*Projet de paix perpetuelle*»), представленном Утрехтскому конгрессу в 1713 г. Предлагалось соединить все европейские государства в одну лигу или союз. Общий сейм должен стать законодательным и судебным органом союза, с принудительной властью по отношению ко всем членам; взаимные права устанавливались общей конституцией. В сущности, это был бы не международный союз, а государственный, в котором каждый народ утрачивал бы свой суверенитет. В 1750-х гг. наследники аббата просили Ж.-Ж. Руссо подготовить краткое и ясное изложение проекта, который отличался большим объемом и сложным построением. Руссо написал «Сокращение проекта Вечного мира», опубликованное в 1761 г. и вызвавшее широкий интерес в Европе. В 1771 г. вышел русский перевод, сделанный И. Ф. Богдановичем. Впрочем, впоследствии Руссо весьма скептически оценивал возможность практического осуществления этого замысла. Свой вклад в проект «вечного мира» внесли Лейбниц, Кондорсе, Тюрго, Лессинг, Гердер, с наибольшей же основательностью его разрабатывали затем И. Кант и И. Бентам. Последний видел в осуществлении проекта действенное средство спасения от войн и достижения благо-

¹⁵ [Соловьев Вл. С.] Под пальмами. Три разговора о мирных и военных делах. Разговор первый. Владимир Соловьев. Канн, 10 (22) мая 1899 г. // Книжки Недели. 1899. № 10. С. 9. Также см.: Соловьев Вл. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории... // Соловьев Вл. С. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 651.

состояния народов, руководить чем должен был постоянный конгресс депутатов европейских держав. Понятно, что при всех вариациях эта идея сулила столь привлекательные для европейцев безопасность и экономическую выгоду, что отказаться от ее реализации было невозможно. Запад не мог не прийти к Евросоюзу с соответствующими политическими и социальными последствиями, которые мы наблюдаем сегодня.

В эпоху наполеоновских войн идея вечного мира вновь приобрела популярность в Европе, и проводником ее в России в ту пору выступил итальянский аббат Пьяттоли. Л. Н. Толстой, изобразив его под именем аббата Морио во второй главе части первой первого тома «Войны и мира», в рукописи романа подробно излагал его план вечного мира. Будучи хорошо знакомым с этой идеей в трактовке Ж.-Ж. Руссо, Толстой испытывал определенное ее влияние в ходе работы над эпопеей и в еще большей степени — проповедуя пацифизм в поздний период своей деятельности.

Немалый вклад в развитие упомянутых идей внес В. Гюго. Апология мира в гражданских и международных отношениях — одна из сквозных тем его политических речей и публицистики (см. его речи на Конгрессе мира в Париже в 1849 г., речи и послания на Конгрессе мира в Лозанне в 1869 г., послание председателю Конгресса мира в Женеве в 1876 г. и др.). Воцарение всеобщего вечного мира Гюго непосредственно связывал с торжеством западной цивилизации, с успехами технического и социального прогресса, которые внушали ему уверенность, что «еще несколько лет — и электрический провод единогодущия обоймет весь земной шар и охватит вселенную»¹⁶, что произойдет «слияние наций в единое человечество»¹⁷. Одним из ближайших триумфов мира и прогресса Гюго считал предстоящую Парижскую выставку (1878 г.), в чем он видел возвращение Парижу его роли мирового центра. 25 марта 1877 г., за месяц до начала Русско-турецкой войны, о которой будет писать Достоевский, Гюго в речи «Лионские рабочие» патетически восклицал: «Мир — это голос будущего, предвестник создания Соединенных Штатов Европы; мир — это имя, которым будет наречен двадца-

¹⁶ Гюго В. Речь при открытии конгресса мира в Париже // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 15. С. 210.

¹⁷ Гюго В. Письмо к друзьям мира // Там же. С. 433.

тый век при его рождении»¹⁸. При активном участии В. Гюго и разделявших его убеждения Д. Гарибальди, К. Лемонье и других была учреждена «Лига мира и свободы», пропагандировавшая на своих конгрессах и в прессе либерально-демократический пацифизм.

Замечательно, однако, что Гюго не всегда выступал его поборником. Всё зависело от обстоятельств. Когда-то он еще вполне здраво смотрел на ход мировой истории и в речи при вступлении во Французскую Академию 2 июня 1841 г. заявил: «Я из тех, кто считает, что война зачастую бывает полезна. Если исходить из высшей точки зрения, когда вся история предстает как единое целое, а вся философия — как единая мысль, битвы так же мало походят на раны, нанесенные человечеству, как борозды от плуга походят на раны, причиненные земле. Вот уже пять тысяч лет любая жатва готовится плугом, а вся цивилизация — войнами»¹⁹. В выступлении 15 октября 1849 г. он поддержал военную экспедицию французов в Рим. В открытом письме сыну Шарлю Гюго 18 декабря 1869 г. он припомнил свой стих «Люблю людей меча — ведь я и сам солдат...» и создал настоящий панегирик «великой армии» Наполеона, которая «повсюду разрушала предрассудки и бастилии. В ее походном ранце лежала Энциклопедия. Она сеяла философию с чисто солдатской бесцеремонностью. <...> Это был дух Франции — ее вооруженный дух»²⁰. А когда прусские войска осаждали Париж, его выступления вдруг преисполнились воинственности и франкоцентристского пафоса. В речи на заседании Национального собрания, происходившем в Бордо 1 марта 1871 г., он потребовал «взращивать семена священного гнева в душах детей, которым предстоит стать взрослыми; отливать пушки и воспитывать граждан; создать армию, неотделимую от народа; призвать науку на помощь войне»²¹.

После разгрома французов в 1871 г. упомянутый выше Мольтке трезво заметил: «Вечный мир — мечта, и даже далеко не прекрасная»²².

¹⁸ Гюго В. Лионские рабочие // Там же. С. 632.

¹⁹ Гюго В. Речь при вступлении во Французскую Академию // Там же. С. 15.

²⁰ Гюго В. Шарлю Гюго // Там же. С. 442–443.

²¹ Гюго В. Выступление на заседании Национального собрания // Там же. С. 513.

²² Цит. по: Тракаты о вечном мире. М., 1963. С. 4.

Но риторико-политическая экзальтация в связи с темой вечного мира и тотального торжества демократии в будущих Соединенных Штатах Европы вновь увлекла Гюго. Уже 20 сентября 1872 г. в речи, обращенной к участникам Конгресса мира в Лугано, он провозглашал: «Мы добьемся того, что дух завоеваний преобразуется в дух открытий; мы добьемся того, что на смену свирепому братству императоров придет великодушное братство народов; мы добьемся родины без границ, бюджета без паразитизма, торговли без таможен, передвижения без преград, образования без дурмана, юности без казармы, храбрости без сражений, справедливости без эшафота, жизни без убийств, лесов без тигров, плуга без меча <...>. Бога без священника, неба без ада, любви без ненависти»²³.

Противник войны и сторонник республики Э. Золя оказался в непростом положении: нужно защищать страну от прусской угрозы, но нельзя поддерживать империю. Ему пришлось опереться на мнение простого французского солдата, готового, несмотря ни на что, исполнить свой долг воина перед родиной. Приведя его слова в статье «Vive la France!» (La Cloche. 1870. 5 Août), Золя заключил: «Этот воин прав. Кому же умирать в первый черед, как не солдатам-республиканцам? Именно в них должно возродиться мужество, верность, надежда. Пусть все, кто не хотел Империи, докажут собственной смертью, что они лишь страстно желали величия родины. Они говорили „нет“ императору, чтобы сказать „да“ Франции. <...> Ах, не скрою, тяжело у меня было на душе; глотая слезы, думал я об этом кровопролитии. Но солдат побудил меня устыдиться слез, а его мужественные слова заделали меня так глубоко, что в тот момент я едва не смирился с неизбежностью этой войны»²⁴.

Что касается Достоевского, то он двигался между апологией войны и гуманистическими мечтами о мирном всечеловеческом единении людей.

²³ Гюго В. Будущее Европы // Гюго В. Собр. соч. Т. 15. С. 580.

²⁴ Золя Э. Да здравствует Франция! // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1967. Т. 26. С. 303.

СТРУКТУРА ГЕРОЯ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Парадоксальную конструкцию образов Достоевского пытались описать многие выдающиеся исследователи его творчества. На основании идей Д. С. Мережковского о Достоевском как о «тайновидце духа», концепирующем своих героев как чистое сознание, возникают известные тезисы М. М. Бахтина: «Герой Достоевского не объективный образ, а полновесное слово, *чистый голос*; мы его не видим — мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его как стимулирующий и провоцирующий фактор»¹.

Несмотря на всю глубину и ценность наблюдений М. Бахтина, они остаются лишь общим теоретическим положением, зачастую «не работающим» при буквальном понимании и распространении на всю систему персонажей. Но герой у Достоевского не «общечеловек» и не бестелесный «человек из пробирки». Прежде всего, герои неоднородны по структуре и делятся по этому признаку на несколько типов.

Для начала определим, какие семантико-структурные функции необходимо выполняет романый персонаж:

1) сюжетная; 2) психологическая (поскольку автор хочет воплотить свое видение жизни в определенном характере); 3) идейная (когда герой становится выразителем близких или, напротив, враждебных автору идей). Все три функции взаимосвязаны, иногда до полного слияния. В одном случае персонаж является сознательным идеологом, в другом — авторские идеи воплощаются только посредством сюжетной реализации харак-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 90.

тера героя. «Тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены»² — как это формулирует Ю. М. Лотман.

Структура героя напрямую зависит от концепции человека у писателя. Достоевский исходит в своем понимании человеческой природы из принципов парадокса и «схождения крайностей»: «Нет, широк человек, слишком даже широк...» (14; 100). Разнообразие способностей и побуждений, разорванность и хаотичность характера героя прямо коррелируют с парадоксальностью и диалектичностью его идей.

В свою очередь, всякая идея героев Достоевского направлена на то, чтобы разрушить реальный мир и порядок вещей: это верно и в случае, если предлагается устроить великую смуту, и в случае, если предлагается устроить царствие Божие на земле (все равно человек должен «перемениться физически»), и в случае, если предполагается акт самоубийства (разрушается мир отдельно взятого сознания, но с интенцией упразднения всего миропорядка).

Поскольку *идейный* план в структуре образа неотделим от психологического, то и характер героя «антиреалистичен» и иноприроден реальности — в той степени, в какой он «идеен», то есть отрицает обыденный порядок жизни и разрушителен по отношению к нему. В этом смысле верна интерпретация Бахтина, в том числе о карнавализации мира Достоевского. По мнению героя-идеолога, «всемирное уединение», или всемирное подполье, во что бы то ни стало должно быть преодолено — вопрос, как.

В *сюжетном* плане образ любого героя строится на *соответствии характера* героя 1) *возможности поступка*; 2) *сложности генерируемых им идей*. Излюбленным приемом Достоевского является нарушение этих закономерностей (студент-интеллигент — вдруг совершает преступление; сутяжник Лебедев — философствует и толкует Апокалипсис). При этом он разрушает жанровые традиции внешне избранного им социального реалистического романа, вводя в то же время иноприродные ему черты готического романа, романтической прозы, мифа, сказки и т. д.

Характер в свою очередь складывается из поступков, во многом из предыстории и оказывается экзистенциальной реализацией сюжетного действия в одномоментно воплощенном образе. Сюжет и характер взаимообуславливают друг друга

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблема киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998. С. 232.

и переходят друг в друга до полной диффузности благодаря специфически «достоевскому» накалу психологического напряжения, «расплавляющему» характер.

Для реализма эпохи Достоевского традиционно было выстраивать образ героя как социальный тип. И сам писатель все время свидетельствует, что его герои — типичны («русская натура», «петербургский тип», «подпольный тип», «человек русского большинства»).

При этом герой Достоевского не принадлежит никакой среде. Он может себя соотносить с какой-либо средой или, наоборот, терзаться своей чуждостью, гордиться своей независимостью, но он ей непричастен и инороден. У него нет друзей в своем кругу, потеряны все (или почти все) связи, и даже его возлюбленная — из другого круга и, как правило, вообще асоциальна (Соня, Настасья Филипповна, Грушенька — женщины легкого поведения). Появление героя в обществе, которому он должен был бы (или хочет) принадлежать, неизбежно вызывает *скандал* (Ставрогин и Гаганов, Ставрогин и Лиза, князь Мышкин на званом вечере). Если герой — аристократ, то неизменно с потерянной репутацией — как Свидригайлов, Ставрогин, Версилов.

Общаться герой Достоевского может единственно с человеком «дальним», с которым его ничего не будет связывать, с которым можно легко навсегда расстаться (Ставрогин и Петр Верховенский, Ставрогин и Лебядкин, Мышкин и Иволгин, Келлер). Даже братья Карамазовы принадлежат разным мирам: офицер, ученый и послушник. Типичной является *крайняя разобщенность героев с их семьями*. К примеру, любовь к родным у Раскольникова вводится только затем, чтобы тут же быть разорванной.

Вместе с тем сами герои своим эксцентричным поведением всячески демонстрируют, почти «кричат» о своей неповторимой оригинальности, непохожести ни на какой традиционный тип.

Самой своей экспозицией они задаются как *странные*, из ряда вон, шуты, фанатики, чудаки, одержимые. Их предыстория специально подобранными фактами должна нас заинтересовать, показать, что перед нами неординарный человек. Перформативный поступок должен быть алогичным, бесполезным с точки зрения житейской выгоды. Вспомним страстную речь Липутина про Фурье (впоследствии в романе всякая страстность и причудливость из характера Липутина исчезают: он становится

обычным сплетником и кляузником); Верховенского-младшего, в детстве крестившего на ночь подушку; намерение Раскольникова жениться из жалости на больной калек; бесконечные эксцентричности в поведении Настасьи Филипповны — показано, что красота ее живет своей жизнью, независимо от нее.

Пока герой не странен, не из ряда вон, он для Достоевского незаметен, неинтересен. По черновикам видно, как Достоевский долго копит словесные «финты» героев («слова, словечки и выражения»), обращающие внимание читателя на их острый, насмешливый ум, самоиронию и странность. Иногда Достоевский выстраивает диалог специально для того, чтобы подвести его психологически к намеченной выразительной фразе, а точнее — к обозначаемой ею психологической ситуации.

Один из приемов демонстрации самоутверждения героя — постоянное нарушение норм поведения и эксцентрические жесты. Однако от этого они еще не делаются полноценными личностями, они могут так и остаться функциями, с одной-двумя пронзительными чертами и скандальными жестами. Скандал не развивает действие дальше: он ничего не меняет в расстановке и отношениях героев. Для романов Достоевского это не скандалы разрыва, а скандалы эксцентричности.

Максимально усложняя характер своих героев, Достоевский совмещает в нем несовместимые, противоположные черты. Так, «Кроткую» повествователь характеризует следующим образом: **«...она была совсем не в своем характере, можно даже сказать — в обратном характере:** являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения. Напрашивающееся на смятение» (24; 18). Б. Грифцов трактует данный пассаж следующим образом: «Определение, данное здесь, настолько точно, неожиданно, но прямо, что надо лишь удивляться, как свой собственный закон Достоевский мог обнаружить в таких точнейших словах. „В обратном характере“ — это эстетический закон всего творчества Достоевского. Самые сюжеты его могут только обратно разворачиваться, и герои его, которые невнимательному читателю кажутся только злыми, больными, уродливыми, на самом деле показаны так — чтобы иной свет пронизывал их достовернее. Это прием изумительный. <...> Многопланность и радикализм сознания, требующего крайностей, полных осуществлений, мечущегося от крайностей и никогда не удовлетворяющегося „полулюбовью“,

никогда не способного найти синтез, найти единую, всеопределяющую точку»³.

Таким образом, Достоевский демонстрирует нам *не тип, а атипичность*. Изображая экстремальную исключительность, он хочет представить ее характерным типом и меняет местами крайность и норму. Так, подпольного героя писатель называет **«настоящим человеком русского большинства»** (16; 329), хотя подпольный парадоксалист прежде всего асоциален и в силу этого уже не может составлять большинство. Не желая открыто выступать против господствующего реалистического направления, Достоевский говорит что его «идеализм» — «исконный, настоящий реализм», «реальнее ихнего», «только глубже, а у них мелко плавают» (28; 329).

Наделяя образы взаимоисключающими чертами (агрессивность и мечтательность, ненависть и тяга к людям, замкнутость и общительность, гордость и самоуничижение), Достоевский размывает их личностное ядро, что не позволяет завершить их как определенные характеры, делает их своего рода переменными.

Так, исследовательница А. Я. Эсалнек пишет: Дмитрий «полон противоречий на поверхности и в глубине, т. е. в поступках и мотивах. У Ивана это противоречия в мыслях, идеях и взглядах, которые отражались в противоречиях нравственно-психологических. У Мити это противоречия в поведении, настроении, а отсюда — в нравственной позиции»⁴. Н. М. Чирков обозначил увиденные им противоречия как парадоксы, добавив, что это могут быть парадоксы страсти, парадоксы чувства, парадоксы человеческой психики. Характер самих противоречий большей частью мотивировался антиномией социального и антисоциального в герое. «История преступления Раскольникова — это история предельного обострения и социального и антисоциального чувства в человеке»⁵. По определению В. Н. Топорова, у Достоевского «герой <...> должен быть дан незавершенным, недовоплощенным, не выводимым из сюжета полностью, способным, как и слово, к новым продолжениям (т. е. „открытиям“). Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находят я на полпути между

³ Грифцов Б. Эстетический канон Достоевского // Вопросы литературы. 2005. № 2. С. 184.

⁴ Эсалнек А. Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). М., 1991. С. 134.

⁵ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 87.

добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то — вероятностному: „*Всё, что хочешь, может случиться...*“). Так тип героя не только соответствовал представлениям Достоевского о свободе воли, о роли выбора своей судьбы, но и служил для расширения романного пространства»⁶.

Противоположные черты не скрепляются вместе и проваливаются в пустоту «разомкнутого» образа, допускающего любое, самое неожиданное видоизменение в дальнейшем. Слова подпольного человека о нехватке определенных качеств и черт характера можно отнести к очень многим героям. Поэтому становится трудно говорить об их эволюции, имея в виду последовательное развитие, с логической, психологической мотивацией. В результате мы имеем дело с подменяющими эволюцию внезапными «превращениями» характеров героев (перелом в чувствах Мити и Груши в Мокром) или резкой, никогда не предсказуемой сменой ими модели поведения (перепады в отношении Рогожина к Мышкину, неожиданное страстное выступление Мышкина на званом вечере, внезапное обращение к вере Степана Верховенского в финале).

Подобную структуру образа Достоевский мотивирует специфическим комплексом национальных черт русского характера, для которого якобы характерны беспорядочность натуры, импульсивность и желание во всем до «последней черты» доходить.

Все вышесказанное относится прежде всего к центральным героям-идеологам Достоевского. Совершенно очевидно, что из них одних невозможно выстроить сюжет романа. Поэтому второстепенные персонажи задаются как характерные типы или, точнее, типажи, наподобие комедийных амплуа — в качестве ориентиров для понимания фабулы читателем. Они могут быть даны даже крайне схематично, в голой сюжетной функциональности: властная мать (генеральши Епанчина или Ставрогина), взбалмошная, но любящая красавица (Аглая, Лиза Тушина, иногда — Лиза из Подростка). Такое же устойчивое амплуа — добровольный шут из мелких чиновников (вариант — из отставных офицеров): Ползунков — Лебедев — Лебядкин — Картузов — Снегирев. Приближается к этому ряду и Трусоцкий.

⁶ *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 196.

Соответственно различиям по функции и структуре герои Достоевского выстраиваются в следующую примерную классификацию:

Второстепенные жанровые и сатирические персонажи — наиболее близкие к общей романной традиции (Келлер, Тоцкий, князя Сокольские, помещик Максимов, поляки). Дополнительная особенность их ввода состоит в том, что Достоевский собирает констелляцию из героев самых различных жанров (черта бульварного романа, где систему персонажей образуют представители самых различных сословий).

Есть герои *идейно-жанровые* (герои второго ряда, наделенные яркой характерностью, но при этом способные к осмыслению идей, важнейших для концепции романа, что делает их парадоксальными и роднит с идейными героями): Порфирий Петрович, Мармеладов, Лебедев, Рогожин, Федор Павлович, капитан Снегирев, Дмитрий Карамазов. То есть в основном это шуты-парадоксалисты и «страстные» герои.

Отдельный ряд являют собой герои — *носители положительного идеала*, объединенные одним комплексом черт — прежде всего отсутствием страстности и эгоизма: Соня Мармеладова, Мышкин, Алеша Карамазов. Идея, которую они исповедуют и воплощают собой, предопределяет упрощенность структуры образа, отчего для писателя возникает риск представить их художественно условными.

Наконец, есть чисто *идейные герои, философы-парадоксалисты*, определяющей чертой которых становится страстная духовная экзальтация (Раскольников, Кириллов, Ставрогин, Шатов, Иван Карамазов). Герои, способные «созерцать обе бездны», являют собой не характеры, а комбинации сильнейших переживаний. Сосредоточение на «последних вопросах» бытия в их исключительности приводит к тому, что герои теряют личные черты и обобщаются до мыслящего разума. Подобно романтическому герою Лермонтова, знавшему «одной лишь думы власть, одну — но пламенную страсть», мечтателям-идеологам Достоевского «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (14; 76). Это личность, отрицающая всякие свои ограничения, вплоть до отрицания самой себя. По утверждению Л. Я. Гинзбург, «метафизическое понимание свободы воли (Достоевский. — А. К.) сделал конструктивным моментом своих

романов, движущей силой поведения персонажа»⁷. Н. Т. Рымарь обуславливал поведение Раскольникова философским принципом бесконечного самоутверждения: «Ощущение и глубокое переживание своей несвободы, подавленности обстоятельствами „объектного“ положения в жизни заставляет Родиона Раскольникова искать путей самоутверждения, мыслить себя как „абсолютного“ субъекта»⁸.

Отсюда комбинация скрытности мыслей в подполье и обнаженности переживаний в исповеди.

Важно отметить, что между «шутами-парадоксалистами» и героями парадоксальной идеи нет четкой границы: шуты могут восходить до философской серьезности (Мармеладов), а «идейным» героям часто придается несколько юродских жестов (Ставрогин в первый приезд в город, Раскольников на бульваре, Иван на суде).

Идеи-чувства персонажей никогда не выразимы словесно до конца, и поэтому сами герои всегда «больше» того, что они могут и хотят высказать. Чем важнее персонаж для романного целого, тем в большем количестве жанровых контекстов он одновременно воспринимается, как бы «бунтуя» против каждой из жанровых отсылок в отдельности. Стремление стать выше своей литературной роли означает желание вырваться из своего экзистенциального жизненного контекста. Это бунт сознания против его места в мире, в обществе, против своей земной природной оболочки и человеческой природы.

Желая избежать схематичности и очевидности распределения персонажей по данным структурным типам, Достоевский ставил себе задачей в каждом новом романе создать хотя бы одного главного — принципиально нового и оригинального героя: так возникли замыслы «положительно прекрасного человека», «великого грешника», «подростка» (новизна образа должна была заключаться в неустойчивости наполовину детского, становящегося сознанием), «широкой» «русской натуры» Дмитрия Карамазова. Однако всякий раз наряду с действительным усложнением образа (а вместе с ним и всей системы структурных типов) сохранялась преемственность его с одной из выделенных нами структур.

Рассмотрим теперь некоторые принципы создания подобной структуры.

⁷ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 83.

⁸ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. С. 54.

Если проанализировать наброски и подготовительные материалы к романам, нетрудно заметить некоторое, а иногда и полное несоответствие концепируемых персонажей итоговым образам на большем протяжении работы над текстом, за исключением самого последнего этапа оформления сцен. В набросках разрабатываются не идеи, а внешнее поведение героев, о чем говорят и даваемые им жанрово-ролевые наименования: Студент, Воспитанница, Красавица, Ученый, Грановский, Нечаев.

Впоследствии в романе характер уже почти не соотносится с функционально-жанровой заданностью первоначального эскиза в подготовительных материалах. Это тем вернее, чем важнее герой идеологически и сюжетно. Главный герой должен максимально преодолеть первоначальную заданность. Однако потенция предыдущих замыслов остается как некая экспозиция.

В подготовительных материалах к романам Достоевского мы находим массу стремительно развивающихся сюжетов, типично авантурных по своему построению. В готовом же тексте романа их гораздо меньше. Получается, что при сильном влиянии авантурного романа сам авантурный сюжет остается у Достоевского за пределами собственно романного изображения. Можно даже подумать, что Достоевский, раз «проиграв» в голове сюжет при его обдумывании, уже не помещает его в роман как нечто само собой для него разумеющееся, ограничиваясь жанровыми отсылками, актуальными для современных ему читателей. В наше время у исследователя много времени уходит на реконструкцию первоначального замысла романа, иначе все время остается ощущение некой «недопонятости» произведения. Наиболее известен случай «Бесов» с изъятой главой «У Тихона»: глава осталась опущенной, однако главный герой романа адекватно понимается и воспринимается, только если подразумевается ее наличие. Без указания на то, что Ставрогин совершил страшное преступление над девочкой, непонятна причина его душевной опустошенности и омертвелости, равно как и его противоречивые метания: поиски «бремени», желание спасти Шатова и попустительство заговорщикам, оглашение брака с Хромоножкой одновременно с вручением «аванса» Федьке, желание скрыться в Швейцарию и неожиданное самоубийство. При игнорировании главы «У Тихона» необъясненным оказывается само центральное положение Ставрогина в романе, ибо центр сюжетной напряженности перемещается на злокозненные интриги Петра Верховенского.

Знакомство с «Житием великого грешника», одним из многочисленных промежуточных замыслов, убеждает нас в том, что первичными для Достоевского являются не герои, а сюжетные мотивы, развивающие главную тему и лишь постепенно находящие свое воплощение в персонажах и их судьбах. Переходя из романа в роман, они образуют единый художественный метатекст пятикнижия. Однако и в поэтике каждого отдельно взятого романа мы можем найти следы многократного варьирования замысла на предварительных стадиях. Например, у героя сохраняются рудименты первоначальной сюжетной роли (так влюбленность Лебядкина в Лизу Тушину, как остаток первоначального замысла о капитане Картузове, не получает в «Бесах» сюжетного развития и низводится до психологического мотива).

Все эти события зачастую остаются в предроманном прошлом — в предыстории. На решающую роль предыстории в структуре романов Достоевского одной из первых указала А. Ахматова при разборе «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина; в частности, по поводу «Каменного гостя» она замечает: «Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному умению автора, уместается в нескольких строках <...>. Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: **в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке.** Таковы „Бесы“, „Идиот“ и даже „Братья Карамазовы“»⁹. Предыстория может быть введена и как «рассказ в рассказе», вследствие чего она еще более сближается с изложением романских событий. В другом случае, она может быть редуцирована до элемента экспозиции персонажа (понимаемой как «формула вводимого в действие персонажа, его первичная характеристика», «мгновенно возникающая концепция» его «типологической и психологической идентификации»¹⁰).

Подробно разобрал роль «предисловных рассказов» в романах Достоевского Д. С. Лихачев: «Своеобразие „предисловных рассказов“ Достоевского состоит в том, что они как раз ничего не разъясняют, а скорее, напротив, запутывают и заинтриговывают читателя, усложняют повествование, ставят читателя в тупик, вызывают многочисленные недоумения. Назначение

⁹ Герштейн Э. Г. Неизданные заметки А. Ахматовой // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 160.

¹⁰ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 16–17.

их — служить завязкой определенных линий романа, но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложненной личности героя. Функция этих рассказов не в том, чтобы что-то объяснить, а в том чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем»¹¹. Д. С. Лихачев утверждает при этом, что «„предисловные рассказы“ имеют <...> только „Бесы“ и „Братья Карамазовы“»¹², поскольку ученый понимает «предисловный рассказ» как цельное и связное повествование.

Предыстория входит в роман и как часть его сюжета, и как часть композиции образа. Ее развернутость и функции зависят от жанровой разновидности романа и от структуры повествования.

В романе воспитания предыстории нет, автор старается дать историю души с самого начала. В любовном романе тоже — важно изображение чувства в настоящем. Зато предыстория типична для авантюрного романа — чтобы сразу создать сложную интригу уже к началу действия. В социально-психологическом романе предыстория важна как показ среды, сформировавшей героя (Обломов), в психологическом — как главный ключ к личности души.

Предыстория необходима в авантюрном романе, где персонаж необыкновенен. Ее можно не давать, если представить персонажа как типического. Тогда предыстория все равно нужна, но она становится очерком. Оказывается, что главный интерес — в деталях.

В бульварном романе предыстория и романский сюжет находятся в диалектической противоположности: насколько романский сюжет в романном текущем времени развлекает читателя, настолько предыстории усложняют восприятие текста, ибо чересчур уплотненно вводят информацию, требующую запоминания. Так экономится пространство романного времени, ибо можно начинать повествование с событийной кульминации, к которой подведены пружины многолетней давности. Предыстория может быть дана и как рассказ в рассказе, чем окончательно сближается с описанием романских событий. В конечном итоге момент начала собственно романного действия может оказаться условным, если предыстория к нему дана достаточно детализированно.

¹¹ Лихачев Д. С. Предисловный рассказ Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971. С. 190.

¹² Там же. С. 191.

Если сюжет — это поступок или цепь поступков, то невозможно отделить романский сюжет 1) от предыстории как начала разворачивания, 2) от характера героя (в экспозиции). Характер — это прежде всего сюжетный узел между прошлым предыстории (сюжетом ставшим) и будущим развития действия (сюжетом потенциальным). Прошлое объясняет характер, характер становится функцией разворачиваемого сюжета. Сжатая предыстория становится характеристикой персонажа, а эта характеристика в свою очередь необходима как сюжетная потенция.

Достоевским подробно продумывается биография героя, которая, однако, скрывается от читателя. Это дает возможность писателю сильно усложнить восприятие персонажа (заставляя читателя возможно дольше предполагать непредвиденные ключи к нему) и впоследствии разбалансировать его характер. Так, Вяч. Иванов замечает о Ставрогине, что он «в какое-то решительное мгновение своего скрытого от нас и ужасного прошлого, изменяет даруемой ему святине»¹³.

Именно предыстория героя полна напряженных и ярких событий, благодаря чему герой представляется нам как активный участник интриги. Из предыстории Ставрогина мы узнаем большую часть его жизни, так что она почти полностью формирует его образ. Нам, в частности, сообщается, что он жил в Петербурге и за границей, вращался в высшем свете, потом был разжалован в солдаты за две дуэли с убийством и увечьем противников. Выслужившись обратно в офицеры, вышел в отставку и сошелся в Петербурге с низами общества. В это же время растлил Матрешу, женился на Хромоножке, затем путешествовал за границей, выстаивал на Афоне часовые всенощные, пережил бурный роман с Лизой и Дашей, тесно сблизился с заговорщиками в Швейцарии. Перечисленных событий хватило бы на несколько остросюжетных романов, однако, появившись в родном городе, Ставрогин поражает угрюмой пассивностью, контрастной по отношению к своему прошлому.

Так же строятся предыстории Версилова, Свидригайлова — многособытийные запутанные интриги выстраиваются в прошлом, бесконечно усложняя восприятие персонажа в настоящем романного времени, без чего он, при своей видимой пассивности, вряд ли заинтересовал бы читателя.

¹³ *Иванов Вяч. И.* Достоевский: трагедия — миф — мистика // *Иванов Вяч. И.* Эссе, статьи, переводы. Брюссель, 1985. С. 43.

Само же романное время наполняется не столько собственно действием, сколько драматическими диалогами героев, переходящими в скандалы, не меняющие, однако, конфигурации взаимоотношений героев в целом. Достоевскому важно как можно дольше сохранить в течение романа заданный в предыстории комплекс конфликтов — для поддержания психологического напряжения, фантазмагорической атмосферы всеобщего скандала и трагической невозможности близости. Лишь один раз на протяжении романа герой проявляет себя новым сильным сюжетным ходом, чтобы долго поддерживаемое ожидание не оказалось блефом. Все персонажи романов — герои одного сюжетного события, которое может произойти в разных точках сюжета, в том числе в предыстории. Таким образом, выносить за пределы романа все активные действия героев — характерная тенденция писателя. Достоевский строит роман не на действиях, а на положениях, состояниях. У него интересный замысел: построить психологический роман на пепле несостоявшегося, но только обещанного авантюрного, который превращается в сюжетную потенцию, необходимую для создания драматического напряжения. Именно потенциальность многовариантного сюжетного развития становится главным приемом, она пытается подменить собою сам сюжет. Соответственно бесконечно разнообразны толкования получает характер героя.

Далее: впечатление от первого появления героя перед читателями контрастирует, как правило, с предысторией, равно как и дальнейшее поведение его мало стыкуется с представлением, вынесенным о нем из экспозиции. Примером могут служить солидность и подкупающая открытость Свидригайлова, тихая сдержанность Ставрогина, скромность и внутренняя чистота Сони Мармеладовой. Как двое первых мало напоминают развратных чудовищ и убийц, так и последнюю читатель вряд ли может представить себе в сцене разврата. Точно так же вид и поведение Мышкина при встрече его с Рогожиным в вагоне мало ассоциируются с его принадлежностью к древнейшему княжескому роду. Или наоборот: узнанная впоследствии предыстория меняет наше мнение о, казалось бы, пустом герое — помещик Максимов. В этих и других случаях Достоевский идет на резкий разрыв экспозиции героя (а зачастую — и его поведения в целом) с его же предысторией, вплоть до того, что *предыстория воспринимается как другой роман с другими героями.*

Это объясняется, помимо прочего, и тем, что в предыстории герой-идеолог проходит различные этапы духовного становления — такие, как *мечтатель*, *подпольный*, развернутые изображения которых были, как правило, даны в предшествующих произведениях писателя. В предыстории же писатель обозначает целый духовный этап становления одной-двумя беглыми чертами (упоминание о мечтательности Ставрогина в детстве, под влиянием Степана Трофимовича: «Они бросались друг другу в объятия и плакали <...> он был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив» — 10; 35). Черты мечтателя намечены в предыстории также у Верховенского-младшего, Настасьи Филипповны и Аркадия Долгорукого. Подпольные черты прослеживаются у многих героев, но у героев «пятикнижия» всегда являются пройденным этапом развития. Так, Мышкин, как он сам свидетельствует Епанчиным, ранее был нелюдим, а теперь «к людям идет» (8; 64–65). Таким образом, герой совмещает в себе, в результате ряда культурно-психологических наслоений, одновременно несколько типов и характеров, что предопределяет раздвоенность и алогичность его натуры.

Другим приемом, связанным с предысторией, является ее недоговоренность и дискретность (прерывистое, часто запаздывающее изложение по частям). Остающиеся пробелы могут позднее быть восполнены, но вся биография героя никогда не будет изложена с всё проясняющей полнотой. Зачастую герой уже пережил катастрофу в прошлом, и последствия ее раскрываются читателю по частям. Если же катастрофа свершается в заключительной стадии сюжета, ее переживание остается за пределами романного повествования. Все это порождает загадочность персонажа в бесконечной проекции на его прошлое.

Итак, герои Достоевского — герои поступка, но не интриги. Сюжет складывается не из взаимодействия героев, но из драматических кульминаций автономных судеб героев. Герои не соединяются в интригу, но каждый стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Хотя они связаны тысячью дружеских, деловых связей, но большинство из этих связей не получает сюжетного развития, не влечет за собой действия и событий и поэтому часто оказывается избыточным. В конечном счете данные связи объясняют необыкновенную информированность персонажей друг о друге и мотивируют их объединение в массовых сценах.

Структура героя в романах Достоевского

На уровне действия амбивалентность характера героя находит свое проявление в многозначности одного и того же сюжетно-психологического мотива. Один и тот же поступок может приобретать значение безграничной силы и опустошенного бессилия (неответ на пощечину).

Есть следующие варианты проявления амбивалентности мотивов:

1) один жест или поступок прямо в романе истолковывается по-разному или один раз, но парадоксально (поцелуй Раскольниковым ноги Соне);

2) два жеста перекликаются, но имеют принципиально разное значение (как, например, преклонение перед Ставрогиным как перед «солнцем» и со стороны Шатова, и со стороны его идейного врага и убийцы Верховенского);

3) жест или поступок переосмысливается (может быть переосмыслен) на ином содержательном уровне (как пощечина Шатова).

Сказанное применимо к мотивам, жестам, поступкам, сюжетным ходам и образам героев.

Наконец, часто происходит перестройка как ряда образов, так и всей системы персонажей по ходу сюжета. Иногда один герой по ходу романа воплощает разные, не связанные между собой сюжетные и психологические мотивы, и тогда его характер претерпевает неожиданные трансформации (так Рогожин, представленный в первой части «Идиота» широкой, разгульной русской натурой, превращается в мрачного и скрытного убийцу в последующих частях; Грушенька внезапно утрачивает свою «инфернальность» при новой встрече с Митей в Мокром). Зачастую Достоевский объединяет несколько сюжетных функций в лице одного героя просто во избежание чрезмерного разрастания системы персонажей. Как следствие, появляются такие черты поэтики Достоевского, как бесконечная и часто алогичная изменчивость характеров большинства персонажей и переплетение множества сюжетных мотивов, многозначных до неопределенности, благодаря многократной смене их функций в процессе работы над романом.

Итак, герой Достоевского в своем окончательном развитии, сообразно с авторской поэтикой, предстает нам не как характер, тип или голос, а как функция перехода идеи в событие.

ТЕМА НИГИЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ
«ЭЛЕГИЧЕСКОЙ» ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Прежде всего создадим исследовательский контекст к определению характера нижеследующего анализа, уточняя и конкретизируя постановку проблемы в данной короткой работе. В недавно вышедшей в свет венгерской монографии элегичность «сентиментального романа» Достоевского была исследована нами в области жанровой поэтики текста «Белых ночей».¹ Определение «элегичности» прозы раннего произведения Достоевского проводилось в русле разъяснения целостности интертекстуальной системы, в которой особая роль отводится элегиям (в том числе Пушкина, Лермонтова, Плещеева, Тургенева). Элегия как *интертекстуальный стихотворный дискурс* и элегичность как модальность изображения и художественная форма семантизации в общем плане имеют в «Белых ночах» под собою историко-литературный контекст. Поэтому по ходу толкования романа нельзя игнорировать аспект генезиса европейского сентиментализма, характеризующегося возникновением или обновлением и усилением совместности разных дискурсивных форм (см., например, роман в письмах). В этом свете следует в рамках интертекстуальной поэтики «Белых ночей» осознавать и реминисценции традиции европейской и русской кладбищенской поэзии, включившей в себя и случаи перевоплощения стихотворного элегического дискурса в сентиментальный прозаический текст (как об этом свидетельствует, например, начало одного из образцовых текстов русского сентиментализма — повести Карамзина «Бедная Лиза»).

В настоящей работе применяется совсем иной подход к постановке проблематики элегичности, которая ставится

¹ Kroó K. Irodalmi Szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban [= Континуитет в литературном тексте. Поэтика медиаторских формаций в творчестве Достоевского]. Budapest, 2013.

в литературно-исторический контекст нигилизма. Нигилизм подвергается трактовке не как историческая, общественно-философская или политическая тема, а рассматривается как определенный семантический конструкт, как своеобразный мотивный комплекс. Он любопытен тем, что, с одной стороны, по своей функции, участвует в изображении литературного героя (создавая модель героя-нигилиста в самых пестрых его разновидностях в нигилистическом или антинигилистическом романе) — такое семантическое образование, следовательно, естественным образом мотивирует отмеченные ходы сюжетосложения. С другой стороны, смысловая формация под знаком «нигилизма» имеет мотивировочную силу для возникновения в тексте ряда элегических тем и настроений. Это связано с тем, что в центре нигилизма в качестве семантического блока стоят варианты мотива *нигиль* в смысле *ничто* и всякого типа отрицания, но также в смысле небытия, несуществования, с вариантами мотивов уничтожения, потери, смерти и т. д. Темы и настроения, гармонирующие с этим смыслом, плавно приводят к выражению определенных чувств и эмоций. Появляется боль, вытекающая из осознания потери прошлого; ощущение невозвратимости ушедшего чувства и сожаление о невозможности пережить что-то упущенное; скорбь об изменении, связанном с течением времени; меланхолия как диспозиция души и интеллекта; состояние траурного переживания. Таким же образом широко понимаемая тема нигилизма может иметь силу подтверждения определенных элегичных модальностей дискурса (дискурс медитации, меланхолический или траурный дискурсы и т. д.). Само собой разумеется, что речь здесь идет не о литературном направлении сентиментализма или романтизма. Тем не менее в этих случаях выдвигается на передний план изображение личного начала души в психологии героя, в плане представления эмоционального выражения его самочувствия, и такому изображению соответствует определенная дискурсивная модальность.

В качестве примера приведем известное изображение неожиданного нового состояния души Вельчанинова, который давно живет в «цинизме не совсем нравственного и уставшего человека» (9; 6). В его глазах вдруг появляется странный «новый оттенок, которого не было прежде»: «...оттенок грусти и боли, — какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной, но сильной. Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. <...>

...ничего так не любил теперь, как оставаться один» (Там же). В другом месте повествователь приводит следующее объяснение: «...есть факт всеобщий между людьми „сильно мыслящими и сильно чувствующими“, что убеждения всей жизни иногда внезапно менялись **под меланхолическим влиянием ночи** и бессонницы» (9; 7). Такое состояние под знаком ночной «меланхолии» в данном месте «Вечного мужа» получает следующие семантические признаки: 1) тематические — «раздвоение» и «бессонница», 2) более посредственно выражающиеся — угрызения совести и связанное с ними новое видение, при котором новая точка зрения на факты сочетается с возникновением боли и грусти: «... доходило <...> чуть ли не до слез, если и не наружных, так внутренних. Да он еще два года тому назад и не поверил бы, если б ему сказали, что он когда-нибудь заплачет!» (9; 8). Речь идет о чувствительных воспоминаниях, о мотиве «страдать воспоминаниями» (9; 10), когда эмблематическим предметом припоминания становится фигура безжалостно обиженного старичка, который беспомощно «рыдал и закрывался руками». В новом меланхолическом состоянии Вельчанинова «именно подробности, именно закрывание лица руками» (9; 8) становятся важными, раздваивая героя и принося ему новое видение фактов. А модальность нарративного дискурса — очевидно элегична.

Такая элегичность подразумевает не только явную тематическую *доминанту страдания от грусти, боли, плача, совести, раздвоения* в изображении психологии героя. *Бессонница* так же, как и в «Белых ночах», является здесь метатекстовым мотивом, включающим и вопрос *художественного творения* в целую проблематику элегичности. (В «Белых ночах» все это проявляется в связанной системе аллюзий на пушкинские произведения, в которых наблюдается очень маркированная установка на авторефлексивность творческого акта: ссылки приводятся на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Моцарта и Сальери» и тему Клеопатры из «Египетских ночей». Видно, что не всё это элегические произведения. Однако эти тексты объединяются осмыслением проблематики реализации самого творческого акта как процесса, под знаком ночи, когда изображение переживания субъектом страдания от интеллектуального и чувственного опыта в ночном хронотопе бессонницы оказывается этапом семантизации процесса творчества художественного текста.) «Бессонница» в «Вечном муже» в роли сигнала автореф-

лексивности литературного произведения может способствовать оживлению и осознанию проблематики *пересоздания текстов*. На первичном уровне это проявляется в том, что Вельчанинов переписывает старую историю о старичке новым текстом, интерпретирующим того же героя и его собственную роль в данной истории, в новом, меланхолическом, и в этом смысле элегическом ключе. Но и сам «Вечный муж» интертекстуально переписывает старые тексты, в том числе «Провинциалку» Тургенева.² Следует заметить, что вся «элегическая» трансформация образа Вельчанинова благодаря элегично-модальному повествованию имеет непосредственный семантический контекст смерти, уничтожения, точнее — противопоставления идей *существования и несуществования*, подводимых под отвлеченный собирательный семантический мотив *нигилизма*, отмеченного выше. Это происходит таким образом, что простые, но все же ключевые психологически-сюжетные компоненты приобретают подчеркнутое элегическое освещение: боль Вельчанинова тесно связана с трауром Трусозкого, а за ней находится вся история любовного треугольника с болезненным для обоих героев вопросом о настоящем отце Лизы. Смысловые аспекты *существования и несуществования* в качестве *отрицания* получают формулировку в дилеммах: «Кто отец и кто отрицается как родитель?», «Кто был мужем и кто не был мужем по любви для умершей жены?». Меланхолия и резкий вопрос, заданный в множестве разновидностей дилеммы *существования или несуществования*, *есть или не есть, бытия или отрицания этого бытия, жизни или смерти*, состояний с содержанием «что-то» или «ничто», «ничего», — вырисовывают то сочетание элегичной

² Функциональную аналогию между образом героя и авторефлексивным слоем художественного текста можно провести и в ином плане: каким способом другие жанровые сигналы интегрированы в построение литературного персонажа как семантического конструкта. См., например, такие тематические сигналы, как «Я думал, что как всякий порядочный человек... в подобных случаях — не унижается до **комической болтовни**...» (9; 47); «Вот ведь, — начинал он думать иногда **сатирически** (а он всегда почти, думая о себе, **начинал с сатирического**), — вот ведь кто-то там заботится же об исправлении моей нравственности и посылает мне эти проклятые воспоминания и „слезы раскаяния“» (9; 9). См. работу Ивана Верча на тему проблематики жанра в контексте межтекстовых связей: Верч И. «Вечный муж» Ф. М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения // Dostoevsky Studies. 1983. Vol. 4. P. 70–79.

темы и изображение траурного состояния, которое приводит к понятию нихилиа и нигилизма. Смысл *нихилиа* и *нигилизма* в своем расширенном семантическом диапазоне ориентирован на испытание идеи *несуществования* и разного типа *отрицания* как самой онтологии состояния *существовать, есть*, так и релевантного этому состоянию эпистемологического толкования понятия *есть*. К тому же такое осмысление *бытия* и *небытия* происходит в двух интерпретационных планах — сюжетного изложения событий и авторефлексивного мышления текста. Вспомним толкование Альфреда Бема, уловившего идею «развертывания сна» в сюжете «Вечного мужа». В этой концепции кроется и мысль о том, что несуществующая реальная действительность воплощает существующую форму (реалию) не только на уровне изображенных событий (сон персонажа), но и в плане текстовой формы целостного произведения Достоевского.³

В образцовых примерах для такого осмысления: в тургеневском романе «Отцы и дети» с героем нигилистом и в романе Достоевского «Бесы» с усиленной тематикой демонического нигилистического разрушения, осуществленного кружком Петра Верховенского, обращает на себя внимание следующая особенность смыслопорождения. Семантический сюжетный ход упорядочения мотивных компонентов в смысловом комплексе *нигилизма* предполагает противопоставление идей *всё* (в том числе идеи *целого / целостного, тотального*) и *ничего* (в смысле отрицания целостности). Достаточно лишь вспомнить, как движет сюжетом тургеневского романа любовный девиз Базарова: «По-моему или всё, или ничего. Жизнь за жизнь»⁴. Такой смысловой взаимосвязи парного понятия *всё и ничего* в романе полностью соответствуют хорошо известные определения нигилизма и нигилистической позиции, также маркированно сочетающие понятия *всё и ничего* — напомним для примера: «ничего не признает», «ничего не уважает», ко всему отно-

³ Бем А. Развертывание сна: («Вечный муж» Достоевского) // Достоевский: Психоналитические этюды. Прага; Берлин 1938 (Reprint: Ardis: Ann Arbor, 1983. С. 54–76).

⁴ Роман «Отцы и дети» цитируется с указанием страниц в тексте по изд.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1981. Т. 7. С. 93. См. трактовку данного мотива в статье: Жекулин И. Г. Базаров и вопрос личности // И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции: Доклады междунар. конф., посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26–28 августа 1993 г. Будапешт, 1994. С. 69–78.

сится с критической точки зрения» (25). На подобный пример в «Бесах» наталкиваемся в письме, написанном Ставругиным к Даше, где острая критика, резкая негативная оценка героем самого себя выражается в таком целостном отрицании, которое имеет подчеркнутую установку на идею *всего*: «В России я **ничем** не связан — в ней мне **всё** так же чужое, как и **везде**. Правда, я в ней **более**, чем в другом месте, **не** любил жить; но даже и в ней **ничего** не мог **возненавидеть**» (10; 513–514). Дискурс характеризуется в письме тем, что выражения идеи *всё* (полное утверждение целостного, тотального) и *ничего* (максимальное отрицание этой целостности) представляют кульминационный момент элегической модальности в произведении на тему нигилизма и антинигилизма. Здесь яснее, чем в любом другом месте романа, раскрыты русские литературные истоки изображения ставругинского образа в историко-литературной перспективе печоринского начала.⁵ Но не только. Ведь если размышлять об аспекте элегичности в прозаическом тексте «Бесов», нельзя игнорировать один из эпиграфов к роману — строки из пушкинского стихотворения «Бесы», выдвигающего на первый план элегическую тональность.⁶ Таким образом, вырисовывается двойной — пушкинский и лермонтовский — контекст для толкования связи элегичности и традиции осмысления отрицания через понятия «ничто», «ничего». Бесконечность и беспредельность бесовского мира (полное отрицание⁷) получают семан-

⁵ Более детальное изложение упомянутой проблемы и толкование в этом русле семантического построения образов Печорина, Базарова и Ставругина в контексте романов, в которых данные персонажи становятся главными героями, см.: Кроо К. *Всё и ничего* как состояние души, универсалии характеристики и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX в. // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2012. Вып. 4. С. 73–94.

⁶ Важный подход к выяснению связи пушкинского эпиграфа и романа представляет собой ранняя статья: Викторovich В. А., Живолупова Н. В. Литературная судьба «Бесов»: (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 119–134. Главное достоинство этой статьи состоит в том, что в ней указываются аналогичные и различные семантические конструкции родственных поэтических выражений в разных пушкинских стихотворениях и указывается на то, что «напряженный интерес к творчеству Пушкина со стороны Достоевского позволяет нам судить о более глубоком контексте, в котором воспринималось писателем стихотворение, о контексте всего творчества Пушкина» (С. 133).

⁷ См. анализ Игоря Смирнова в его книге: Смирнов И. П. Психодиахнологика: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 13–80.

тический контур в процессе перевоплощения онтологического статуса бесов из сферы изображенного мира в сферу текстовой реальности пушкинского стихотворения «Бесы» (идея *нигиля* преобразуется в идею художественной целостности⁸). Так же — правда, в совсем иной форме и в контексте психологического изображения души Печорина — свидетельствует семантический ход, обнаруженный в письме Веры к Печорину, о своеобразном сочетании отрицания с утверждением идеи полноты. В этом письме, адресованном любимому мужчине, влюбленная женщина, как бы одновременно исповедуясь перед Печориным, пишет, что она на него **«истощила все свои сокровища, свои слезы и надежды»**, потому что кроме Печорина **«никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно, ничей взор не обещает столько блаженства, никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, — и никто не может быть так истинно несчастлив, как [он]...»**⁹. Здесь встречается моделирование особого переживания в романе Лермонтова. В нем формы выражения отрицания сливаются с выражением апофеоза девиза полноты и максимальной целостности в таком душевном опыте, в котором все сокровища, все слезы и все надежды истощены в любви к Печорину.¹⁰

⁸ Это соответствует тому, как Пушкин — по словам Жоржа Нива — «благословляет» в своей поэзии и поэзией мир. По мнению ученого, итоговая поэтическая позиция Пушкина в «Бесах» состоит именно в выражении веры в любовь и свободу, а не ограничивается радикализацией позиции Вяземского, представленной в стихотворении «Метель», как это утверждается в работе И. Смирнова (см. пред. примеч.). Ср.: «Бес — это префикс: бес-конечность. И если космос у Вяземского конечен и бессмыслен, то у Пушкина он бесконечен и еще более бессмыслен». По мнению Нива, «весь Пушкин — акт поэтического благословления» (Нива Ж. Пушкин между просветительством и христианством // *Континент*. 1999. № 100 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/100/ni19-pr.html>).

⁹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 6. С. 350. Подробнее см.: Кроо К. *Всё и ничего* как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX. века. С. 87. В более широком контексте см.: Там же. *Passim*.

¹⁰ Это гармонирует с той «вампирической» чертой Печорина, о которой пишет С. В. Савинков в контексте «необъятности» души героя романа Лермонтова. См.: Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 197. Добавим, что *обретение переживания полного/целостного и разрушение или опыт безграничного* как и само *демоническое* могут получать разную оценочную характеристику, выраженную в разных модальностях поэтического дискурса. В данном случае уделяем внимание эгетической модальности, нередко сопровождаемой дистанцирующей иронией.

Если элегичность в «Бесах» восходит к полисоставному — помимо прочего пушкинскому и лермонтовскому — источнику, то любопытно рассмотреть роман южноафриканского англоязычного автора, лауреата Нобелевской премии по литературе 2003 г. Джона Максвелла Кутзее. Его роман под названием «The Master of Petersburg» («Осень в Петербурге»¹¹) освещает в своем постмодернистском прочтении связь элегических тем, элегичных настроения и модальности с темой нигилизма как раз в «Бесах», одновременно акцентируя поэтическое присутствие замысла «Вечного мужа». Самым важным моментом представляется именно то, как в процессе декодировки элегического в романе Кутзее обнаруживается доминантная связь между двумя названными произведениями Достоевского. В «Мастере Петербурга», как об этом уже неоднократно писалось в критической литературе, создается сеть ссылок на самые разные произведения Достоевского¹² и равно на самые разные компоненты жизненных обстоятельств писателя. В условный мир романа, таким образом, с одинаковой смыслопорождающей силой вовлекаются художественные и биографические аллюзии¹³, они функционально вместе и на равных правах становятся событийными и семантическими компонентами в произведении, а в «биографическом» ракурсе развития жизненного пути персонажей — прежде всего Достоевского, главного героя романа

¹¹ В дальнейшем этот роман будет упоминаться под заглавием «Мастер Петербурга», см. признание переводчика С. Б. Ильина: «...значения слова „master“ — „мастер“ и „хозяин“. Мы остановились на нейтральном варианте „Осень в Петербурге“, благо действие происходит осенью» [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/work151184>

¹² См.: Frank J. J. M. Coetzee «The Master of Petersburg» // *Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture*. Princeton University Press, 2010. P. 196–204. Утверждая, что Кутзее создает ссылки на разные художественные источники Достоевского («his new book is another contribution to [the] genre of pastiche» — Ibid. P. 196) и биографические элементы жизни писателя, Франк обращает внимание в первую очередь на «Хозяйку» и романы «Преступление и наказание» и «Бесы». Ср.: Frank J. «The Master of Petersburg» by J. M. Coetzee // *New Republic*. Vol. 213, nr 16. P. 53–57.

¹³ Более подробно об этом и о положенных в основу исторических событиях см.: Scanlan M. *Incriminating Documents: Nechaev and Dostoevsky in J. M. Coetzee's «The Master of St. Petersburg»* // *Philological Quarterly*. 1997. Vol. 76, nr. 4 (Fall). P. 463–477; Lawlan R. *The Master of Petersburg: Confession and Double Thoughts in Coetzee and Dostoevsky* // *A Review of International English Literature*. 1998. Vol. 29, nr 2. P. 131–157.

Кутзее — они смешиваются и совмещаются с чисто фиктивными ходами сюжета. В тексте, следовательно, представлена очень богатая поэтика металеписиса. А интертекстуальная система романа Кутзее строится монтажно, ссылки на тексты из творчества Достоевского часто приводятся как бы «по кусочкам». Тем не менее полисоставность системы аллюзий не скрывает от глаз читателя порождения в «Мастере Петербурга» самого маркированного «интертекста», реализованного в плане действия романа. Он служит «рамочным интертекстом»¹⁴, составляя прочные семантические пределы для динамично движущихся границ других интертекстов. Особенностью именно этого доминантного интертекста является то, что в нем реминисценции из творчества Достоевского не ограничиваются одним текстом. Они слагаются одновременно из «Вечного мужа» и «Бесов».

Трехсторонняя аналогия («Вечный муж» / «Бесы» / «Мастер Петербурга»), на которой основывается такое взаимосвязанное, срастающееся в смысловое единство интертекстуальное пространство, заложена в сюжетной ситуации, к которой присоединен условный романский образ Кутзее — Достоевский. Она обнаруживает себя в виде ситуации траура. Вспомним, что и новая меланхолия и элегичность Вельчанинова вырисовываются под знаком траура, причем сюжетный ход разворачивает два проявления траурной ситуации: смерть жены Труссоцкого, а затем смерть дочери Лизы. О теме смерти в «Бесах» речь еще впереди. Сперва напомним, что в романе «Мастер Петербурга» главный персонаж, Достоевский, приезжает в Петербург, потому что скоропостижно умер Павел Исаев, его пасынок от первого брака. По первоначальной версии, сообщенной Достоевскому, — в результате какой то аварии. Вторая версия предполагает вариант убийства Павла жандармерией. Но возникает, хотя более имплицитно, и третий вариант — предположение самого Достоевского, что пасынка толкнул на смерть и эксплуатировал эту смерть (вариант самоубийства) для своих целей радикальный

¹⁴ Разработка термина на русском языке на материале «Белых ночей» Достоевского приводится в статье: Кроо К. Динамика «жанра в жанре» в русле интертекстуальности. Движущиеся границы «текстов в текстах»: (Опыт анализа «романа» Достоевского «Белые ночи») // Кроо К., Торор Р. Text within Text. Culture within Culture = Текст в тексте. Культура в культуре. Budapest; Tartu, 2014. P. 137–175.

круг революционеров-нигилистов во главе с Сергеем Нечаевым, другом Павла. В тексте Кутзее сплетаются две сюжетные линии из романа «Бесы» — смерть Шатова (которого убивают, жертвуя его жизнью в расчете на сплочение кружка нигилистов) и Кириллова, спровоцированного совершить самоубийство и оставить предсмертную записку, которая облегчает интриги Петра Верховенского (литературного прототипа образа Нечаева в романе Кутзее). Следовательно, событийное объяснение смерти Павла Исаева, ее мотивировка на уровне действия приводятся в условно-эмпирическом контексте исторических событий, которыми управляет молодежный кружок нигилистов (Нечаев и его друзья). Но и сам Достоевский меняется местами со своими героями — как это неоднократно происходит на фоне многочисленных событийных аллюзий на разные его произведения, — когда в романе Кутзее он должен составить и подписать заявление о том, кем и как был убит его приемный сын. И это требуется от него, чтобы потом Нечаев смог превратить эту запись в печатный документ в качестве прокламации-провокации, призванной вывести революционную молодежь на улицу. Таким образом, гибель сына вызывает память о подобных смертях в «Бесах» — Кириллова, Шатова и самого Ставрогина, мастера бывших учеников, также оставившего — но уже по собственной, личной воле — письмо, написанное перед самоубийством. Вспомним, что это письмо встает в своеобразную параллель с «Исповедью», данной героем для прочтения Тихону, то есть с текстом, в котором появляется ребенок Матреша, также покончившая жизнь самоубийством. Матрена и у Кутзее является центральной фигурой романа: она дочь хозяйки Павла, у которой Достоевский временно останавливается, имея с этой женщиной любовную связь. Они как бы духовно имеют двух общих детей — умершего Павла и живую Матрену (явная вариация темы случайного семейства — дети в разных формах приемные, чем подчеркивается душевная обоснованность и тем не менее проблематичность такого сожительства).

Однако первичное состояние траура в романе Кутзее связано как раз не с Матреной, повторением Матрешы, покончившей жизнь самоубийством в «Бесах». Достоевский у Кутзее, как мастер Ставрогин (со своими двойниками, мастером Кирилловым и Шатовым), носит траур по Павлу — вместе с Матреной,

которую Павел учил языкам, и в этом смысле он, друг Нечаевых, выступает в роли «мастера» для девочки.¹⁵

В системе многократного внутри- и интертекстуального двойничества возникает парадоксальная ситуация: в интертекстуальной сети интриг двойников-нигилистов, приходящих из романа «Бесы», мастер Достоевский как минимум затронут духом нигилизма. Он все же испытывает траурную скорбь о жертве нигилизма, сыне Павле, вместе с потенциальной жертвой нигилизма — Матреной. Совершенно ясно, что такая интертекстуальная раздробленность фигур (жизненных, текстовых и интертекстовых), тем не менее упорядоченных в целостную смысловую систему, приводит к подчеркиванию в романе Кутзее внутреннего кризиса самого Достоевского — именно в контексте собственного нигилизма (понимаемого в широком смысле как разрушающая сила). А происходит это как раз на фоне темы мастера и учеников, — а говоря вновь шире — отцов и детей. (Налицо и явная аллюзия на тургеневский роман.¹⁶) Но тематика отцов и детей в контексте нигилизма важна не только как проблема семейных или исторических (даже политических) поколений. На передний план выходит сама *родственность*, семейная или приемная, или, наоборот, вообще отсутствие связующей силы родственности, и как раз эти идеи освещены в контексте нигилизма и антинигилизма, существования и несуществования, бытия и небытия. Так как дилемма основывается на вопросе биологической родственности по крови, речь на первом уровне идет о собственно биологическом существовании, жизни и смерти, а развертывание темы доходит до метафизических вопросов духовного бытия и небытия.

Налицо многократная скорбь о ребенке (в мире событий и на уровне художественного замысла в целом: о прошлом ребенке — Павле; о настоящем — Матрене; о будущем, который еще не родился и, возможно, никогда не будет рожден (Достоевский жаждет иметь общего ребенка с хозяйкой). Но речь идет

¹⁵ К этому добавим, что, при постоянном монтажном смешивании разных претекстов Достоевского и их частей, Матрена все время ощущается на грани возможности морального и физического развращения демоном и нигилистов, и самого Достоевского. Фигура Матрены освещена на пределе между опытом уцеления и уничтожения, т. е. ниhiля.

¹⁶ См.: Kujansivu H. Between to Among: J. M. Coetzee's «The Master of Petersburg» and the Place of Intertextuality // Grishakova M., Lehtimäki M. (eds.). Intertextuality and Intersemiosis. Tartu, 2004. P. 10–30.

и о Кириллове, большом ребенке, играющем с мячом в минуты, непосредственно предшествующие убийству-самоубийству в «Бесах», а также о Шатове, то есть о всех детях, которых душевно оплакивает Митя Карамазов в романе, к которому также существуют отсылки. Но дело в том, что в слитном и связанном интертексте перед глазами читателя появляется еще один ребенок, дочка Вельчанинова, Лиза, которую Вельчанинов и Трусозкий (впрочем тоже Павел: Павел Павлович или Пал Палыч — см. звуковую игру со словом «палка»¹⁷) вместе хоронят на кладбище. На этом кладбище произносятся трогательные слова Трусозкого о траурной боли, в которых слышна боль всей жизни Трусозкого, запоздало осознавшего, что Лиза является дочерью бывшего любовника его уже умершей жены («на моем краю больше, чем на вашем, больше-с... — шептал он как в бреду, всё продолжая себя бить в сердце, — больше-с, больше-с — больше-с...» — 9; 88). Самым интенсивным семантическим импульсом создания эквивалентности (двойничества) образов Трусозкого и Вельчанинова является именно *боль*, которая, с одной стороны, меланхолия Вельчанинова, но с другой — общий траур Вельчанинова и Трусозкого по их общему ребенку, умиравшему на их глазах и на глазах читателя.

Сочетание элегичных тем и модальностей с проблематикой нигилизма как широкого смыслового конструкта более чем очевидно. Роман Кутзее озвучивает, между прочим, именно эту поэтическую связь. Однако в исконно «петербургском тексте» романа «Мастер Петербурга» постмодернистское прочтение дешифрует и то свойство разработки «петербургской» темы Достоевским, которое включает непетербургское происхождение поэтики нигилизма в элегическом контексте, со всей его опорой на понятия *все* и *ничего*.

Промежуточную форму отхода от ограничения петербургским хронотопным миром представляет собою *тверская* тема, имеющая два компонента в интертексте: первый — это реконструируемая авантюра Ставрогина с Марьей Лебядкиной, которая своеобразно воспроизводится у Кутзее в истории Павла и присоединена

¹⁷ О семантической взаимосвязи конструкции двух образов см.: Кроо К. Поиски слова в «Вечном муже» Достоевского: (В свете «Преступления и наказания») // «Творческое слово» Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С. 211–226. (Первый вариант: Slavica Tergestina. Trieste, 1995. Vol. 3. С. 121–142.)

к пространству Твери. В то же время тверской хронотоп вовлекает гораздо большую часть условно-географического пространства «Бесов». Одновременно явная тематизация тверского пространства декодирует значение сокращенного названия города Т., где Вельчанинов испытывает то чувство, которое затем вызывает в нем петербургскую меланхолию.¹⁸ Тверь в интертекстуальной сети романа Кутзее вновь функционирует двояким кодом — кодом образов Вельчанинова и Ставрогина. Особенность такой двойной сигнализации состоит в том, что удваивается амбивалентность. С одной стороны, она задается дилеммой относительно поведения Павла — Ставрогина (кавалера Лебядкиной), мотивировки его странной связи с ней (в романе Кутзее приводятся два объяснения: 1) рыцарское дело, 2) пустая скука, насмешка, то есть по сути дела поступок нигилиста); с другой стороны, дилемма Вельчанинова появляется как действие совести. В тверском тексте в романе Кутзее, следовательно, продолжается совмещение мотивов *ничто*, *ничего*, вариантов мотивов уничтожения, смерти (нигиля) и перерождения, жизни. Как раз на стыке сюжетного хода соотношений этих мотивов возникает знак меланхолии, то есть элегическая модальность.

Все это гармонирует с третьим слоем вызванных текстов, которые принадлежат к общекультурному топосу и культурным универсалиям: к этому слою интертекстовости относятся библейские и мифологические компоненты сюжетов. Назову лишь один, согласно логике проблемы, поставленной в настоящей статье. Это орфеевский интертекст о поэте, потерявшем свою Эвридику, который раскрыт в критической литературе в контексте толкования многочисленных мифологических претекстов.¹⁹ Сигналом интертекста в романе Кутзее служит неоднократное толкование *взгляда* — взгляда назад и вниз. *Katabasis* (спуститься вниз и вернуться) в нашем контексте может интерпретироваться не только как архаическое семантическое образование, которое потом перерастает в разные формы индивидуализации топоса с смысловым центром *беса*, *бесовства*,

¹⁸ Ср.: Альтман М. С. Этюды о романе Достоевского «Бесы» // Прометей: Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». М., 1968. Вып. 5. С. 442–452.

¹⁹ Veres O. On Mourning: The Trope of Looking Backwards in J. M. Coetzee's «The Master of Petersburg» // Hungarian Journal of English and American Studies. 2008. Vol. 14, nr 2. P. 233–244.

дьявола и демонической натуры. Еще более важным оказывается тот факт, что перерождение Орфея в процессе установления им нового, уже заслуженного и не потерянного контакта с Эвридикой, согласно варианту Овидия, тесно связано с обновлением его элегических лирических песен. Залог возвращения к Эвридике — перерождение ламентативной элегии. Из сказанного вытекает, что петербургский, тверской и античный тексты подтверждают тот же код сочетания темы потери, уничтожения, исчезновения и т. д. (одним словом, *нигилия* в расширенном смысле) с темами и дискурсивной практикой элегической медитации.

Закончим разбор словами Кутзее о демонизме, о нисхождении в низкое пространство, об идеях, которые переписываются интертекстами. *Спуститься глубоко вниз* означает приобретение знания — «Staring deep enough means to know» (28)²⁰. Взгляд Кутзее представляет собой взгляд в прошлое и взгляд в глубину. Это Орфеев взгляд поэта. Достоевский в «Мастере Петербурга» пишет и переписывает старые тексты, трансформируя их в новые. Траур — это боль творчества. Меланхолия — это борьба с пустотой. Это отдавать душу — «to give up his soul» (250), чтобы создать и пересоздать художественный текст. Но *отдавать* душу в этом романе означает *найти* душу. Достоевский романа Кутзее дает новое имя Матрене — *Dusha* («„I have another name for you. Dusha“. He writes the name at the head of the paper. „Do you like it?“» (246). Это возвращает к финалу «Бедных людей», где Девушкин именует Вареньку херувимчиком, говоря ей «родная моя» (1; 108). Так оканчивается роман о *нигилии* в антинигилистическом ключе. Но в то же время остается открытым финал, скрывающий в себе и противоположный смысл. *Все и ничего* останутся неразрывными и в романе Джона Максвелла Кутзее.

²⁰ Страницы приводятся по изд.: Coetzee J. M. The Master of Petersburg. London, 2004.

ОТТО ФОН БИСМАРК В ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ
ДОСТОЕВСКОГО И НИЦШЕ

Введение в проблематику

«Еще раз о Достоевском и Ницше», — может подумать читатель этой статьи. Разве можно сказать о них еще что-нибудь новое? С того времени, как открыватель Ницше Георг Брандес сделал первое сравнение между Достоевским и Ницше¹, они были рассмотрены со всех возможных точек зрения: как поэты, писатели, философы, провозвестники нигилизма, метафизики, теологи, мистики, психологи, пророки, политики...

Таким образом это сравнение считается своего рода догмой для исследователей, занимающихся названными мыслителями XIX в.² Но можно ли действительно сравнить Достоевского с Ницше? Прав Шестов, утверждающий, что «Ницше и Достоевский без преувеличения могут быть названы братьями, даже братьями-близнецами»³?

Попробовать дать ответ на этот вопрос, конечно, сложная задача, которая требует внимательно анализировать многие детали исторического, философского и жизненного контекста этих двух мыслителей. Определив область нашего исследования, мы будем здесь, однако, сосредоточиваться на вопросе, который считается главным в их творчестве, то есть на *политическом*

¹ См.: Brandes G. 1) Fjodor Dostojewski (1888) // Udvalgte skrifter / Under redaktion af Sven Møller Kristensen. 6. Bind: «Russisk og tysk litteratur». Copenhagen: Tiderne Skifter, 1986. S. 29–55; 2) Aristokratisk radikalisme: en afhandling om Friedrich Nietzsche // Tilskueren. 1889. S. 565–613 (позднее: En afhandling om aristokratisk radikalisme // Essays: Fremmede Personligheder. Copenhagen: Gyldendal, 1889. S. 151–244).

² См.: Дудкин В. В. Достоевский — Ницше: (Проблема человека). Петрозаводск, 1994.

³ См.: Шестов, Лев. Достоевский и Ницше (1903). Глава 1.

вопросе, чтобы показать, до какой степени это сравнение является оправданным.

В целом как творчество Достоевского, так и творчество Ницше — это проект политической реформы общества своего времени. Достоевский сначала через утопический социализм, а затем через православное христианство хотел улучшить русское общество. Это улучшение впоследствии должно будет распространиться на Запад, как пророчески провозгласил он в своей речи о Пушкине, не без оснований названной «политическим завещанием»⁴. Ницше представлен нам как глубоко политический мыслитель с ранних филологических и философских трудов об образовании и греческом государстве. Все его поздние произведения, в частности те, что написаны в 1888 г., повторяют еще сильнее его политическую волю, которая находит свое отражение в философских концепциях «великая политика», «сверхчеловек» и особенно в провозглашении о «добром европейце». «Философия» и «политика», следовательно, не указывают на разные области творчества Достоевского и Ницше, но они являются необходимыми отправными точками для методологической интерпретации их мысли.

В 1930 г. Альфред Боймлер, один из первых исследователей, серьезно рассматривавших Ницше как философа и политика и пытавшихся провести параллель в творчестве немецкого философа с творчеством русского писателя, утверждал, что «только Достоевского можно сравнить с Ницше по визионерской ясности взгляда»⁵.

Но что значит, что их можно сравнить «по визионерской ясности взгляда»? Какие данные, какой исторический факт своего

⁴ См.: Волгин И. Л. Завещание Достоевского: О речи Ф. М. Достоевского, произнесенной на торжествах, посвященных открытию памятника А. С. Пушкину в Москве 8 июня 1880 г. // Вопросы литературы. 1980. № 6. С. 154–196; Müller L. Das politische Vermächtnis Dostojewskijs: Dostojewskijs Auffassung von der Bestimmung Rußlands nach seiner Puschkin-Rede // Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft. 1997. Т. 4. S. 73–83 (на рус. яз.: Политическое завещание Достоевского: Достоевский о назначении России: По речи о Пушкине 8 июня 1880 года // Понять Россию: историко-культурные исследования. М., 2000. С. 272–284). Интересно отметить в этом контексте недавний сборник статей Достоевского под названием «Политическое завещание: Сборник статей за 1861–1881» (Сост. С. М. Сергеев. М., 2006).

⁵ Nietzsche F. Sämtliche Werke / Hrsg. von A. Baeumler. Leipzig: Kröner Verlag, 1930. Bd. 6: Nachwort von Alfred Baeumler. S. 704. [Здесь и далее перевод с немецкого выполнен автором статьи. — *Ред.*]

времени позволяют нам проверить истинность или ложность этого заявления? Если говорить о политической фигуре XIX в., то ею, без сомнения, является Отто фон Бисмарк (1815–1898).

Бисмарк у Достоевского

Первое упоминание о Бисмарке, которое можно найти в творчестве Достоевского⁶, является косвенным, и оно связано с его экспансионистской политикой, как видно в Записных тетрадях 1864–1865 гг., когда Достоевский упоминает о намерениях Пруссии аннексировать Австрию после того, как Пруссия завоевала Шлезвиг-Гольштейн (20; 189–190)⁷. 30 декабря 1870 / 11 января 1871 г. Достоевский пишет А. Н. Майкову письмо из Дрездена, где говорит о боевой атмосфере, которая царила в немецком обществе во время войны против Франции, выделяя прежде всего воодушевление интеллектуалов в связи с возможной победой над Францией⁸. Пять лет спустя в «Дневнике писателя» Достоевский говорит об этом времени в Дрездене, комментируя, как победа над Францией сделала немцев более гордыми своими военными достижениями, так что они даже хотели начать войну и против России (см.: 23; 59–61).

Тем не менее, несмотря на эту военную позицию против России, Достоевский не упоминает имя Бисмарка до 1873 г., когда в его политических статьях говорится о борьбе с католицизмом, предпринятой канцлером Германии («Kulturkampf»).

⁶ Об этом писал уже Н. Н. Подосокорский. См.: Подосокорский Н. Н. Идея и образ Бисмарка в творчестве Ф. М. Достоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 85–93.

⁷ См. также письма Достоевского к М. Н. Каткову от 25 апреля 1866 г. (28₂; 153) и к С. А. Ивановой от 29 сентября / 11 октября 1866 г. (28₂; 223).

⁸ «Я сам читал несколько писем солдатиков немцев из Франции, из-под Парижа, сюда к своим матерям и отцам (лавочникам, торговкам). Господи, что пишут! Как они больны, как голодны! Но — долго рассказывать! Между прочим, наблюдение: первоначально „Wacht am Rhein“ раздавалось на улице в толпе часто, теперь *совсем нет*. Всего больше горячатся и гордятся профессора, доктора, студенты, но народ — не *очень*. Совсем даже нет. Но профессора *гордятся*. В Lese-Bibliothek каждый вечер встречаю их. Один седой как лунь и влиятельный ученый громко кричал третьего дня: „Paris muss bombardiert sein!“.. Вот результаты их науки. Если не науки-так глупости. Пусть они ученые, но они ужасные глупцы! Еще наблюдение: весь здешний народ грамотен, но до невероятности необразован, глуп, туп, с самыми низменными интересами» (29₁; 162). См. также письмо к Майкову от 25 февраля / 9 марта 1871 г. (29₁; 182).

Достоевский понимает этот немецкий конфликт против католицизма в соответствии с его концепцией истории Запада, согласно которой источником всего зла в Европе является Рим (см. главку «Три Идеи» — 25; 5–8). В этом смысле поражение Франции в войне с протестантской Пруссией было принято русским писателем с энтузиазмом, который, однако, отмечает, что Бисмарк должен углублять борьбу против Франции, то есть против «меча папства», и покончить с опасностью католицизма (см.: 21; 183–184, 244) и одновременно с социализмом и атеизмом (см.: 21; 192).

Таким образом, в 1875 г. в романе «Подросток» Достоевский положительно говорит о Бисмарке и его «идее» и называет его «гением» (13; 77), а в своих политических статьях он постоянно хвалит его боевую стратегию против католицизма, повторяя, что надо бороться с наибольшей опасностью, стоящей перед Европой (22; 91), и выступая за полное уничтожение Франции, так как это единственный способ покончить с идеей Рима (см.: 24; 75, 87 и др.).

Хотя вначале Достоевский сомневался, что борьба Бисмарка кровью и огнем против «соперника и врага всей Европы, то есть против коммунизма» (22; 84) может быть эффективной (22; 87), впоследствии он указывает, что необходимо поступать именно так, поскольку социализм является врагом национализма, основы Германского рейха:

«Замечательно, что князь Бисмарк ненавидит социализм не меньше папства и что германское правительство, в самое последнее время особенно, стало как-то слишком бояться социалистической пропаганды. Без сомнения, это потому, что социализм обезличивает национальное начало и подъедает национальность в самом корне, а принцип национальности есть основная, есть главная идея всего германского объединения, всего того, что совершилось в Германии в последние годы. Но очень может быть, что князь Бисмарк смотрит еще глубже, а именно: социализм есть сила грядущая для всей западной Европы, и если папство когда-нибудь будет покинуто и отброшено правительствами мира сего, то весьма и весьма может случиться, что оно бросится в объятия социализма и соединится с ним воедино» (25; 160).

Борьба России против Османской империи (24 апреля 1877 г.) и надежда России в коалиции с Германией покончить с католицизмом и исламом в Европе (см.: 23; 62) воодушевили Достоев-

ского хвалить Бисмарка, которого он называет снова «гением» (25; 143 и 26; 183) и которому посвящает целую статью, где он описывает его как первого политика в Европе, признающего Папу врагом и корнем всех бед (см.: 25; 154–157). Таким образом, Достоевский называет Бисмарка «главным врагом папства и римской идеи!» (25; 160 и 26; 13–14, 21) и сожалеет, что ему приходится бороться в одиночку против католицизма и социализма в Европе, так как Россия борется с мусульманским врагом, угнетающим славянские народы (см.: 25; 161). Достоевский знает, однако, что «социализм, как наследие католицизма и Франции, ненавистен более всех истинному германцу», который «ждет уже соединения обоих врагов Германии и человечества вместе и тем самым раздавить их надеется легче, зараз» (26; 89).

В 1877 г. Достоевский описывает противоречия между Францией и Германией как провоцируемые папством, которое ненавидит Россию и Бисмарка (см.: 26; 178–179). Именно в этом контексте Достоевский предлагает соединение обеих стран для борьбы с общим врагом (см.: 24; 251, 270 и 26; 179, 181), альянс, чтобы уничтожить Рим и вместе доминировать в мире:

«Во всяком случае одно кажется ясным, именно: мы *нужны* Германии даже более, чем думаем. И нужны мы ей не для минутного политического союза, а *навечно*. Идея воссоединенной Германии широка, величава и смотрит в глубь веков. Что Германии делить с нами? объект ее — все западное человечество. Она себе предназначила западный мир Европы, провести в него свои начала вместо римских и романских начал и впредь стать предводительницей его, а России она оставляет Восток. Два великие народа, таким образом, предназначены изменить лик мира сего. Это не затеи ума или честолюбия; так сам мир слагается» (26; 91).

Этот энтузиазм, однако, вскоре переходит в глубокое разочарование после Берлинского конгресса 1878 г., когда канцлер Германии решил не поддерживать Россию в ее борьбе против Османской империи. После этого имя Бисмарка становится негативным в его политическом творчестве (см.: 27; 38–39, 74–75, 78, 196) и Достоевский описывает его как марионетку иудеев (см.: 27; 59), упрекает В. Ф. Пуцыковича за «принижение перед Бисмарком» (в письме от 23 августа 1879 г.) и называет его «глупцом» (см. запись от 1 марта 1880 г. в дневнике С. И. Смирновой — 25; 335, примеч.).

Бисмарк у Ницше⁹

Как и у Достоевского, в отношении Ницше к Бисмарку есть свои «взлеты и падения», хотя немецкий философ всегда сохранял определенную дистанцию, которая станет яснее в последний период его творчества, когда он решительно выступил против «Рейха».

Первые упоминания о Бисмарке у Ницше демонстрируют в основном симпатию к его политическим взглядам¹⁰. Эта поддержка проявляется в активном участии в войне против Франции в 1870 г.¹¹ и особенно в проекте культурного обновления немецкой жизни на ранней греко-германской основе, которую Ницше разделяет в эти годы с революционным композитором Рихардом Вагнером. Этот проект возвращения к подлинной немецкой культуре, в рамках которого были созданы оперы Вагнера (в частности, «Кольцо нибелунга») и филолого-философские работы Ницше (как, например, его спорный трактат «Рождение трагедии из духа музыки»; 1872), был основан на идее объединения Германии под эгидой Бисмарка, а также войны с Францией.

Однако поражение Франции в 1871 г. Ницше соотносил не с культурной победой, которая позволит возродить трагическую культуру, но с торжеством буржуазного менталитета и узкого национализма¹². Действительно, война не только превращала немцев в «глупых»¹³, но также стало ясно, что военная победа над Францией вовсе не была одновременно культурной победой,

⁹ Письма Ницше цит. по: *Nietzsche F. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin; New York; de Gruyter, 1975–2004 (далее: KGB с указанием тома и страницы). Произведения Ницше цитируются по: *Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* / Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 1999 (далее KSA с указанием тома и страницы).

¹⁰ См. письма к фон Герсдорфу от конца августа 1866 г. (KGB, I.2, 156–161) и от 16 февраля 1868 г. (KGB, I.2, 254–259) и к В. Фишеру от 8 августа 1870 г. (KGB, II.1, 133–134).

¹¹ См. письма к Р. Вагнеру от 11 сентября 1870 г. (KGB, II.1, 142–144) и к фон Герсдорфу от 12 декабря 1870 г. (KGB, II.1, 160–163) и от 21 июня 1871 г. (KGB, II.1, 203–205), где он говорит о «нашей немецкой миссии».

¹² См. письма к фон Герсдорфу от 7 ноября 1870 г. (KGB, II.1, 154–156); к Э. Роде от 23 ноября 1870 г. (KGB, II.1, 158–160), к матери и сестре от 12 декабря 1870 г. (KGB, II.1, 163–164) и к Э. Роде от 28 января 1872 г. (KGB, II.1, 278–280). См. также: *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen*. § 37 (KSA, 6.138) и § 39 (KSA, 6.141) и *Frühjahr — Herbst* 1873, 27 [24] (KSA, 7.593–594) и *Nachlass Herbst* 1873, 30 [20] (KSA, 7.739–740).

¹³ *Menschliches, Allzumenschliches*. I, § 444 (KSA, 2.289).

«потому что французская культура продолжает существовать как и прежде, и мы так же зависим от нее, как и раньше. Она даже не содействовала военным успехам»¹⁴. В этой ситуации, однако, «более благоразумная и ученая часть немецких образованных людей» не способна воспринимать серьезность культурной ситуации, в которой находится «Рейх». «Только, — продолжает Ницше, — вследствие недоразумения можно говорить о победе немецкой образованности и культуры, недоразумения, которое объясняется тем, что в Германии совершенно исчезло чистое понятие о культуре»¹⁵. Это стало возможным, потому что, по словам немецкого философа, вместо «оригинальной немецкой культуры» появился в Германии «образованный филистер» (*Bildungsphilister*), то есть человек, который «мнит себя питомцем музыки и культурным человеком»¹⁶.

Самое гротескное проявление этого образованного филистера и последующее разочарование Ницше в победе «великого немецкого»¹⁷ Бисмарка в 1871 г. будет связано с открытием Байройта 13 августа 1876 г. В этом национальном событии при-

¹⁴ Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller. § 1 (KSA, 1, 160).

¹⁵ Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller. § 1 (KSA, 1, 162–163). Он продолжает: «Если бы мы действительно перестали подражать им, то этим мы еще не победили бы их, а лишь освободились бы от них, и только в том случае, если бы мы навязали им свою оригинальную немецкую культуру, мы могли бы вести речь о триумфе немецкой культуры. Между тем замечаем, что мы и до сих пор еще во всем, что касается форм, зависим от Парижа — и должны зависеть, так как еще до сих пор не существует оригинальной немецкой культуры» (KSA, 1, 163–164).

¹⁶ Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller. § 2 (KSA, 1, 165). Он продолжает: «А так как он встречает повсюду образованных в его же роде и все общественные заведения, школы и академии устроены соразмерно с его образованностью и потребностями, то он всюду выносит победоносное сознание, что он представитель современной немецкой культуры, и сообразно с этим ставит свои требования и претензии. Если истинная культура предполагает единство стилей и даже плохая и выродившаяся культура немыслима без гармонии единого стиля, то путаница иллюзий образованного филистера происходит от того, что он всюду видит собственное отражение и из этого однообразия всех „образованных“ выводит заключение о единстве стиля немецкой образованности, то есть о культуре» (KSA, 1, 165).

¹⁷ См.: Nachlass Anfang 1874 — Frühjahr 1874, 32 [58] (KSA, 7.774); Nachlass Herbst 1887, 9 [180] (KSA, 12.444–445) и Nachlass Frühjahr 1888, 15 [6] (KSA, 13.403–408).

няла участие официальная Германия. Однако то, что должно было стать сознанием здорового и необходимого культурного обновления на ранних греческих и германских основах, оказалось «культурным» апофеозом «Рейха» и всего того, против чего выступали Ницше и Вагнер. Зритель Байройта искал не сил для возрождения истинной немецкой культуры, но «искупления» «день в день», «забыв» о существовании в экстазе вагнеровской музыки, то есть хотел *наркотик*. Ницше обнаружил, что Байройт — это не «утренняя молитва в день битвы (die Morgenweihe am Tage des Kampfes)»¹⁸, но вечерное отвлечение для буржуазии, которая нуждалась в экзальтации¹⁹.

Ницше заметил, что Вагнер, его товарищ по оружию в борьбе за культурное обновление Германии, капитулировал перед «Рейхом» и Бисмарком, то есть перед буржуазным и христианским образом жизни. То, что старый Вагнер заключил мир с «Рейхом», а затем создал оперу «Парсифаль» с посланием христианского искупления²⁰, оставляя таким образом борьбу за возрождение классической древности и подлинной немецкой культуры, представленную в Зигфриде, привело к тому, что Ницше не только объявил войну Бисмарку и «Рейху», но и отказался от дружбы с Вагнером²¹. С этого момента он один решал задачу культурного обновления и вел борьбу с упадком своей эпохи²².

Произведение, которое Ницше написал, когда он покидал Байройт, представляет собой его первое систематическое нападение на «Рейх». Таким образом в работе «Человеческое, слишком человеческое» Ницше критикует неспособность Бис-

¹⁸ Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Richard Wagner in Bayreuth. § 4 (KSA, 1.451).

¹⁹ См.: Ecce homo. «Menschliches, Allzumenschliches». § 2–3 (KSA, 6.324–325).

²⁰ См.: Der Fall Wagner. § 11 (KSA, 6.39).

²¹ О предполагаемой вражде между Вагнером и Ницше было написано немало. Однако Ницше, который всегда говорил очень ясно, как в своих работах, так и в письмах, недвусмысленно заявил, в чем была проблема с Вагнером и почему он пошел на борьбу с ним. См. письмо к П. Гасту от 19 февраля 1883 г. (KGB, III.1, 333–334) и «Ecce homo» («Warum ich so weise bin»). § 3 (KSA, 6.268) и 7 (KSA, 6.274–275); «Warum ich so klug bin». § 5 (KSA, 6.289); «Menschliches, Allzumenschliches». § 5 (KSA, 6.327)); а также: Nachlass Frühjahr — Sommer 1888, 16 [42] (KSA, 13.500). Также см.: Förster-Nietzsche E. Das Leben Friedrich Nietzsche's. Leipzig: Naumann, 1904. II.2. S. 481ff. (Dr. Joseph Paneth).

²² Ницше говорит, что действительно произошло в те дни в «Ecce homo» («Menschliches, Allzumenschliches». § 2) (KSA, 6.323–324).

марка управлять государством в связи с постоянным поиском компромисса²³ и отсутствием твердого убеждения. Кроме того, Ницше утверждает, что национально-демократическое государство Бисмарка провоцирует потерю лучшей части немецкого народа²⁴, то есть препятствует появлению гения. В этом смысле «Рейх» преследует те же цели, что христианство и социализм²⁵, и делает то, о чем Ницше говорил в 1873 г. в своей первой работе «Несвоевременные размышления», предупреждая, что немецкие действия «могут превратить нашу победу в полное поражение, в поражение и даже искоренение немецкого духа, на пользу “немецкого Рейха”». Выражаясь другими словами, истинно немецкая культура исчезла²⁶. «В истории европейской культуры появление „Рейха“ означает только одно: *перемещение главной роли (eine Verlegung des Schwergewichts)*»²⁷.

Окончательная победа «образованного филистера» одновременно способствовала распространению триумфального оптимизма среди немецкого народа, выразившегося в провозглашении себя высшей расой. Как Ницше будет писать в 1888 г., «надо прежде всего быть „немцем“, „расой“, тогда уже можно принимать решения о всех ценностях и не-ценностях in historicis — устанавливать их... „Немецкое“ есть аргумент, „Deutschland, Deutschland über alles“ есть принцип, германцы суть „нравственный миропорядок“ в истории; по отношению к imperium Romanum — носители свободы, а по отношению к восемнадцатому столетию — реставраторы морали, „категорического императива“...»²⁸. Этот оптимизм в своем максималь-

²³ См.: Menschliches, Allzumenschliches, I, § 450 (KSA, 2.292–293). Также см.: Nachlass Herbst 1885 — Frühjahr 1886, 1 [246] (KSA, 12.65). Бисмарк уже высказался в 1860-е гг. о необходимости, чтобы государство получило природу компромисса. См. его речи от 27 января 1863 г. (GW X, 154); 24 января 1865 г. (GW X, 225); 18 декабря 1866 г. (GW X, 289); 22 декабря 1866 г. (GW X, 297) и 2 апреля 1868 г. (GW X, 451).

²⁴ См.: Menschliches, Allzumenschliches, I, § 481 (KSA, 2.314–316).

²⁵ См.: Menschliches, Allzumenschliches, I, § 235 и 480 (KSA, 2.196–197 и 314) и Menschliches, Allzumenschliches II, VM § 304 (KSA, 2.503); Nachlass Frühjahr — Herbst 1881, 11 [188] (KSA, 9.515) и Nachlass November 1887 — März 1888, 11 [407] (KSA, 13.187–188).

²⁶ См.: Gözen-Dämmerung, «Sprüche und Pfeile», § 23 (KSA, 6.62).

²⁷ *Götzen-Dämmerung*, «Was den Deutschen abgeht», § 4 (KSA, 6.106).

²⁸ Ecce homo, «Der Fall Wagner», § 2 (KSA, 6.358). См. также: Nachlass Frühjahr 1884, 25 [251] (KSA, 11.78).

ном выражении переходит в национализм²⁹, описанный Ницше как сумасшествие, разделившее и противопоставившее народы Европы, и как «упадок немецкого духа»³⁰: «Эта враждебнейшая культуре болезнь и колоссальная глупость под названием национализм, этот *névrose nationale*, которым больна Европа, это увечие мелких государств Европы, мелкой политики»³¹. В этом контексте Ницше заявляет, что «стать хорошим немцем значит разнемециться»³², или, выражаясь другими словами, освободиться от ига национализма: «Когда народ прогрессирует и растет, то пояс, сдавливающий его национальную внешность, лопается. Если же он застывает и приходит в упадок, то вокруг его души образуется новый пояс, который становится все тверже и образует вокруг как бы тюрьму, стены которой растут все выше»³³.

Другие негативные суждения о Бисмарке и его политике находятся в записках Ницше, где он сильно критикует его за несоответствие уровню своего положения³⁴, за отсутствие «сильных глубоких страстей»³⁵, за разведение в «Рейхе» посредственности³⁶ и демократии, за безрассудство³⁷, за проведение политики «вовлечения»³⁸, за позволение парламенту доминировать над ним³⁹ и за то, что Бисмарк содействует христианству несмотря на его «*Kulturkampf*»⁴⁰.

²⁹ См.: Nachlass Frühjahr 1884, 25 [115] (KSA, 11.43–44).

³⁰ «Der Niedergang des deutschen Geistes, der mit der Heraufkunft der Vaterländerei und des Nationalism Schritt gehalten hat». Nachlass November 1887 — März 1888, 11 [129] (KSA, 13.61). См. также: Jenseits von Gut und Böse, § 256 (KSA, 5.201–204); Nachlass Ende 1886 — Frühjahr 1887, 7 [47] (KSA, 12.310–311); Nachlass November 1887 — März 1888, 11 [235] (KSA, 13.92–93) и 11 [407] (KSA, 13.187–188).

³¹ Ecce homo, «Der Fall Wagner», § 2 (KSA, 6.360). См. также Nachlass Herbst 1885 — Herbst 1886; 2 [10] (KSA, 12.70–71).

³² Menschliches, Allzumenschliches, II, VM § 323 (KSA, 2.511). См. также: Nachlass Sommer–Herbst 1884, 26 [412] (KSA, 11.261).

³³ Menschliches, Allzumenschliches, II, VM § 323 (KSA, 2.511–512). См. также § 302 (KSA, 2.502).

³⁴ См. Nachlass Herbst 1880, 6 [322] (KSA, 9.279–280) и Nachlass Ende 1880, 7 [312] (KSA, 9.383).

³⁵ Morgenröthe, § 167 (KSA, 3.149).

³⁶ См.: Nachlass Winter 1883–1884, 24 [25] (KSA, 10.659).

³⁷ См.: Nachlass Herbst 1885 — Frühjahr 1886, 1 [18] (KSA, 12.14–15).

³⁸ Nachlass Herbst 1885 — Frühjahr 1886, 1 [246] (KSA, 12.65).

³⁹ См. письмо к матери и сестре от начала января 1885 г. (KGB, III.3, 3–5) и Nachlass April–Juni 1885, 34 [93] (KSA, 11.451).

⁴⁰ См. письмо к М. фон Мейсенбургу от 24 сентября 1886 г. (KGB, III.3, 256–258).

Эта негативная оценка действий Бисмарка не мешает, однако, Ницше отмечать и его положительные черты. В тех же записках можно прочесть, как он называет его личностью, благодаря которой немцы потеряли удовольствие от политических партий в отличие от остальной Европы⁴¹, человеком «чистой немецкой крови»⁴², а также «заправским немцем»⁴³, от которого он ожидает «более мощного будущего»⁴⁴, и, в конце концов, как он хвалит его за «макиавеллизм с чистой совестью»⁴⁵.

Тем не менее негативное отношение к Бисмарку и к «Рейху» подчеркивается в начале 1887 г.⁴⁶, достигнув своего апогея весной 1888 г., когда Ницше начинает свой последний бой против Вагнера, то есть против немецкой культуры, и прежде всего против Бисмарка, то есть против немецкой политики и «Рейха»⁴⁷.

Таким образом, Ницше как наследник Вагнера⁴⁸ объявляет войну «Рейху», который совершил свой переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»⁴⁹. «Изменение», которое появляется в сочинениях позднего Ницше (1888), — это осознание им своей задачи и исторической судьбы как философа и политика. То, что он говорит теперь, уже было ясно изложено в его ранних работах, разница заключается лишь в тоне и интенсивности, с которой он повторяет свою критику: немецкий философ отказывается от всех масок, под которыми он выражал свои мысли, и вместо «свободного духа» или «Заратустры» появляется «Я» Ницше.

⁴¹ См. Nachlass, Frühjahr 1880 — Frühjahr 1881, 10 [B49] (KSA, 9.422).

⁴² Nachlass, Frühjahr 1884, 25 [268] (KSA, 11.81).

⁴³ Nachlass, Sommer — Herbst 1884, 26 [402] (KSA, 11.256) и 26 [457] (KSA, 11.272).

⁴⁴ Nachlass Sommer — Herbst 1884, 26 [462] (KSA, 11.273).

⁴⁵ Die fröhliche Wissenschaft, § 357 (KSA, 3.598).

⁴⁶ См. письмо к Р. фон Зейдлицу от 24 февраля 1887 г. (KGB, III.5, 31–32).

⁴⁷ Чтобы правильно понять его критику Вагнера и Бисмарка, нельзя забывать, что Ницше написал в «Ессе homo»: «...я никогда не нападаю на личности — я пользуюсь личностью только как сильным увеличительным стеклом, которое может сделать зримым всеобщее, но ползучее, с трудом определимое бедствие. <...> Так напал я на Вагнера, вернее, на лживость, на инстинктивную половинчатость нашей „культуры“, которая смешивает рафинированных с богатыми, а запоздалых с великими». — Ессе homo, «Warum ich so weise bin», § 7 (KSA, 6.274).

⁴⁸ См. письма к П. Гасту от 19 февраля 1883 г. (KGB, III.1, 333–334); к матери и сестре от 25 декабря 1883 г. (KGB, III.1, 464) и к Ф. Овербеку, 7 апреля 1884 г. (KGB, III.1, 495).

⁴⁹ Die Geburt der Tragödie, «Versuch einer Selbstkritik», § 6 (KSA, 1.20).

Теперь будет он, Ницше, человек из плоти и крови, выступать на политической арене против Бисмарка, против «Рейха» и против немецкого народа, народа — виновника всех зол, угрожающих Европе. Пожалуй, нет лучшего резюме его позиции, чем слова, написанные им к Ф. Овербеку 18 октября 1888 г.:

«Против *немцев* я выступаю в нем полным фронтом: на «двусмысленность» тебе жаловаться не придется. Эта безответственная раса, у которой на совести все величайшие преступления против культуры, во все *решающие* моменты истории держала на уме, видите ли, нечто „иное“ (реформацию во времена Ренессанса, кантовскую философию — именно когда в Англии и Франции с таким трудом пришли к *научному* способу мышления; «освободительные войны» — по пришествии Наполеона, единственного, кто до сих пор был достаточно силен, чтобы преобразовать Европу в политическое и *экономическое единство*), — а сейчас, в момент, когда впервые поставлены величайшие *вопросы о ценностях*, у нее на уме „рейх“, это обострение партикуляризма и культурного атомизма. Не бывало еще более важного момента в истории, но *кто бы только знал об этом?*» (KGB, III.5, 453–454)⁵⁰.

Что же критикует Ницше в Бисмарке? Бисмарк виновен не только в немецком оптимизме, который отражается в безумии национализма и малых государств, то есть в «маленькой политике» и в «Deutschland, Deutschland über Alles», но и в том, что он препятствовал культурному возрождению на греческой и германской основе, что означает, что нет никакой подлинной немецкой культуры, а можно только говорить о «Бисмарке»⁵¹. Ницше нападает на Бисмарка потому, что основанный им «Рейх» является не только национальным и демократическим⁵², но и *христианским*. Очень ясно говорит об этом Ницше в «Der Antichrist»:

«Куда девались остатки чувства приличия, уважения самих себя, когда даже наши государственные люди, в других отношениях очень беззастенчивые люди и фактически насквозь антихристиане, ещё и теперь называют себя христианами и идут к причастию?.. Юный государь во главе полков, являясь в своём великолепии выражением эгоизма и высокомерия своего народа, признаёт без всякого стыда себя христианином!.. Но тогда

⁵⁰ См. также: Ecce homo, «Der Fall Wagner», § 2 (KSA, 6.359–360).

⁵¹ Nachlass September 1888, 19 [1] § 3 (KSA, 13.540) и Götzen-Dämmerung, «Was den Deutschen abgeht», § 1 (KSA, 6.103–104).

⁵² См.: Nachlass Herbst 1885 — Herbst 1886, 2 [10] (KSA, 12.70–71).

кого же отрицает христианство? Что называет оно “миром”? Солдата, судью, патриота, всё, что защищается, что держится за свою честь, что ищет своей выгоды, что имеет *гордость*... Всякая практика каждого момента, всякий инстинкт, всякая оценка, переходящая в дело, — всё это теперь антихристианское: каким *выродком фальшивости* должен быть современный человек, если он, несмотря на это, *не стыдится* ещё называться христианином! — — —»⁵³

Против такого «Рейха» провозглашает Ницше борьбу под именем «большой политики»⁵⁴. Эта война должна начаться с «объявления войны против Дома Гогенцоллернов» и «его инструмента, князя Бисмарка, идиота *par excellence* среди всех государственных»⁵⁵, поскольку «„Рейх“ — это ложь: ни Гогенцоллерн, ни Бисмарк никогда не думали о Германии...»⁵⁶.

Бисмарк как главный враг Ницше, как его антипод⁵⁷ должен быть первым, кто получит его два объявления войны, то есть «Ессе homo» и «Der Antichrist». В сохранившемся черновом письме Ницше открыто заявил о своей вражде⁵⁸, вражде, которая будет увеличиваться настолько, что Бисмарк, Кайзер и все семиты должны отойти. И это станет лишь прелюдией к «большой политике» и борьбе против Германии, с тем чтобы сделать Европу единым государством.

Заключение

Как сходство, так и различия между Достоевским и Ницше очевидны при анализе их отношения к политической личности Бисмарка и взглядов на его значение для Европы. Правильно

⁵³ Der Antichrist, § 38 (KSA, 6.211).

⁵⁴ Vgl. Jenseits von Gut und Böse, § 208 (KSA, 5.137–140) и Ecce homo, «Warum ich ein Schicksal bin», § 1 (KSA, 6.365–366).

⁵⁵ Nachlass Dezember 1888 — Anfang Januar 1889, 25 [13] (KSA, 13.643). См. также Nachlass Dezember 1888 — Anfang Januar 1889, 25 [6] (KSA, 13.639–641); 25 [14] (KSA, 13.644); 25 [16] (KSA, 13.645); набросок письма к Руджиеро Бонги от конца декабря 1888 (KGB, III.5, 569) и к П. Гасту от 30 декабря 1888 г. (KGB, III.5, 565–567).

⁵⁶ Nachlass Dezember 1888 — Anfang Januar 1889, 25 [18] (KSA, 13.646). Поэтому Ницше сказал бы в другом фрагменте: «Indem ich dich vernichte Hohenzollern, vernichte ich die Lüge». Nachlass Dezember 1888 — Anfang Januar 1889, 25 [21] (KSA, 13.647).

⁵⁷ См. Nachlass Dezember 1888 — Anfang Januar 1889, 25 [7] (KSA, 13.641).

⁵⁸ См. набросок из писем к Бисмарку от начала декабря 1888 г. (KGB, III.5, 503–505). Тоже письмо к А. Стриндбергу от 8 декабря 1888 г. (KGB, III.5, 507–509) и набросок письма к Х. Зиммеру от 8 декабря 1888 г. (KGB, III.5, 511–513).

ли в этом случае утверждение, что «только Достоевского можно сравнить с Ницше по визионерской ясности взгляда»?

Сходство, которое можно констатировать в их суждениях, заключается в том, что оба отмечали политическое величие Бисмарка в его первые годы правления Рейхом. Однако, когда они анализируют последствия основания Рейха, демонстрируют явные различия.

Для Достоевского Бисмарк является великим политиком, который был в состоянии не только объединить свою страну, но и осознать опасность, таящуюся в католичестве и социализме. Отношения Бисмарка с Россией из-за различных военных союзов в Европе и в связи с его дипломатической работой в стране зарождали в Достоевском надежды на возможный союз между Германией и Россией как будущих правителей Европы и всего мира. Опportunистическая политика Бисмарка и его незаинтересованность в войне, которую вела Россия против Османской империи, сильно разочаровали Достоевского, и он перестал упоминать того в своих политических статьях.

Ницше, напротив, хотя вначале считал, что победа Бисмарка может способствовать возрождению «трагической культуры» и благодаря этому покончить с христианством в Европе, вскоре понимает, что в основанном Бисмарком «Рейхе» победила Франция и современные идеалы равенства, демократии, социализма, оптимизма, национализма и христианства. Поэтому Ницше может сказать, что эра Бисмарка — это «эра немецкого оболванивания»⁵⁹. В этом контексте, и в отличие от Достоевского, Бисмарк появляется не как новый Наполеон⁶⁰, а как его антипод.

Для Ницше и Бисмарк, и Наполеон являются символами коррумпированной власти⁶¹, но тем не менее несколько раз упоминаются вместе как великие люди⁶². Уже в 1884 г. он описывает Бисмарка как одного из немецких «опоздавших» вождей, которые препятствовали великим успехам европейской культуры, а Наполеона как единственного достаточно сильного человека,

⁵⁹ Nachlass Herbst 1885 — Herbst 1886, 2 [198] (KSA, 12.164).

⁶⁰ См.: Подосокопский Н. Н. Идея и образ Бисмарка в творчестве Ф. М. Достоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 85–93.

⁶¹ См. Nachlass Frühjahr — Sommer 1883, 7 [45] (KSA, 10.257).

⁶² См. Nachlass Sommer — Herbst 1884, 26 [393] (KSA, 11.254) и 26 [449] (KSA, 11.269–270).

способного создать истинный союз народов под общим названием Европы⁶³. Таким образом, в то время как фигура Наполеона, необыкновенного великого человека, вышла из французской революции и означала ее отрицание в пользу идеального объединения всех народов, находящихся под его командованием⁶⁴, Бисмарк представлял собой государственного деятеля, который распространил между немцами и, следовательно, между европейцами политику безумного национализма и малых государств (*Kleinstaaterei*)⁶⁵. Именно в этом контексте появляется в творчестве Ницше Россия: не как духовное возрождение Европы через христианство, как у Достоевского, а как пример «единственной державы, которая нынче является прочной, которая может ждать, которая еще может нечто обещать <...> Россия, противоположение жалкому европейскому партикуляризму и нервозности, вступившим в критический период с основанием Германской империи...»⁶⁶.

В то время как Достоевский ценит Бисмарка с националистической и православной точки зрения в качестве товарища в борьбе против идеи Рима и ее исторических проявлений в социализме XIX века, Ницше не только в состоянии признать проблему Европы, то есть христианство, но также отметить,

⁶³ См. Nachlass Frühjahr 1884, 25 [115] (KSA, 11.43–44).

⁶⁴ О Наполеоне Ницше говорит так: «Возьмем случай Наполеона. Франция времен революции, а еще более Франция до революции породила бы из своей среды тип, противоположный Наполеону; да она и породила его. И так как Наполеон был человеком *иного закала*, наследником более сильной, более долгой, более древней цивилизации, чем та, которая разлетелась вдребезги во Франции, то он стал здесь властелином, он один *был* здесь властелином. Великие люди необходимы, время же их появления случайно; что они почти всегда делаются господами над ним, это происходит от того, что они сильнее, что они старше, что на них дольше собиралось». *Götzen-Dämmerung*, «Streifzüge eines Unzeitgemässen», § 43 (KSA, 6.145).

⁶⁵ Но Ницше понимает, что Наполеон также виновником европейского национализма: «Die Revolution ermöglichte Napoleon: das ist ihre Rechtfertigung. Um einen ähnlichen Preis würde man den anarchistischen Einsturz unserer ganzen Civilisation wünschen müssen. Napoleon ermöglichte den *Nationalismus*: das ist dessen Einschränkung». Nachlass Herbst 1887, 10 [31] (KSA, 12.471).

⁶⁶ *Götzen-Dämmerung*, «Streifzüge eines Unzeitgemässen», § 39 (KSA, 6.141). Уже в 1886 г. Ницше написал о России: «...сила воли откладывается и накапливается с давних пор, там воля — и неизвестно, воля отрицания или утверждения, — грозно ждет того, чтобы, по излюбленному выражению нынешних физиков, освободиться». *Jenseits von Gut und Böse*, § 208 (KSA, 5.140).

что самым проблематичным народом является немецкий народ. Да, Достоевский всю свою жизнь относился к немцам с явной долей презрительности, но именно Ницше был тем, кто очень четко указал на тот ущерб, которые немцы причинили Европе⁶⁷; именно Ницше был тем, кто признал большую опасность национализма и назвал единственно возможным путем объединение всех европейских народов, провозглашая «доброевропейца» и призывая к возвращению на исходную основу европейской культуры в Греции.

Насколько различными по данной проблеме были взгляды Достоевского и Ницше, раскрывается в следующих текстах, которые дают ответ на вопрос, поставленный в начале нашего исследования, и которыми мы завершаем эту статью:

Достоевский:

«О, народы Европы и не знают, как они нам дороги! И впоследствии, я верю в это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди поймут уже все до единого, что статья настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26; 148).⁶⁸

Ницше:

«Мы, безродные.

Среди нынешних европейцев нет недостатка в таких, которые вправе называть себя безродными в окрыляющем и славном смысле этого слова, — к ним пусть и будет недвусмысленно обращена моя тайная мудрость и *gaia scienza*. Ибо участь их сурова, надежда неверна; было бы непростым фокусом придумать для них утешение — да и чем бы это помогло! Мы, дети будущего, как *смогли бы* мы быть дома в этом настоящем! Мы неблагосклонны ко всем идеалам, в которых кто-либо мог бы еще чувствовать себя уютно даже в это ломкое, поломанное переходное время; что же до их „реальностей“, мы не верим в их *долговечность*. Лед, по которому сегодня можно еще ходить, стал уже очень тонок: дует

⁶⁷ См.: *Ecce homo*, «Der Fall Wagner», § 1–4 (KSA, 6.357–364).

⁶⁸ См. также письмо Достоевского к жене от 8 июня 1880 г. (30.; 184–185).

весенний ветер, мы сами, мы, безродные, являем собою нечто проламывающее лед и прочие слишком тонкие „реальности“... Мы ничего не „консервируем“, мы не стремимся также обратно в прошлое, мы нисколько не „либеральны“, мы не работаем на „прогресс“, нам вовсе не нужно затыкать уши от базарных сирен будущего, то, о чем они поют: „равные права“, „свободное общество“, „нет больше господ и нет рабов“, не манит нас! — мы просто царство справедливости и единодушия (ибо оно при всех обстоятельствах стало бы царством глубочайшей посредственности и китаищины), мы радуемся всем, кто, подобно нам, любит опасность, войну, приключения, кто не дает себя уговорить, уловить, умиротворить, оскотить, мы причисляем самих себя к завоевателям, мы размышляем о необходимости новых порядков, также и нового рабства, — ибо ко всякому усилению и возвышению типа „человек“ принадлежит и новый вид порабощения — не правда ли? При всем этом мы должны чувствовать себя как на иголках в век, который горазд бахвалиться тем, что он самый человечный, самый кроткий, самый правовой из всех бывших до сих пор под солнцем? Достаточно скверно, что как раз при этих прекрасных словах возникают у нас тем более безобразные задние мысли! Что мы видим в них лишь выражение — и маскарад — глубокого расслабления, утомления, старости, скудеющей силы! Какое нам дело до мишуры, с помощью которой больной приукрашивает свою слабость! Пусть он выставляет ее напоказ, как свою *добродетель*, — не подлежит никакому сомнению, что слабость делает кротким, ах, таким кротким, таким правовым, таким безобидным, таким „человечным“! — „Религия сострадания“, в которую нас хотели бы обратить, — о, нам достаточно известны истеричные самцы и самки, которым нынче нужна как раз эта религия для покрывала и наряда! Мы не гуманисты; мы никогда не рискнули бы позволить себе разглагольствовать о нашей „любви к человечеству“ — для этого мы недостаточно актеры! Или недостаточно сен-симонисты, недостаточно французы! Нужно глубоко погрязнуть в *галльском* излишестве эротической раздражительности и влюбчивой нетерпеливости, чтобы, все еще продолжая играть в порядочность, лезть на человечество со своей похотью... Человечество! Была ли еще более гнусная карга среди всех старух (разве что „истина“: вопрос для философов)? Нет, мы не любим человечества; но, с другой стороны, мы далеко и не „немцы“, в расхожем нынче смысле слова „немецкий“, чтобы лить воду на мельницу национализма и расовой ненависти, чтобы наслаждаться национальной чесоткой сердца и отравлением крови, из-за которых народы в Европе нынче отделены и отгорожены друг от друга, как карантинами. Мы слишком независимы для этого,

слишком злы, слишком избалованы, слишком к тому же хорошо обучены, слишком „выхожены“; мы во всяком случае предпочитаем этому жить в горах, в стороне, „несвоевременно“, в прошлых или грядущих столетиях, лишь бы уберечь себя от тихого бешенства, к которому мы были бы приговорены, будучи свидетелями политики, опустошающей немецкий дух тщеславием, и к тому же *мелочной* политики, — разве не вынуждена она, во избежание распада собственного ее творения, посадить его между двух смертельных ненавистей? разве не *должна* она желать увековечения партикуляризма в Европе?.. Мы, безродные, мы, как „новейшие люди“, слишком многогранны и разнородны по своей расе и происхождению и, следовательно, мало искушены в том, чтобы принимать участие в изоглавшемся самопреклонении и блуде, которые нынче выпячиваются в Германии в качестве вывески немецкого образа мыслей и которые выглядят двукратно лживыми и непристойными у народа, обладающего „историческим чувством“. Мы, одним словом, — и пусть это будет нашим честным словом! — *добрые европейцы*, наследники Европы, богатые, перегруженные, но и обремененные чрезмерным долгом наследники тысячелетий европейского духа: как таковые, мы вышли из-под опеки и христианства и чужды ему, именно потому, что мы выросли *из* него и что наши предки были самыми беспощадно честными христианами христианства, жертвовавшими во имя веры имуществом и кровью, сословием и отечеством. Мы — делаем то же. Но во имя чего? Во имя нашего неверия? Во имя всякого неверия? Нет, вам это лучше известно, друзья мои! Скрытое *да* в вас сильнее, чем любые *нет* и *может быть*, которыми вы больны вместе с вашим веком; и когда вам придется пуститься по морям, вы, невозвращенцы, то и вас вынудит к этому — *вера!*..»⁶⁹.

⁶⁹ Die fröhliche Wissenschaft, V, § 377 (KSA, 3.628–631).

ТЕНИ ИЕЗУИТОВ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО

Постановка проблемы

В текстах Достоевского мы часто встречаемся с образами, концепциями и логикой, прямо или косвенно напоминающими иезуитство. Некоторые случаи уже были истолкованы автором этой статьи в связи с темой казуистики в «Братьях Карамазовых».¹ Анализируя случаи применения казуистической логики к проблемам жизни, я хотел бы проиллюстрировать, как колеблется авторская позиция по отношению к казуистике: категорическое презрение как к бесстыдной вседозволенности в мире религии и юриспруденции и насмешка над ней, с одной стороны, и заинтересованность в ней как в явлении «морально-теологического антропоморфизма», неизбежно постигающего человека нового времени — с другой.

Тема иезуитства у Достоевского не исчерпывается казуистикой. Она охватывает более широкие слои тематической структуры его текстов, и повсюду ее функция далеко не однозначна. По нашему наблюдению, такой авторский подход обусловлен не только общей заинтересованностью писателя судьбой религиозного человека нового времени, но и актуальной историей восприятия иезуитского ордена самим писателем и современным ему русским обществом. Мой доклад имеет целью определить сложные, иногда противоречивые аспекты концепции иезуитства в текстах писателя и проследить их источники в реальной истории иезуитства в России.

Сначала кратко уточним, в каком качестве выступают образы иезуитов в его романе.

¹ См.: Мотидзуки Т. Тема казуистики в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К. Степанян. М., 1996. С. 289–297.

Образы иезуита в «Братьях Карамазовых» и некоторых других текстах Достоевского

1. Два определения иезуита:

Иезуитом у Достоевского, как и у любого другого писателя его времени, является либо а) римо-католический монах иезуитского ордена, основанного И. Лойолой и другими в 1534 г. в Париже, либо б) человек, который отличается характером, мышлением или поведением, исторически приписываемыми иезуитам.

2. Кто такой иезуит

На вопрос: кем конкретно является иезуит в текстах Достоевского? — ответить гораздо сложнее. Варианты следующие:

А. Лидер контрреформации католичества и представитель духа католицизма нового времени. В «Братьях Карамазовых» этот аспект представляет собой Великий инквизитор, который появляется в Севилье в разгар притеснения еретиков под иезуитским лозунгом «*ad maiorem gloriam Dei*» («к вящей славе Господней», лат.) (14; 226).

Б. Поборник римского папы и защитник его авторитета в духовном и светском мире. В «Братьях Карамазовых» этот аспект иезуитства связывается с концепцией ультрамонтанства в разговоре вокруг трактата Ивана об отношении церкви с государством (см.: 14; 55–63). По логике Ивана или Великого инквизитора, иезуитство основано на подмене учения Иисуса о свободе логикой «чуда, тайны и авторитета» с целью этим осуществить земное царство. Алеша называет его прямо «римской армией для будущего всемирного земного царства, с императором — римским первосвященником во главе» (14; 237). В другом месте, в майско-июньском выпуске «Дневника писателя» 1877 г., Достоевский определяет иезуитов как «*status in statu*» (25; 162).

В. Человек, который употребляет сомнительную логику (казуистику) для оправдания не допускающего оправдания. Иезуитская казуистика, возникшая с целью применять общие нравственно-богословские законы к конкретным случаям и разрешать возникающие в таких случаях конфликты совести (*casus conscientiae*), появляется в «Братьях Карамазовых» по поводу разнообразных вопросов морали, закона и совести. Первым и самым ярким примером оказывается казуистика Смердякова в сцене «Контроверза», где он доказывает, что Бог не может или не успеет наказать отступника от веры. Ошеломленный остроумием и лукавством его псевдоконтроверзы, Федор Карамазов

реагирует: «Ах ты, казуист! Это он был у иезуитов где-нибудь, Иван. Ах ты, иезуит смердящий, да кто же тебя научил?» (14; 119).

Речь Фетюковича на суде по делу Дмитрия является юридической версией казуистики, с помощью которой адвокат собирается доказать: «Такое убийство не есть убийство. Такое убийство не есть и отцеубийство» (15; 172). Автор называет его «прелюбодеем мысли» (15; 167).

Алеша Карамазов — более наивный казуист, который одобряет проект Ивана освободить Дмитрия из заключения, говоря, что ссылка слишком тяжела для не готового к мученичеству и к тому же невиновного Мити, который и без этого совершил бы искупление и пережил бы возрождение. Короче, он предпочитает вероятностную логику добродушной надежды холодной логике закона. На это Митя реагирует: «...я Алешку моего иезуитом поймал!» (15; 186).

Иван Карамазов и Великий инквизитор — еще два квалифицированных казуиста. Самый интересный момент их казуистики в том, что они пытаются примирить учение Христа с человеческими нуждами не с точки зрения десятков тысяч великих и сильных, а с точки зрения миллионов и десятков миллионов слабых, порочных, ничтожных, бедных бунтовщиков. Это, кстати, перекликается с позицией Смердякова, который выступает не в пользу одного или двух египетских пустынных, а в пользу остальных слабых, маловерующих. Они с самого начала отказываются от понимания Божьего замысла как недоступного эвклидовому разуму человека и ищут объяснения мировых явлений по человеческой логике. Это напоминает человекоцентрическое мышление внутри христианства и тенденцию «приземления» Божьего замысла в эпоху Возрождения, интеллектуальная основа которого была связана и с иезуитской казуистикой. Герой «Преступления и наказания» уже сознательно относится к казуистике в этом смысле.

Г. Коварный, хитрый психолог и смелый деятель, неразборчивый в выборе средств для достижения цели. Это еще один традиционный стереотип иезуита, и у Достоевского подобный образ является очень рано, в «Двойнике» и «Униженных и оскорбленных». В «Братьях Карамазовых» опять Смердяков как «передовое мясо», по словам Ивана, выявляет именно такую способность и доказывает Ивану, что всё будет позволено даже при Боге, по логике самого Бога. Ирония отношения Смердякова с Иваном напоминает сложную историю взаимоотношений иезуитского ордена и Римского папства.

Д. Сладострастник. Это стереотипный навет на иезуита, вроде хитреца, лицемера, подлеца, ханжи и т. д. В «Братьях Карамазовых» насмешка над сладострастностью иезуита принадлежит Федору Карамазову и черту Ивана. Первый критикует отца Зосиму как сладострастного иезуита: «Это иезуит, русский то есть. <...> Есть в нем что-то мефистофелевское или, лучше, из „Героя нашего времени“... Арбенин али как там... то есть, видишь, он сладострастник; он до того сладострастник, что я бы и теперь за дочь мою побоялся аль за жену, если бы к нему исповедоваться пошла» (14; 124). Черт Ивана тоже хорошо осведомлен о иезуитском ордене и упоминает случаи из жизнеописаний иезуитов: «Что же до исповедальных этих иезуитских будочек, то это воистину самое милое мое развлечение в грустные минуты жизни...» (15; 81).

Как оценивать иезуита

Вышеуказанные атрибуты «иезуита» уже содержат негативные коннотации. Для православного человека иезуит — не кто иной, как злой, хитрый, опасный, ненавистный или смешной «другой». В этой связи тем более любопытно разногласие между братьями в оценке иезуита — Великого инквизитора.

Вот Алешина характеристика иезуитского ордена: «Они просто римская армия для будущего всемирного земного царства, с императором — римским первосвященником во главе... вот их идеал, но безо всяких тайн и возвышенной грусти... Самое простое желание власти, земных грязных благ, порабощения... вроде будущего крепостного права, с тем что они станут помещиками... вот и всё у них. Они и в Бога не веруют, может быть. Твой страдающий инквизитор одна фантазия...» (14; 237).

Иван, отвечая Алеше, противопоставляет этому свою версию: «Я именно спрашиваю тебя, почему твои иезуиты и инквизиторы совокупились для одних только материальных скверных благ? Почему среди них не может случиться ни одного страдальца, мучимого великою скорбью и любящего человечество? Видишь: предположи, что нашелся хотя один из всех этих желающих одних только материальных и грязных благ — хоть один только такой, как мой старик инквизитор, который сам ел коренья в пустыне и бесновался, побеждая плоть свою, чтобы сделать себя свободным и совершенным, но однако же, всю жизнь свою любивший человечество и вдруг прозревший и увидавший, что невелико нравственное блаженство достигнуть совершенства воли с тем, чтобы в то же время убедиться, что миллионы осталь-

ных существ Божиих остались устроенными лишь в насмешку, что никогда не в силах они будут справиться со своею свободой, что из жалких бунтовщиков никогда не выйдет великанов для завершения башни, что не для таких гусей великий идеалист мечтал о своей гармонии» (14; 238).

Именно такое разногласие рождает идейную динамику романа. По моему мнению, столь заметное присутствие образов иезуитов в текстах Достоевского, вместе с некоторым колебанием в их оценке, далеко не случайное явление, а скорее прямое следствие серьезной заинтересованности писателя этим орденom. К тому же «иезуитский» колорит его последнего романа, вероятнее всего, перекликается именно со специфической атмосферой русского общества 1860-х гг., что составляет фон истории молодого Алексея Карамазова (события 13-летней давности). Чтобы проанализировать взаимоотношения иезуитских элементов романа и духа времени, ниже мы попробуем коротко проследить историю восприятия иезуитства в России, а также уточнить специфическую ситуацию 1860-х гг.

Из исторических подтекстов

1. История иезуитского ордена в России

А. Предыстория (XVI–XVIII вв.)

Известно, что в свое время иезуитский орден был мультидисциплинарной организацией, чья деятельность охватывала разные области. Иезуиты были не только монахами, богословами, миссионерами, преподавателями, но и дипломатами, политическими деятелями и торговцами. Во время колониализма они распространяли сферу своей деятельности на Азию и Южную Америку. Бум китайской философии и искусства в эпоху Просвещения, к примеру, был во многом обязан их культурной пропаганде.

Подход ордена в Россию частично мотивирован идеей Римской церкви осуществить Унию и образовать общий фронт против Османской империи, с одной стороны, и протестантизма — с другой.² Иезуиты содействовали заключению Ям-Запольского

² Об истории ордена в России см.: *Tolstoi D. Romanism in Russia: An Historical Study* / Transl. by Mrs. M'Kibbin. London, 1874. Vol. 1–2; *Трубиных К. В. Немец и Иезуит в России*. СПб., 1882; *Мякотин В. А. Иезуиты в России* // *Энциклопедический словарь* / Изд. Ф. Брокгауз и И. Эфрон. СПб., 1894. Т. 26. С. 632–633; *Андреев А. Р. История ордена иезуитов: Иезуиты в Российской империи XVI — начало XIX века*. М., 1998.

мира между Речью Посполитой и Русским царством (1582) и Брестской унии (1596). Они сопровождали возвращение Лжедмитрия в Москву (1604) и поход Сигизмунда III на Москву (1608). Они также посещали Москву в связи со Священным союзом (1689). К концу XVII в. они успели основать иезуитское училище в Москве при содействии Патрика Гордона.

Б. Расцвет деятельности ордена (1772–1814)

Но продолжительная деятельность ордена в России началась только в 1772 г., когда после присоединения по первому разделу Польши и Белоруссии шесть иезуитских коллегий (в Полоцке, Витебске, Орше, Мстиславе, Могилеве, Динабурге) вместе приблизительно с двумястами иезуитами входят в Россию.³ С 1774 г., когда папа Климент XIV формально объявил о полном роспуске иезуитского ордена, он продолжал существовать только в России, где Екатерина II не дала разрешения на опубликование папской буллы. В 1782 г. с помощью фаворита императрицы Потемкина иезуиты получили разрешение избрать своим генеральным викарием о. Станислава Черневича. В 1800 г. Павел I послал прошение папе Пию VII о разрешении формально утвердить орден иезуитов в России. Павел же разрешил иезуитам обосноваться в Санкт-Петербурге и открыть колледию для обучения русской молодежи из знатных семей.

В начале XIX в. в аристократических кругах общества возникла мода на католицизм, в том числе на иезуитство, частично благодаря пропаганде графа Жозефа де Местра и других иностранцев, что со временем привело некоторых молодых дворян к обращению в католичество. В 1814 г. в качестве надежного оплота против революционных веяний орден иезуитов был повсеместно восстановлен буллой Пия VII.

2. Изгнание ордена и последующие события

А в 1815 г., опасаясь сильного влияния ордена иезуитов, русское правительство издало указ выслать иезуитов из Петербурга и запретить им жить в обеих столицах. И, наконец, в 1820 г. принято решение об окончательном изгнании ордена иезуитов из России.

³ История этого периода интересна и в связи с пестротой религиозного фона рода Достоевского (например, дед писателя был униатским протоиереем г. Брацлава Подольской губ., которая присоединилась к России при втором разделе Польши). См.: *Волгин И. Л.* Родиться в России: Достоевский и современники: жизнь в документах. М., 1991.

В дальнейшем образ иезуитства в России опять теряет конкретность и становится частью образа католицизма. Но время от времени, в зависимости от религиозно-политической ситуации в Российской империи и в Европе, русское общество волновала «иезуитская проблема». Во времена антирусского восстания в Польше (1830, 1863 гг.) люди говорили об участии иезуитов с намерением католицизации России.⁴ Политика папы Пия IX (1846–1878) тоже влияла на образ иезуита. Народное движение в Италии и изгнание Папы из страны (1848), подъем ультрамонтанизма и конфликты между папской и светскими властями в Европе (1850-е), «Syllabus Errorum» Пия IX (1864), столкновение Бисмарка с римским папой (1870-е) — все эти события напоминали русскому обществу об иезуитском ордене.

3. Из литературных представлений образа иезуита

Типичные образы иезуита в это время можно найти, например, в фигуре Патера Соррини, итальянского иезуита и жестокого инквизитора из трагедии М. Лермонтова «Испанцы» (1830), в серьезном старце и строгом ученом Алимари из «Черной женщины» Николая Греча (1838). Популярный в свое время роман «Агасфер (Вечный жид)» Эжена Сю (1845) также включает в себе русский сюжет об интриге иезуитского ордена перехватить имущество одного протестанта, принадлежащее русскому наследнику. Трактат Ф. Тютчева «Папство и римский вопрос. С русской точки зрения» (1849) местами заставляет вспомнить характеристику Великого инквизитора у Достоевского. В журнале «Эпоха» тоже можно найти критические анализы иезуитства.⁵ Л. Н. Толстой включил в «Войну и мир» сцену упражнения в этических силлогизмах в беседе между Элен и французским иезуитом, а Н. С. Лесков описывал, как иезуитство служит плащом-невидимкой для нигилистов («На ножах», 1870).

4. Появление русских иезуитов

Специфический и щекотливый момент для тогдашнего русского восприятия иезуитства — появление русских иезуитов. В 1840 г. Владимир Сергеевич Печерин, бывший экстраординарный профессор Московского университета, вступил в орден редemptористов. Хотя это не иезуитский орден, оба ордена очень близки по духу, и событие было воспринято как неожиданное

⁴ См. споры вокруг «Польского катехизиса» (1863).

⁵ См., например, «Рим: Современный очерк» Н. Мундта (1864. № 4) и «Иезуиты и их уложение» С. Калошина (1864. № 6).

появление русского иезуита. В 1843 г. князь Иван Сергеевич Гагарин вступил в орден иезуитов. А в 1855 г. русские иезуиты И. Мартынов, И. Гагарин, Е. Балабин возглавили Общество святых Кирилла и Мефодия, в цели которого включено вместе с миссионерской и научно-исследовательской деятельностью рассмотрение возможности объединения католической и православной церковью. Скоро Гагарин пишет трактат «La Russieserait-elle catholique? (О примирении Русской церкви с Римскою)» (1856), который Мартынов перевел на русский язык.

5. Вокруг «русских иезуитов»

А. Элегия А. И. Герцена

Появление деятелей католических орденов в заграничном русском обществе вызывало большой отклик среди передовых интеллектуалов, которые склонны были осмыслять всякие явления как последствия николаевского режима, угнетающего предприимчивые поколения. Пораженный вступлением князя Гагарина в иезуитский орден, А. И. Герцен пишет в дневнике: «И за что идет он, понукается на мученичество — из-за идеи мертвой, погибшей? Русский, развивающийся до всеобщих интересов, готов схватиться за всякий вздор, чтоб заглушить только страшную пустоту»⁶. Слова Герцена напоминают речь Мышкина о Павлищеве, который, по его версии, стал иезуитом «из тоски по высшему делу» (8; 452).

Случай с Печериным также вызвал большой интерес у Герцена, и под общим впечатлением от русских «иезуитов» он занялся повестью «Долг прежде всего» (1847–1851). Повесть была прервана на детстве героя, сына помещика, но, по замыслу автора, этот мальчик со временем становился корнетом, участвовал в походе русской армии в Польшу во время ноябрьского восстания 1830 г. Там его охватили отвращение к насилию и ненависть к своей родине, и он подал в отставку и эмигрировал. Заинтересованный миром религии, он потом принимает постриг и вступает во братство Иисуса, а скоро его опять постигает томительная пустота и скептицизм. В конце истории его направляют в Монтевидео, где он должен проповедовать религию, в которую уже не верит.⁷

⁶ Герцен А. И. Дневники. 2 ноября 1843 г. // Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 388.

⁷ См.: Герцен А. И. Долг прежде всего // Герцен А. И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 361–432; Лит. наследство. М., 1953. Т. 61: Герцен и Огарев, кн. 1. С. 27–88. О жизни Печерина также см.: Гершензон М. О. История Молодой России. М.; Пг., 1923. С. 79–181.

Жизнь героя состоит в разных деталях из фактов собственной жизни автора, а также жизни Печерина и отчасти Гагарина.

В 1853 г. Герцен посещает Печерина в St. Mary Chapel в Кляпане и потом публикует свое впечатление вместе с их перепиской в «Былом и думах» под заглавием «PATER V. PETCHERINE». Для Герцена, кажется, Печерин был, так же как он сам, жертвой мрачного времени и искателем способов освобождения николаевской России. Только с той разницей, что Печерин находит его в религии, то есть уже погибшей идее. Известна реплика Герцена в письме к Печерину, который предпочитает рефлексивное занятие религией «материальной» науке как способу преобразования мира: «И чего же бояться? Неужели шума колес, подвозящих хлеб насущный толпе, голодной и полуодетой? Не запрещают у нас, для того чтоб не беспокоить лирическую негу, молотить хлеб»⁸.

Как известно, Достоевский отметил эту фразу в тексте публикации «Былого и дум» в «Полярной звезде» и включил в рассуждения Лебедева в «Идиоте» (см.: 8; 311–312), а также в речи Степана Верховенского в «Бесах» (см.: 10; 172).

Б. Экс-монах Печерин, Россия и Достоевский

Интересно также заметить, что стихотворение молодого Печерина «Pot-Pourri, или Чего хочешь, того просишь» (1833), напечатанное в «Полярной звезде» на 1861 г., также заинтересовало Достоевского и было использовано как прототип наивной поэмы молодого Степана Верховенского. Там в сцене «Праздник жизни» поют все, включая насекомых, черепаху, минерал и травы (см.: 10; 9–10). В самом деле, в стихотворении Печерина есть сцена «Торжество смерти», где поют все — сердца, факелы, звезды, небо и земля — гимн Богу всеокрушающему и всё воскрешающему.

Стихотворение Печерина, так же как и поэма Степана Трофимовича, интересует нас, потому что оно напоминает сцену мнимой гармонии у Ивана Карамазова, когда «всё на небе и под землею сольется в один хвалебный глас и всё живое и жившее воскликнет: Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!» (14; 223). Именно билет для входа в такую гармонию Иван хочет возвратить Творцу. Это стихотворение Печерина также ассо-

⁸ Герцен А. И. Былое и думы. Ч. 7, гл. 6 // Герцен А. И. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 402.

цируется с «осанной» из легенды о квадриллионе километров из главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» (см.: 15; 79).

Оно представляет собой наивную мечту из юности этого отрезвившегося идеалиста и тем самым перекликается с ироническим предположением о всемирной гармонии у Ивана.

Позднее, к началу 1860-х гг. Печерин испытал перемену мировоззрения и, освобождаясь от монашества, став капелланом при больнице в Дублине, начал искать более конкретные подходы к освобождению русского общества. В этой связи он начал переписку с соотечественниками и нашел отклик у Огарева, И. Аксакова, М. Каткова и др. Его стихотворение, опубликованное в газете «День» (1865. № 29. 2 сент.), отличается покаянно-элегическим тоном:

Бесприютным сиротою
Я у хижины родной
Постучался в дверь клюкою,
Мне ответил глас чужой:
«Кто ты, странник? Из какого края?
Где твой Бог? И где твоя семья? <...>»

Как ответ на этот плач И. С. Аксаков, редактор «Дня», пишет: «Это брат наш скорбит и страдает, это родная наша душа бьется, как птица в клетке, изнывает, гибнет и стонет! Он наш, наш! <...> Неужели нет для него возврата? <...> Русь простит заблуждения...»⁹.

Короче, Печерина этого времени воспринимали как отрезвившегося идеалиста и покаянного блудного сына.

В. Спор с парижскими русскими иезуитами

Однако деятельность Общества Кирилла и Мефодия, то есть русских иезуитов в Париже, настораживала некоторых русских, в том числе славянофилов. Иван Аксаков, к примеру, опубликовал в 1864–1865 гг. ряд антииезуитских статей в газете «День» и бил в набат против опасности второго водворения иезуитства в России. Русский иезуит о. Мартынов прислал письменный протест против этого, и возник шумный спор вокруг деятельности русских иезуитов.

Главную роль в антииезуитской кампании играл Юрий Самарин. Он опубликовал большую статью в «Дне» в виде пяти писем к о. Мартынову, состоявших из общего обзора проблемы, анализа

⁹ Цит. по: Гершензон М. О. История Молодой России. С. 159–160.

намерения, мышления и логики иезуитов, истории деятельности иезуитов в Европе, истории ордена в России и дополнительных аргументов.¹⁰ Основная позиция и способ критического анализа иезуитских материалов у Самарина мало чем отличается от тех, которые использовал в свое время Блез Паскаль в «Письмах к провинциалу» (1656–1657). Но заинтересованность Самарина психологическими аспектами иезуитства делает его сочинение оригинальным и привлекательным.

Для него, к примеру, «иезуиты — собирательная личность, представляющая собою концентрированную опытность многих веков и народов, субстрат испанской сосредоточенной энергии, итальянской хитрости и французской предприимчивости». «Не знаю, что привнесли в эту сокровищницу русские? — спрашивает Самарин в примечании. — Не наивность ли?» (С. 38).

Его интересует «не столько иезуитский орден, в смысле исторического учреждения, сколько **иезуитство**, в смысле психического явления или своего рода нравственной заразы, которая, имея свой корень в душе человеческой, по этому самому, может развиваться везде и отравить всякую общественную среду» (С. 97).

Г. Самарин — Достоевский: переклички

Он также обращает внимание на психологическую мотивацию казуистики, с которой иезуиты «пытались осуществить сделку между бесконечным совершенством и порочною природою человека» (С. 120). Это напоминает версии казуистики как «морально-теологического антропоморфизма» (Г. Р. Гоккэ) или «источника духа буржуазии» (Б. Гротуйзен).¹¹

С такой точки зрения Самарин изображает ряд словесных карикатур на мир иезуитов, некоторые из них напоминают картины из романа Достоевского:

¹⁰ Впервые опубликована в аксаковском «Дне» (1865. № 45–52) под заглавием «Ответ иезуиту отцу Мартынову, письма I–V». В 1866 г. П. И. Бертенев издал их отдельной книгой: «Иезуиты и их отношение к России» вместе со статьями Аксакова и письмом о. Мартынова. В 1868 г. при втором издании был снабжен несколькими дополнительными документами и переводами. См.: Самарин Ю. Ф. Иезуиты и их отношение к России // Самарин Ю. Ф. Сочинения. М., 1897. Т. 6 (далее при цитатах указываются страницы этого издания).

¹¹ Ср.: Hocke G. R. Manierismus in der Literatur (ch. 27 «Kasuistik und Laxismus»). Hamburg, 1959. S. 255; Groethuysen. B. Origines de l'esprit bourgeois en France. I. Paris: Librairie Gallimard, 1927.

«Дело в том, что иезуиты относятся к личной совести точно так же, как относятся они к верховной власти римского первосвященника. Они ставят ее бесконечно высоко, выше, чем что-либо, поклоняются ей до земли, ниже, чем кто-либо; но цель их — овладеть ею и через нее подчинить себе всё. Она для них не более как орудие, которое они бросают и ломают, как скоро оно перестает им служить» (С. 109).

Это наблюдение служит иллюстрацией неоднозначного отношения Смердякова к Ивану или Великого инквизитора к Христу.

«Действительно ли толпа, валившая к иезуитам за отпущением своих грехов, свидетельствовала об оживлении благочестия и о подъеме общественной нравственности? Не гораздо ли вероятнее, что ее привлекала дешевизна отпущения? Испорченное общество искало не врачевания, а поблажки; иезуиты угадали его вкус и предложили ему обуювшей соли по спущенной цене. Толпа отведала и осталась довольна» (С. 117).

Это тоже можно считать карикатурой на порядочность мира Великого инквизитора.

Подобные характеристики Самарина звучат как карикатура, предвосхищающая Великого инквизитора, и хорошо переключаются со следующими словами Ивана, комментирующего свою поэму «Великий инквизитор»: «..., всё, дескать, передано Тобой папе и всё, стало быть, теперь у папы, а Ты хоть и не приходи теперь вовсе, не мешай до времени по крайней мере“. В этом смысле они не только говорят, но и пишут, иезуиты по крайней мере. Это я сам читал у их богословов» (14; 228).

Для Самарина русские иезуиты — ратники, нанятые для несостоявшегося крестового похода против России, которые теперь, после отбоя, осторожно протягивают «к нам из Парижа два пальца, чтоб ощупать пульс общественного мнения в России» (С. 23).

Иезуитская тематика у Достоевского на фоне 1860-х гг.

Можно предполагать, что Достоевского также волновала проблема русских «иезуитов» в заграничном мире, тем более что он сам провел долгое время вне России. Впервые он упомянул о русском иезуите в «Униженных и оскорбленных», передавая слух о Петре Александровиче Валковском (см.: 3; 218). В «Идиоте» упоминается неясная фигура аббата-иезуита Гуро, который заманивает русских в иезуитство. И на слухи, что его благодетель г-н Павлищев стал иезуитом, Мышкин в конце концов реагирует догадкой о русском духе:

«И не нас одних, а всю Европу дивит в таких случаях русская страстность наша: у нас коль в католичество перейдет, то уж непременно иезуитом станет, да еще из самых подземных; коль атеистом станет, то непременно начнет требовать искоренения веры в Бога насилием, то есть, стало быть, и мечом! Отчего это, отчего разом такое исступление? Неужто не знаете? Оттого, что он отечество нашел, которое здесь просмотрел, и обрадовался; берег, землю нашел и бросился ее целовать! Не из одного ведь тщеславия, не всё ведь от одних скверных тщеславных чувств происходят русские атеисты и русские иезуиты, а и из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу, по крепкому берегу, по родине, в которую веровать перестали, потому что никогда ее и не знали! Атеистом же так легко сделаться русскому человеку, легче чем всем остальным во всем мире! И наши не просто становятся атеистами, а непременно *уверюют* в атеизм, как бы в новую веру, никак и не замечая, что уверовали в нуль. Такова наша жажда!» (8; 452).

Это своего рода парадоксальная апология страстности или чистоты русской души, но одновременно здесь можно услышать и тон недовольства по поводу замкнутости восточного монашества. Может быть, отсюда и надежда автора «Братьев Карамазовых» на старчество, более открытое к народу, и также завещание старца Зосимы Алеше — идти «в мир».

Таким образом, получаются два противоположных образа заграничного русского «иезуита» 1860-х гг.: отрезвевший идеалист и раскаявшийся блудный сын, с одной стороны, и хитрый агент римского папы, который затевает второе вторжение иезуитства в Россию — с другой. Частично это служит подтекстом разных подходов к иезуитам у Ивана и Алеши.

В таком смысле тема иезуитства служит звеном, связывающим мир «Братьев Карамазовых» с морально-психологической атмосферой 1860-х гг., когда собственно началась история юности Алексея Карамазова.

Если дать волю нашему воображению по поводу несостоявшейся второй части романа, то можно представить себе там, в будущей истории, встречу Алеши с настоящим иезуитом или даже превращение Ивана в русского иезуита — в Европе, куда, собственно, он собирался уехать после Скотопригоньевска. Кто знает, может быть, новая встреча братьев превратилась бы в очный спор православия с католицизмом.

«...ПО КНИЖКЕ ЛУЧШЕ...» — ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО,
ЦВЕТАЕВОЙ, УЛИЦКОЙ

Творчество Достоевского продолжает оказывать огромное влияние на литературу. Современные писатели, как и писатели начала XX в., всегда считали и считают нужным так или иначе определить свое отношение к наследию великого предшественника. Даже в тех случаях, когда речь не идет о явных признаниях, в произведениях разных авторов часто наблюдаются скрытые цитаты или интертекстуальная игра с текстами и образами Достоевского.

В своем докладе я попытаюсь установить связь между повестью Достоевского «Белые ночи» и двумя повестями XX в., авторы которых никогда открыто не говорили о влиянии Достоевского на их творчество. Первая из них, поэтесса М. Цветаева, занимает особое место среди группировок и литературных течений Серебряного века. Достоевский упоминается ею или только в письмах, или в эссе, причем косвенно. По наблюдению венгерского цветаеоведа Иштвана Надя, в творческом сознании Цветаевой Достоевский представлен «в двойном ракурсе: с одной стороны, как писателя она упоминает его всегда рядом с Лесковым <...> а с другой стороны, герои Достоевского для Цветаевой являются невыдуманными героями фиктивного мира. Жалуясь на безысходность жизни, она отождествляет себя с Катериной Ивановной, героиней трагической судьбы из романа „Преступление и наказание“»¹. А в «Повести о Сонечке», одном из своих последних прозаических произведений, М. Цветаева выстраивает эксплицитную и тесную интертекстуальную связь с сентиментальной повестью Достоевского «Белые ночи».

¹ Nagy I. Cvetajeva — Dosztojevszkijről [Электронный ресурс]. URL: <http://gyulakiraly.hu/pdf/NagyIstvan.pdf>

Другое произведение, в котором можно обнаружить интертекстуальную связь с указанным произведением Достоевского через повесть Цветаевой, — это повесть Людмилы Улицкой «Сонечка». Несмотря на то что Цветаева и Улицкая — авторы, принадлежащие различным культурным парадигмам, между их повестями наблюдается сложная интертекстуальная связь на разных уровнях: в тематике, мотивах и определенных приемах метафоризации.² Одним из важнейших моментов этой связи является то, каким образом эти тексты развивают и варьируют поэтико-семантический комплекс, с помощью которого определяется сентиментальная любовь в повести «Белые ночи». В этом поэтико-семантическом комплексе условно можно выделить следующие элементы:

- 1) кратковременная встреча («минута») с настоящей любовью (и «живой жизнью») в состоянии непрерывного мечтания и фикции;
- 2) фиксация этой «минуты» в виде рассказа от первого лица;
- 3) чувство благодарности за пережитую «минуту» настоящей любви;

4) оппозиция жизни и мечтания или литературы (действительности и фикции):

— совместное чтение литературного произведения как знак любви;

— тематизация процесса художественного творчества;

— процессы фикционализации;

5) эстетические воззрения Ф. Шиллера как первоисточник.

Ниже прослеживается, каким образом представлены перечисленные элементы в «Белых ночах» Достоевского, в «Повести о Сонечке» Цветаевой и в «Сонечке» Улицкой.

«Минута» настоящей любви в состоянии бесконечных мечтаний во всех трех произведениях тесно связана с хронотопом сюжета. Мечтатель Достоевского встречается Настеньку после восьми лет мечтаний. Сама история их любви продолжается всего четыре ночи, после чего герой попадает в свое прежнее состояние, которое, как свидетельствуют его записки, никак не меняется в продолжение последующих пятнадцати лет. Исходя из этого, можно сказать, что история четырех ночей,

² Подробный анализ интертекстуальной связи двух повестей см.: Сабо Т. Любовь Сонечки. Повести М. Цветаевой и Л. Улицкой // «Życieserca» Duch-dusza-ciało i reakcja Ja-Ty w literaturze i kulturzerosyjskiej XX–XXI wieku. Lublin, 2012. P. 439–447.

любовь к Настеньке вклинивается в перманентное состояние мечтания. Эта кратковременная любовь наделена тремя атрибутами. Во-первых, она рождается очень быстро. Настенька уже в первую ночь предостерегает мечтателя от возможности влюбиться в нее, а он уже в начале третьей ночи намекает на родившееся в нем чувство. Второй атрибут любви — желание одновременно любить двоих. «О боже! Если б я могла любить вас обоих разом!» — пишет Настенька Мечтателю в своем прощальном письме (2; 140). Третий атрибут любви, изображенной в сентиментальной повести Достоевского, — это самопожертвование, подавление своей любви ради счастья возлюбленной.

Топографические атрибуты любви в повести имеют символическое значение. Локус мечтания — обособленное, закрытое пространство *угла*. А встреча с любовью происходит в открытом пространстве, на улицах Петербурга. Топография сюжета имеет значение для типологического определения героя: Мечтатель — это именно петербургский тип, продукт «отвлеченной» петербургской жизни, а сам текст Достоевского включается в корпус так называемого «петербургского текста».

В повести Цветаевой встреча с настоящей любовью выделяется так же, как «минута» в жизненном процессе поэтессы. Цветаевой, когда она встречает Софью Голлидей, 26 лет, как и мечтателю Достоевского. Их дружба, историю которой поэтесса записывает спустя восемнадцать лет, продолжается примерно три месяца. «Очень коротенькая история — с очень долгой доисторией. И поисторией»³. В повести Цветаевой наблюдаются те же атрибуты любви, которые характеризуют любовь Мечтателя в «Белых ночах» Достоевского, хотя существенно различие, состоящее в том, что здесь влюбляются друг в друга две женщины. Чувство любви возникает очень быстро, практически с первого взгляда. Второй атрибут — любовь одновременно к двоим — в произведении Цветаевой становится одним из основных структурных принципов, так как система персонажей строится из любовных треугольников, например: Цветаева — Юра — сестра Юры, Цветаева — Павлик — Юра, Цветаева — Юра — Голлидей, Цветаева — Володя — Голлидей. Третий атрибут любви — самопожертвование в «Повести о Сонечке» отсутствует: Софья Голлидей оставляет Цветаеву не из-за любви к другому.

³ Цветаева М. Повесть о Сонечке. СПб., 2010. С. 26.

Что касается топографии произведения, сюжет разыгрывается не в Петербурге, а в Москве. Тем не менее Софья Голлидей петербурженка, на этой основе создается связь с источником произведения. «Мать <...>. Должно быть, осталась в Петербурге, откуда родом была сама Сонечка. Недаром ее „Белые ночи“»⁴. Остальные пространственные атрибуты любви меняются в сравнении с повестью Достоевского. Цветаева услышит стихи, которые приведут ее к встрече с Сонечкой по пути в Крым, и в подчеркнуто открытом пространстве, «на океане» пишет свой текст о ней. А пространство их дружбы закрытое — «диккенсовский» московский дом поэтессы.

В повести Улицкой, как и в произведениях Достоевского и Цветаевой, трехмерность хронотопа сохранена: настоящая любовь и замужество Сонечки вклиниваются в длительное ее состояние «литературного наркоза». «Минута» любви в этом произведении длится семнадцать лет — дольше всего, и новым моментом по сравнению с претекстами является то, что изображается не только любовь, но и семейная жизнь героев. Герои в повести Улицкой меняются ролями: здесь в мире литературной фикции живет женский персонаж, встреча с будущим мужем переносит Сонечку в «действительность» семейной жизни, чтобы потом, после измены мужа, погрузиться в «бесконечное» чтение. Три атрибута любви, изображенные в повести Достоевского, воспроизводятся и в произведении Улицкой. Чувство любви и здесь возникает очень быстро: Роберта Викторовича, как молнией, поражает, что в лице молодой библиотекарки перед ним стоит его будущая жена, на которой он на самом деле женится через две недели после знакомства. В непосредственной связи с его образом реализуется и возможность любить одновременно двоих, так как Роберт Викторович не оставляет Сонечку даже тогда, когда уже живет с Ясей. В повести появляется и третий атрибут любви — самопожертвование ради возлюбленного. Сонечка без малейшей жалобы отходит в тень, чтобы не мешать счастью своего стареющего мужа. Появление молодой любовницы в его жизни Сонечка воспринимает как чудо: «...как мудро устроила жизнь, что привела ему под старость такое чудо, которое заставило его снова обернуться к тому, что в нем есть самое главное, к его художеству»⁵.

⁴ Там же. С. 49.

⁵ Улицкая Л. Сонечка. М., 2007. С. 129.

Пространственная характеристика любви и фиктивного мира играет важную роль и в повести Улицкой. История Сонечки развивается в разных городах, среди которых доминантной является Москва. Изменения в отношениях героев определены, среди прочего, разными пространственными атрибутами — подвалом, башкирской избой, старым дачным домом и квартирой в Лихоборах, тогда как переход из реальной жизни в мир фикции и наоборот связан с местами метафорическими — библиотекой и мастерской художника.

Второй элемент исходного поэтико-семантического комплекса, подвергавшийся трансформации в произведениях Цветаевой и Улицкой, — это фиксация «минуты» настоящей любви, формирование художественного текста из жизненного опыта. В «Белых ночах» герой записывает пережитое в форме рассказа от первого лица. Между событиями и их фиксацией проходит пятнадцать лет, что позволяет герою занять оценочную позицию относительно своего прежнего поведения и своего прежнего «я». Однако он сам — выдуманный образ, оформленный автором подчеркнуто как *тип*. Из этого следует, что записанные Мечтателем события и его отношение к ним служат, с одной стороны, иллюстрацией для освещения этого типа, а с другой, являются перекодированием определенной литературной традиции. Ведь известная концовка повести Достоевского — третий элемент анализируемого поэтико-семантического комплекса — перекодирует традиционное сентиментальное отношение к любви. Связанные традиционно в контексте сентиментализма с нереализованной любовью жесты отказа и сочувствия в повести Достоевского меняются на жесты благодарности и благословения: «Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (2; 141)⁶.

Цветаева в своей повести дословно цитирует концовку «Белых ночей», то есть переносит на высший текстовой уровень тот биографический факт, что во время их знакомства актриса Второй студии МХАТ Софья Голлидей исполняла роль Настеньки на московской сцене. С помощью этой цитаты Цве-

⁶ В связи с изменением жестов см.: Kroó K. «Árkádiá»-tól «Elysium»-ig a műfaji gondolkodás útján. A szentimentális idill művészi átváltozása Dosztojevskij «Fehér éjszakák» című regényében // Kroó K., Bényei T. (ed.). Utópiák és ellenutópiák. Budapest: L'Harmattan, 2010. P. 133–161.

таева отождествляет себя как рассказчика с Мечтателем Достоевского и сохраняет нарративную форму от первого лица. Но так как это автобиографический текст, образ повествователя и объект его любви, оба лица настоящие, существовавшие когда-то, это сама поэтесса и актриса Софья Голлидей. Благодаря изображению живых лиц и автобиографичности текста, в повести Цветаевой нельзя говорить о типизации, наоборот, интимный, лирический голос повествователя подчеркивает индивидуальность всего пережитого. Таким образом, цель текста — не представить определенный тип героя, а запечатлеть и предать вечности индивидуальное переживание: «Нам с Сонечкой было положено три месяца, нет — вся Сонечка, вся трехмесячная вечность с нею уже были этим свыше — человеческого века и сердца»⁷.

Способ фиксации пережитой любви в повести Улицкой резко отличается от двух ее протекстов. Повествование в этом произведении ведется от третьего лица, повествователь не идентифицирован и во времени не отдален от записанных им событий. В концовке не повторяются слова Мечтателя, тем не менее чувство благодарности за пережитое проявляется и здесь как атрибут любви главной героини: «Господи, Господи, за что же мне все это...»⁸.

При переходе с уровня сюжета и наррации на более абстрактный уровень оказывается, что во всех трех случаях действие, которое можно суммировать как кратковременную встречу с настоящей любовью, ставит вопрос о соотношении действительности и фикции.

У Достоевского герой и его окружение представлены как «реальные», и в определении образа мечтателя подчеркивается влияние настоящего Петербурга на его характер. В то же время Мечтатель — это выдуманный персонаж, который в «реальном» окружении живет в воображаемом мире. Это — внутренний мир героя, который хотя и имеет свои корни в художественной литературе, сам не зафиксирован. Тем не менее он похож на литературный текст, ведь когда мечтатель рассказывает Настеньке о себе и о своем мире, он говорит, «словно по-писаному» (2; 112). Важно подчеркнуть, что «действительность» от воображаемого мира отделяет четкая и вполне осознанная Мечтателем граница, когда он говорит, например, о посетителе, помешавшем свершиться

⁷ Цветаева М. Повесть о Сонечке. С. 202.

⁸ Улицкая Л. Сонечка. С. 68.

его мечтам. Он также оценивает эти два мира — мечтательство воспринимается им как грех, а одну минуту настоящей жизни он оценивает выше целой жизни, проведенной в состоянии мечтания.

Базой для повести Цветаевой служит не фикция, а действительность. Но, так как автор повести — поэт, для нее не существует четкой грани между действительным миром и миром литературной фикции, ни в пространстве произведения ни в собственной жизни. Она, с одной стороны, подчеркивает действительность своей героини: «Ведь всё мое чудо с нею было — что она была снаружи меня, а не внутри, не проекцией моей мечты и тоски, а самостоятельной вещью, вне моего доммысла, что я ее не намечтала, не напела, что она не в моем сердце, а в моей комнате — была»⁹. Но, с другой стороны, преломляя биографические факты сквозь призму своих ранних произведений, Цветаева создает из них метафорические ряды, с помощью которых живая Софья Голлидей преобразуется в литературный образ Сонечки как воплощение любви. Один из процессов метафоризации начинается с момента встречи с Сонечкой. Цветаева читает в студии Художественного театра свою пьесу «Метель», и на роль главной героини драмы присутствующие актеры предлагают Софью Голлидей. Цветаева-рассказчица воспринимает свою пьесу и сам акт ее публичного чтения как выражение, как воплощение своей любви к Юрию Завадскому. А роль главной героини, «даму в плаще», она отождествляет со своей душой: «Дама в плаще — моя душа, ее никто не может играть»¹⁰. Поэтому Сонечка как исполнитель этой роли становится метафорическим образом. В результате выстраивается ряд, который от жизненных фактов ведет к метафорическому восприятию героев и их взаимоотношений: любовь Цветаевой к Ю. Завадскому → пьеса «Метель» → дама в плаще → душа Цветаевой → Сонечка Голлидей → любовь вообще.¹¹

В повести Улицкой героиня и окружающий ее мир представлены как реально существующие в определенный период и в пространстве советской эпохи. Тем не менее Сонечка — выдуманный персонаж, который назван лишь одним ласкательным именем, так же как и Настенька в «Белых ночах». Однако

⁹ Цветаева М. Повесть о Сонечке. С. 21.

¹⁰ Там же. С. 33.

¹¹ Подобный процесс метафоризации в эссе М. Цветаевой «Живое о живом» описывает М. Эпштейн; см.: *Epstein M. A kötetlen műfaj törvényei // Epstein M. A posztmodern és Oroszország. Budapest: Európa, 2001. P. 100–102.*

Сонечка по своей функции оказывается параллелью Мечтателю Достоевского. С той лишь разницей, что она не умеет различать действительный мир и мир фикции, для нее «вымышленные герои стояли в одном ряду с живыми, близкими людьми...»¹². Другой отличающий Сонечку от Мечтателя момент заключается в том, что фиктивный мир, в котором живет она, дан извне: это мир литературных произведений, ею прочитанных. В то же время на уровне авторской компетенции мир «действительный» и мир фикции четко разделены, динамика сюжета рождается именно из постоянного перехода персонажей из одного мира в другой и обратно. Это двунаправленное движение наиболее наглядно проявляется в том, как относятся персонажи повести к Ясе. Образ Яси — это особое «нулевое место», которое каждый персонаж наполняет своими желаниями, переступая при этом в мир иллюзий, а разочаровавшись в своих ожиданиях, возвращается в мир «реальный».

Если воспринимать повесть Улицкой с точки зрения Роберта Викторовича, который хочет раскрыть тайну белого цвета, созерцая прозрачную белизну тела Яси, то получается рассказ о художнике, о процессе его возвращения к настоящему художественному творчеству. Таким образом, проблема взаимоотношений действительности и фикции в повести Улицкой перерастает в вопрос о сущности художественного творчества. А тема художественного творчества тесно связана с мотивом белого цвета. Несмотря на то что старый художник считает свои усилия раскрыть тайны белого безуспешными, к концу жизни он создает серию белых портретов своей белокожей любовницы.

Белые атрибуты Яси, в свою очередь, созвучны с белыми атрибутами Софьи Голлидей, которые однозначно связаны с названием повести Достоевского. «Марина, я — всё, кто белой ночью так любят, и ходят, и бродят... Я сама — белая ночь...»¹³. На этом фоне белые цветы, которые героиня Улицкой сажает на могиле мужа, не без основания можно считать реминисценцией цветов, которые Мечтатель хочет видеть неувядающими в волосах Настеньки.¹⁴

Тем не менее в «Белых ночах» проблема художественного творчества эксплицитно не поднята. Художественное произве-

¹² Улицкая Л. Сонечка. С. 9.

¹³ Цветаева М. Повесть о Сонечке. С. 49.

¹⁴ Анализ мотива цветов в «Белых ночах» см.: Kroó K. Irodalmi szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban. Budapest: L'Harmattan, 2012. P. 45–58.

дение, чтение как катализатор любви появляется в предыстории Настеньки, когда она читает книги, полученные от молодого человека, ее будущего возлюбленного и мужа. Проблема художественного творчества в произведении Достоевского проявилась на другом уровне, а именно в пути, пройденном мечтателем-героем. Его досуговой жизнь характеризует мечтание без всякой рефлексии. В беседах с Настенькой он излагает свои мечты в готовой форме и в то же время осуждает их. Его «книжный» монолог впоследствии фиксируется в виде записок, которые воспроизводят важнейшую «минуту» его жизни — встречу с настоящей любовью, с живой жизнью. Пройденный им путь, таким образом, можно воспринимать как переход к созданию новой действительности и изобретению нового языка, то есть переход к художественному творчеству.

Венгерская исследовательница Каталин Кроо новое видение Мечтателем действительности связывает с работой Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии». Она изучает элегическую модальность и процесс ее перекодирования в сентиментальной повести Достоевского и в связи с этой проблемой в работе Шиллера выделяет и считает основной идею о взаимоотношениях природы и идеала.¹⁵ Представление о разладе между жизнью и эстетической сферой, играющее столь важную роль в произведении Достоевского, оказывается существенным в эстетических воззрениях немецкого поэта, который развивал эту идею и в другом контексте, в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793–1795), родившихся в одно время с работой «О наивной и сентиментальной поэзии». Шиллер в своих письмах исходит из того, что красота — это обязательное условие человечности и к свободе дорога ведет через красоту. По представлениям немецкого классика, человеком управляют два основных побуждения (инстинкта): чувственное побуждение и побуждение к форме. Первый приковывает человека к определенному моменту бытия, характеризует данное положение человека, и его объектом является вечно меняющаяся жизнь. Побуждение к форме, источником которого является человеческий разум, наоборот, стремится к свободе и гармонии, а его объектом является образ. То состояние, в котором эти два побуждения связаны между собой, Шиллер называет *побужде-*

¹⁵ Ibid. P. 166–175.

нием к игре (инстинктом игры). «Итак, то побуждение, в котором действуют оба в соединении, то есть побуждение к игре, направлено к тому, чтобы уничтожить время в самом времени, соединить становление с абсолютным бытием, изменение с тождеством» (Письмо № 14). Совместное функционирование чувств и разума в игре Шиллер считает наивысшим, полноценным состоянием человеческого существа: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (Письмо № 15). Равновесие двух побуждений — это красота, которая «приводит ограниченное состояние к безусловному и делает человека законченным в самом себе целым» (Письмо № 16).¹⁶

Теория Шиллера исходит из наблюдения, что человек современной эпохи лишен той полноты человеческой сущности, которая характеризовала древних греков. Полнота человеческого существа раздроблена, разные его аспекты развиты не в равной мере, вследствие чего современный человек отдален от состояния свободы. Оказывается, что в «Белых ночах» Достоевский изображает следствия утраты идеальной полноты, преобладание побуждения к форме в характере Мечтателя (а позже — Подпольного человека)¹⁷ и также — истощение чувственного инстинкта, направленного на саму жизнь. Возможность приобретения полноты человеческого существования, встреча с живой жизнью для Мечтателя возникает в виде пережитой в «действительности» любви. Но герою не дано реализовать свою любовь, он окончательно лишается возможности приобрести полноту своей человеческой сущности.¹⁸

Между тем текст Достоевского, в котором рядом показаны и связаны между собой образы лишенного настоящей любви и жизни Мечтателя (как воплощения побуждения к форме) и готовой полностью отдать себя любви и жизни Настеньки (как воплощения чувственного побуждения), сам осуществляет связь между

¹⁶ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/schiller_aesthetic_education.pdf

¹⁷ О типологическом родстве мечтателя и подпольного человека см.: Богданова О. А. Человек Достоевского в свете синергической антропологии // Человек.RU: Ежегодный гуманитарный альманах. Новосибирск, 2010. № 6. С. 161–194.

¹⁸ Рассказчик-мечтатель в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861) относится к несостоявшимся в действительности любви и браку по-другому, иронически (см.: 19; 70–71)

двумя сферами — инстинктом формы и чувственным инстинктом, то есть сентиментальная повесть Достоевского представляет собой эстетический продукт в шиллеровском смысле.

Подобным же образом воспроизводит эстетическую теорию Шиллера об игре повесть Улицкой. Игра в ней является одной из основных тем и также одним из поэтических принципов¹⁹, а представление о двух инстинктах и их взаимодействии в игре проявляется, среди прочего, и в отношениях главных героев. В средней фазе хронотопа, во время их семейной жизни, Сонечка и Роберт Викторович сильно расходятся в ментальности. Сонечка предстает как практичная, увлеченная домашними заботами женщина, главное содержание жизни которой составляет быт семьи. Роберт Викторович, наоборот, занимает позицию отдаленного от «мира муравья» интеллигента. Исходя из этого образ Сонечки можно воспринимать как воплощение чувственного инстинкта, а образ Роберта Викторовича — как инстинкта формы.²⁰ Благодаря их взаимосвязи повесть Улицкой, так же как и повесть Достоевского, представляет собой эстетический продукт в шиллеровском понимании.

Отношение Сонечки к искусству с самого начала повести оказывается проблематичным. Чтобы уяснить ее читательскую манеру, которая не способна различать вымышленных героев и живые лица, нарратор предлагает несколько объяснений. Его риторический вопрос: «Что это было — полное непонимание игры, заложенной в любом искусстве?»²¹ — не что иное, как парафраз высказывания Ф. Шиллера в его работе «О наивной и сентиментальной поэзии»: «...игра, которой поэзия должна быть всегда...»²². Таким образом, повесть Улицкой перекликается с повестью Достоевского не только в поэтическом смысле. В повести Улицкой активно используются эстетические источники Достоевского: воззрения Шиллера на искусство.

¹⁹ См.: Сабо Т. Проблема фикции, действительности и игры в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Антропология литературы: Методологические аспекты проблемы: Сб. науч. статей: В 3 ч. Гродно, 2013. Ч. 1. С. 53–61.

²⁰ На другом уровне, если интерпретировать отношение двух героев с точки зрения их референтного фона, выходит наоборот: Сонечка как чисто фиктивный литературный образ представляет собой побуждение к форме, а имеющий жизненный прототип образ Роберта Викторовича — побуждение к жизни.

²¹ Улицкая Л. Сонечка. С. 9.

²² Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 414.

Подводя итоги, можно сказать, что поэтико-семантический комплекс, лежащий в основе «Белых ночей» Достоевского и тесно связанный с пониманием сентиментальной любви, с одной стороны, и с взаимоотношением фиктивного мира мечтания с «реальностью» — с другой, активно действует в произведениях М. Цветаевой и Л. Улицкой. Некоторые его элементы подвергаются определенным изменениям, варьируются в новых сюжетах, но в основном они узнаваемы и свидетельствуют о глубоко, хотя иногда и скрытом влиянии творчества Достоевского на русскую литературу вплоть до наших дней.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ «ОБЪЯСНЕНИЯ»
ДОСТОЕВСКОГО НА ПРОЦЕССЕ ПО ДЕЛУ ПЕТРАШЕВЦЕВ

«„Объяснение“ Ф. М. Достоевского на процессе по делу петрашевцев» — известный, но недостаточно изученный документ. Традиционно он рассматривается либо как факт биографии известного писателя, либо в историко-правовом аспекте (в соотношении с показаниями других петрашевцев (С. В. Белов, Н. Ф. Бельчиков, И. Л. Волгин)). Практически не изучено «Объяснение» Достоевского в других, не менее значимых ракурсах: собственно историко-литературном (соотношение с правовым дискурсом раннего творчества писателя), а также в сопоставительном и типологическом аспектах, хотя «Объяснение» встраивается в литературный, публицистический и философский контекст сочинений подобного рода: «Апология Сократа» Платона, «Мемуары» П.-О. К. де Бомарше и другие прецедентные тексты.

Показания Достоевского Следственной комиссии по делу петрашевцев включают в себя «Объяснение», написанное еще до предъявления официального обвинения, и более поздний текст формального допроса. Убористо написанное рукой писателя с множеством поправок, заменой слов и выражений, «Объяснение» даже внешне напоминает рукопись художественного сочинения.

Первоначальная «юридическая» цель «Объяснения» — «показание фактов и личного мнения <...> об этих фактах» (18; 117) — заменяется целью риторической, суггестивной: «...мне хотелось высказать свое убеждение, а вовсе не защищать себя» (18; 122). Словно следуя наставлениям античного ратора Марка Фабия Квинтилиана («хотя эти доказательства сами по себе чужды искусства, однако надлежит иногда или утверждать или опровергать их со всею силою красноречия»¹), писатель избирает

¹ Цит. по: Баранов В. М., Александров А. С. Риторика и право // Юрислингвистика-3: Проблемы юрислингвистической экспертизы: Межвуз. сб. науч. трудов. Барнаул, 2002. С. 121.

«художественные» принципы отбора и оценки фактов судебно-криминального дискурса.

В выборе нарративных стратегий на Достоевского могла повлиять античная философская традиция. «Апология Сократа» Платона, не лишенная художественной ценности, должна была привлечь писателя сходностью ситуации: обвинение Сократа не опиралось на факты и состояло из общих фраз. Писателю были близки взгляды раннего Платона об идеальном государстве и необходимости просвещения правителей, а также установка Сократа на правдивость, откровенность защиты. Свое оправдание Сократ начинает с фразы: «Они [обвинители] <...> не сказали ни слова правды, а от меня вы услышите ее всю»². Достоевский заканчивает свои показания предложением: «Я передал истину» (18; 135). По мнению К. В. Ратникова, прием сократической иронии, обилие риторических вопросов, чувство собственного достоинства защищающегося, логика построения и стилевые принципы сократовской апологии³ позволяют рассматривать это произведение Платона как прецедентный текст «Объяснения» Достоевского.⁴

² Платон. Апология Сократа // Платон. Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор. М., 1999. С. 70.

³ Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 396.

⁴ Кроме того, наше наблюдение подтверждают воспоминания современников писателя. «Достоевский с первых же дней знакомства с Яновским стал увлеченно читать медицинские книги из его библиотеки. Особенно заинтересовался литературой о болезнях мозга, нервной системы, душевных заболеваниях. Увлекла его и входившая в моду теория Галля, по которой характер и наклонности человека зависят от устройства его черепа, от наличия шишек и впадин на нем, а также их местоположения. Яновский находил сходство его черепа с Сократовым, что доставляло удовольствие Достоевскому» (Селезнев Ю. И. Достоевский. М., 1985. С. 111. Также см.: Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 239 и след.). Позднее на портретное сходство писателя и античного философа указывал Ап. Майков в письме к Висковатому: «Достоевский, сидя, как умирающий Сократ перед друзьями, в ночной рубашке с незастегнутым воротом, напрягал все свое красноречие о святости этого дела, о нашем долге спасти Отечество...» (18; 192). О. В. Марченко, рассматривая сократическую тему у Достоевского, отмечает, что авторские характеристики Степана Трофимовича Верховенского заставляют вспомнить обвинения, предъявленные афинянами Сократу (Марченко О. В. Сократическая тема у Достоевского // Историко-философский ежегодник — 2001. М., 2003. С. 144–155 [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/swencickij_w_p/text_0370_marchenko.shtml)

В «Объяснении» Достоевский использует трехчастную композицию, руководствуясь следующим планом для «отчетливого ответа»: 1) «каков характер Петрашевского»; 2) «что бывало на вечерах»; 3) «не было ли какой тайной скрытой цели в обществе», «вредный ли человек сам Петрашевский?» (18; 117). Избранная писателем триада «характер — событие — тайна», а также повествование от первого лица, с одной стороны, вновь отсылают к «Апологии Сократа», с другой — напоминают манеру раннего творчества самого писателя.

Использование анафор и других риторических средств (сравнений, метафор, эпитетов, гипербол, литот, градации) говорит о том, что Достоевский, прекрасно владеющий стратегией взаимодействия в системе «автор — читатель», выстраивает текст по эстетическим законам с целью вызвать сочувствие. Разумный баланс между «фактической стороной» и «отступлениями» — изложением убеждений автора, использование юридической техники (лингвистических моделей, закрепляющих общественно значимые ценности, апелляции к здравому смыслу) создает мощный аргументативный контекст, призванный убедить компетентных читателей в отсутствии состава преступления и, следовательно, в необоснованности предполагаемого обвинения.

Предвосхищая идеи Н. А. Гредескула о том, что «интерпретация — это процесс пре-образования права»⁵, и мысли Жака Дерриды о существовании права «в непрерывном смыслотворчестве по поводу текста», маскирующего «иллюзию, миф правового»⁶, Достоевский пытается определить содержание понятия «вольнодумство». Авторскую дефиницию составляют следующие лексико-семантические варианты (далее — ЛСВ): 1) говорить противозаконно; 2) желать лучшего; 3) быть гражданином (см.: 18; 120); 4) говорить вслух о таких предметах, о которых другие молчат (см.: 18; 121); 5) судить о современных событиях (см.: 18; 123); 6) немного жаловаться (см.: 18; 124); 7) говорить о недоразумениях (см.: 18; 126). Такой прием включения в слово личностных смыслов с позитивной, патриотической семантикой (ЛСВ 2 и 3) позволяет Достоевскому показать амбивалентность его коннотаций, убедить в расплывчивости, нетерминологичности понятия и, как следствие, в шаткости, необоснованности возможного обвинения.

⁵ Баранов В. М., Александров А. С. Риторика и право. С. 121.

⁶ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 308.

Лейтмотив вольнодумства тесно переплетается во второй части «Объяснения» с другим лейтмотивом — предполагаемого обвинения, создавая в тексте систему анафор и придавая ему связность, цельность художественного сочинения. Предвосхищая лучшие образцы оправдательных речей, Достоевский сначала откровенно признается: «Я еще не знаю доселе, в чем обвиняют меня» (18; 119) — и отважно намекает на необоснованность доноса («...я не боюсь улики» — 18; 120), затем четырежды использует риторические вопросы: «Но в чем же обвиняют меня?» (18; 122), «Неужели обвинят нас <...> неужели обвинят нас», «...неужели обвинят меня» (Там же), завершая «исповедь горячего сердца» возгласом «Невозможно!» (18; 123) и утверждением: «Такое обвинение будет противно всем моим убеждениям» (Там же). Рефреном звучащая мысль акцентирует в сознании читателей идею презумпции невиновности.

Выходя за рамки наиболее верной в сложившейся ситуации защитительной тактики и формы самооправдания, автор намеренно расширяет «правовой дискурс», включая в него самые разнообразные компоненты. В «Объяснении» Достоевский «по собственному почину затронул и осветил такие существенные для его идейно-политической позиции вопросы, как притеснение цензуры, судьбы России, значение деятельности Петра I, вопрос о революции на Западе и социализме»⁷, указывает Н. Ф. Бельчиков, что могло усугубить его положение политического заключенного. Касаясь вопросов о революции во Франции, российской истории, деятельности Петра I, цензурной политики, Достоевский словно моделирует панорамность эпического произведения, используя литературную стратегию подготовки читателя. Осознавая, что чтение запрещенного в России письма — главный пункт обвинения и самое уязвимое место оправдания, автор делает его кульминацией, композиционным центром документа. Все предшествующие рассуждения становятся преамбулой объяснения чтения, которое на фоне мировой и российской истории представляется лишь естественным следствием всеобщего «недоразумения», частным фактом, не имеющим юридического значения.

Д. Галковский проницательно замечал, что «в русской культуре есть дар молчания, но нет дара умолчания. Русский человек не может вовремя остановиться и начинает выговариваться

⁷ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. С. 48.

<...> раз начав говорить, говорит до конца»⁸. Подтверждая эту мысль, Достоевский высказывает самые сокровенные мысли, открыто выражает свою позицию и в его словах «слышится голос судьи, обвинителя, а не подсудимого»⁹. Он намекает на неспособность государственной юстиции разобраться в характере и поступках обвиняемых в силу того, что следствие пытается свести всю широту души русского человека к узким рамкам юридических формулировок. «Кто видел в моей душе? Кто определил ту степень вероломства, вреда и бунта, в которой меня обвиняют? По какому масштабу сделано это определение?», «...обосновывают обвинение на нескольких словах, схваченных налету и записанных на клочке бумаги» (18; 120). Достоевский выступает здесь не как подследственный, а скорее как писатель эпического склада, не знающий пространственных и временных границ, границ между внутренним, исповедальным выражением души героя и внешним его поведением.

Автор «Объяснения» возмущен боязнью слова, системой слежки всех за всеми, при которой «на громкое, откровенное слово, сколько-нибудь похожее на мнение, высказанное прямо и без утайки, уже смотрят как на эксцентричность!» (18; 121). В сложившейся ситуации Достоевский обвиняет общество: «А кто виноват в этом положении? Мы, мы сами и более никто, — я всегда так думал» (Там же). Следуя своему убеждению о том, что «если бы мы все были откровеннее с правительством, то было бы гораздо лучше для нас самих» (Там же), автор касается запрещенной темы — революции во Франции — «**зрелища страшного**», «**драмы беспримерной**» (18; 122), объясняя «историческую необходимость» кризиса и неприемлемость подобного сценария развития событий для родины: «Для меня никогда не было ничего нелепее идеи республиканского правления в России» (18; 123).

От событий на Западе Достоевский переходит к защите искусства — самой близкой и важной для него теме. По его мнению, развитию литературы препятствует чрезмерная строгость цензуры: «...звание писателя унижено в наше время каким-то темным подозрением», «на писателя <...> цензура смотрит как будто на какого-то естественного врага правительству» (18; 123–124). Для доказательства «напряженного положения», при котором

⁸ Галковский Д. Бесконечный тупик. М., 1998. С. 5.

⁹ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. С. 49.

не могут существовать «целые роды искусства» (сатира, трагедия), художник ссылается на пример несправедливого запрещения собственного сочинения, написанного «слишком мрачными красками» (18; 124). С искренностью и глубокой убежденностью он говорит Комиссии, а через нее и правительству, не только об общественной, но и о государственной значимости словесности, называя литературу сподвижницей реформ Петра I.

Эта часть документа по жанровым признакам тяготеет к исповеди. В этом плане Достоевский мог опереться на обширную литературную традицию «Исповеди» Августина Аврелия, «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра, «Опытов» Мишеля Монтеня, «Исповеди» Жан-Жака Руссо и др. Уже само повествование от первого лица, необходимое в «Объяснении» как юридическом документе, задавало жанровую форму исповеди, чистосердечного признания, а рассказ очевидца — открытую композицию. Об особой искренности и исповедальности повествования свидетельствует обильное включение конструкций: «...скажу от чистого сердца» (18; 119), «Мне всегда было грустно видеть» (18; 121), «Мне грустно было» (18; 123), «Мне грустно слышать» (18; 124), неуместных в показаниях обвиняемого. В «Объяснении» реализуются следующие жанровые особенности исповеди как литературного жанра: психологическая самоуглубленность, искренность в раскрытии своих ошибок, беспощадность самооценок, пафос покаяния.

По замечанию О. А. Ковалева, «исповедь представляет собой особый дискурс, противоположный литературе как фиктивному дискурсу»¹⁰. Жанрообразующей основой исповеди является «состояние напряжения, смысловой сосредоточенности души»¹¹, полная искренность говорящего, связанная «с изначальной обращенностью к Богу»¹². «Говорящий рассчитывает на определенную активность слушателя исповеди. Он обращается к нему с тем или иным призывом: просит прощения или ответной откоро-

¹⁰ Ковалев О. А. Творчество как исповедь: ситуация исповеди в произведениях Ф. М. Достоевского // Известия Алтайского гос. ун-та. 2011. № 2-2. С. 149.

¹¹ Иббатулина Г. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль»: (Экзистенциальное сознание как неосуществленная исповедальность) [Электронный ресурс]. URL: http://library.by/portalus/modules/philosophy/referat_show_archives.php?subaction=showfull&id=1108110880&archive=0215&start_from=&ucat=1&

¹² Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 267.

венности, сочувствия, предлагает заглянуть в чужой рассказ с тем, чтобы узнать в нем себя»¹³. «Смысл исповедальной активности — не просто в оценке и обсуждении духовной и бытийной ситуации, а в изменении этой ситуации — от отчужденности и изолированности к единению, пониманию»¹⁴. И в этом качестве автора «исповеди» Достоевский выступает не как обвиняемый, но как имеющий право судить демиург, создатель Текста: «Без литературы не может существовать общество, а я видел, что она угасала, и в десятый раз повторяю, недоразумение, возникшее между литературой и цензорами, волновало, мучило меня» (18; 126). По сути, автор пытается инициировать правотворческую деятельность правительства, побудить императора на реформы сверху. В этом смысле император представляется идеальным читателем, способным к ответной реакции на исповедь.

Парадоксальность изображенной ситуации состоит в том, что Достоевский полностью игнорирует юридическую сторону государственной политики в области цензуры (Меншиковский, Бутурлинский чрезвычайные комитеты, Цензурный устав 1848 г.), называя ее лишь «недоразумением», «подозрением» («Одно недоразумение и больше ничего!» — 18; 126) и, более того — даже обвиняя самих «литераторов в том, что они сами не хотят изыскивать средств для разрешения пагубного недоразумения» (18; 125).

В данной ситуации поведенческая стратегия Достоевского не была оригинальной: «...многие декабристы <...> также адресовали свои объяснительные послания императору Николаю, надеясь на то, что власть наконец-то прислушается к независимому патриотическому мнению»¹⁵.

Однако Достоевский использует исповедальную стратегию как литературный прием. Жанровая традиция исповеди нужна была писателю с прагматической целью — создать иллюзию откровенности, чтобы утаить от следствия тайну семерки Н. А. Спешнева, организации литографии, дистанцироваться от идеологической позиции В. Г. Белинского, при описании которого использованы элементы некролога, и т. д. А. Н. Кошечко среди «эго-текстов», репрезентирующих пограничные жанры творчества Достоевского, называет «покаяния», «объяснения»

¹³ Ковалев О. А. Творчество как исповедь... С. 149.

¹⁴ Ибатуллина Г. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль»...

¹⁵ Достоевский: Сочинения, письма, документы... С. 393

и «показания» писателя на следствии по делу Петрашевского.¹⁶ По нашему убеждению, в данном случае мы имеем дело не с покаянием в чистом виде, а с квазиисповедальностью, с иллюзией интенции самораскрытия, мистификацией жанрового канона исповеди. Заметим, что ситуация несостоявшейся исповеди, ставшая традиционным элементом сюжетики писателя, на наш взгляд, восходит к делу петрашевцев как источнику, как психотравмирующему фактору, определившим авторское своеобразие в дальнейшем.

Позднее, оценив косность Следственной комиссии и правительства, в «Показаниях» Достоевский придерживается другой линии поведения — «я не знаю». Такая поведенческая стратегия «трикстера» перекликается с последним произведением Платона «Законы», в котором изображается человек-марионетка в государстве тоталитарного типа и утверждается принцип «надо жить играя»¹⁷.

Наиболее близким претекстом «Объяснения» Достоевского являются «Мемуары» Бомарше, названные С. Д. Артамоновым «беспримерным в истории образцом юридического документа в форме художественного произведения»¹⁸. Первоначально они были задуманы будущим драматургом как судебная защитительная речь, апелляция в деле против графа Лаблаша и судьи Гёзмана, которое тянулось в течение восьми лет с переменным для Бомарше судебным успехом. Это дело имущественного и диффамационного характера. Внучатый племянник и наследник крупного финансиста Пари Дюверне граф Лаблаш отказался оплатить долговое обязательство умершего в размере 50 000 экю и, более того, обвинил Бомарше в подделке документа. Судьей по этому делу был назначен советник большой палаты парламента Луи Валантен Гёзман де Торн, ставленник Мопу. Бомарше пытался добиться аудиенции у судьи, преподнеся его жене через третьих лиц 215 ливров и золотые часы, усыпанные бриллиантами. Несмотря на подарок, Бомарше проиграл дело, судебное решение бесчестило и разоряло его. Тогда он свои поведением — упреками в невозвращении ему 15 луидоров женой

¹⁶ Кошечко А. Н. Преодоление инерции жанрового мышления в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского: к проблеме выражения экзистенциального сознания // Ф. М. Достоевский в смене эпох и поколений: Сб. материалов Междунар. науч. конф. (Омск, 13–15 октября 2011 г.). Омск, 2011. С. 281.

¹⁷ Платон. Законы. М., 1999. С. 256.

¹⁸ Артамонов С. Д. Бомарше. М., 1960. С. 112.

судьи — буквально вынудил Гёзмана возбудить судебное дело по обвинению в клевете и подкупе судьи. Дело приобретало уголовный характер и в случае проигрыша грозило Бомарше суровым наказанием: позорным столбом, галерами, пожизненной каторгой. В этой ситуации будущий драматург осознал «необходимость вынести конфликт за пределы узкой легальности, в которых замыкала его существующая система»¹⁹, «окружить себя благосклонностью народа»²⁰, противопоставить взяточничеству и несправедливости парламента общественное мнение.

Во французском языке слово «*mémoire*» имеет несколько значений. В данном случае «это юридический термин, означающий „изложение обстоятельств дела“»²¹. И действительно, как и необходимо в апелляции, автор в начале текста обещает только «сухой и досадный перечень фактов»²² (сравним у Достоевского: «...показания фактов и личного мнения моего об этих фактах» — 18; 117). Преподнесенные судьям «как дань уважения к их мудрости и <...> доверия к их честности»²³, под пером Бомарше «Мемуары» превратились в хронику судебного процесса в памфлетно-заостренном стиле, стали прецедентом художественного оправдания в мировой культуре. С помощью неопровержимых фактов, железной логики, художественных обобщений и типизации Бомарше сумел придать своему личному делу характер защиты общих прав человека и гражданина («мое дело — дело всех граждан»²⁴), победить «ухабистую и колючую почву крючкотворства»²⁵, как называл он парламент Мопу.

Достоевский, основой творчества которого было «переживание чужих (литературных) образов жизни как возможных вариантов реализации своего я»²⁶, без сомнения при написании «Объяснения» «помнил» о «Мемуарах» Бомарше. Отсылкой к прецедентному тексту представляется гражданский и просветительский пафос Достоевского («Я вольнодумец в том смысле, в каком может быть назван вольнодумцем и каждый человек, который в глубине

¹⁹ Грандель Ф. Бомарше. М., 1985. С. 119.

²⁰ Бомарше П. О. Избр. произведения. М., 1954. С. 177.

²¹ Артамонов С. Д. Бомарше. С. 100.

²² Там же. С. 110.

²³ Бомарше П. О. Избр. произведения. С. 117.

²⁴ Там же. С. 105.

²⁵ Финкельштейн Е. Л. Пьер Огюстен Карон Бомарше. 1732–1799. Л.; М., 1957. С. 40.

²⁶ Ковалев О. А. Творчество как исповедь... С. 148.

своего сердца чувствует себя вправе желать добра своему отечеству» — 18; 120), стремление максимально расширить судебный дискурс (но если Бомарше говорил от лица нации в целом, Достоевский говорит от лица всех литераторов), использование художественного дискурса в борьбе за гражданские права и свободы.

В то же время в отличие от французского классика, использовавшего по преимуществу комические приемы дискредитации своих противников, Достоевский, в российских условиях, использует этот прием гораздо реже, например рисуя карикатурный образ цензора или вынося «вердикт» М. В. Буташевичу-Петрашевскому: «Смешон, а не вреден» (18; 134) и т. д. Так писатель использует тактический прием сатириков: бичуя отдельные пороки, а не систему в целом, сатирики находились как бы за спиной, под защитой императора.

Писатель отдает предпочтение эстетической модальности при описании потенциально опасных явлений, применяя эстетические критерии к политическому процессу: «...фурьеризм — система мирная; она очаровывает душу своей изящностью (18; 133), «...переписка с Белинским — замечательный литературный памятник» (18; 127) и т. д. Но если «Мемуарами» Бомарше зачитывался король Луи XV, материалы «Объяснения» Достоевского долго оставались запрещенным документом и были опубликованы только в конце XIX в. по инициативе вдовы писателя.

Наконец, в качестве претекста «Объяснения» Ф. М. Достоевский использует и собственное литературное творчество.

Героев своих «художественных» показаний автор описывает в психологическом ракурсе, подходя к ним с точки зрения художника, проницательно угадывающего их характер. Может быть, поэтому по аналогии с представленным в «Объяснении» Петрашевским как «**несчастливым**, а не виновным человеком» (18; 134) — «**несчастливым** характером» (18; 151) наделен Дуров, а Филиппов обладает «**несчастливым** качеством» (18; 155) — самолюбием. Показывая диалектику добра и зла в человеческой душе, писатель наряду с недостатками (горячий темперамент (Дуров, Филиппов), самолюбие (Тимковский, Филиппов)) приводит массу положительных качеств (доброта Дурова, религиозность, чувство изящного у Тимковского, честность, вежливость, прямоту Филиппова) и смягчающих обстоятельств (аффект, молодость, неопытность, недостаток образования). И здесь автор-адвокат предвосхищает идеи презумпции невиновности, отсутствующ-

щие в практике российского судопроизводства, желает учесть опыт вынесения приговора французским парламентом по делу Бомарше, в основе судебного решения которого лежали не факты, а репутация обвиняемого, так же как и в деле Сократа.

Эти наблюдения и замечания Достоевский предоставляет следствию «по долгу справедливости, по естественному чувству» (18; 151). Избирая неюридический код описания, он, как в раннем творчестве, стремится вывести ситуацию из сферы официальной юрисдикции, подсказать правительству иной, частный способ ее разрешения. В случае с П. Филипповым он почти эксплицирует свою мысль, провоцируя монарха на прощение: «Это детская безрассудная страсть, достойная сожаления» (18; 156), он «тотчас же готов сознаться в своей ошибке и раскаяться в ней» (18; 155).

Вершиной «художественных» показаний автора, на наш взгляд, стала защита старшего брата. В отличие от декабристов, петрашевцы в своем большинстве были людьми бессемейными, исключение составляли только А. П. Баласогло и Михаил Достоевский. На этом приватном обстоятельстве и пытается «сыграть» подозреваемый, у которого к этому времени уже был опыт оправдания семейного человека, случайно вовлеченного в судебный процесс. В романе «Бедные люди» купец, сплутовавший подрядом с казною, «в дело свое разбойничье и Горшкова запутал, который тут также случился» (1; 90).

В показаниях Достоевский берет всю вину на себя, чистосердечно признаваясь: «...брат познакомился с Петрашевским через меня <...>, в этом знакомстве я виноват, а вместе в несчастии брата и семейства его» (18; 140). Вводя мотив невинной жертвы правосудия, Достоевский искусно использует готовый (и проверенный!) шаблон оправдания, применяя его в этот раз к политическому делу. Образ Михаила создается художественно, являясь, по сути, автореминисценцией образа Горшкова.

Как и персонаж «Бедных людей», человек бедный, обремененный женой и тремя детьми, Михаил — «человек семейный, весьма небогатый» (18; 139). (Кстати сказать, у М. М. Достоевского к тому времени также было трое детей, жена ждала четвертого.) Подобно смиренному, несловоохотливому Горшкову, брат писателя «никогда не принимал никакого участия в разговорах у Петрашевского. Я не слышал, чтобы он сказал хоть два слова» (18; 139). Персонаж первого романа Достоевского обладает плохим здоровьем, от вовлечения в судебный процесс

теряет место службы и, соответственно, средства к существованию, тем самым обрекая детей на голод. Аналогично, ранее «трудящийся» (Там же) Михаил «от природы сложения слабого, склонен к чахотке» (18; 140), находясь под арестом, «мучается душою о погибшем семействе своем, которое должно буквально и неизбежно погибнуть от тоски, лишений и голода в его отсутствие» (Там же). Судя объективно, получается, что Михаил, как и Горшков, виновен «в неосмотрительности» (1; 90), но Достоевский снимает с брата и эту вину, оправдывая его присутствие на вечерах психологией: любопытством, единственно развлечением «поддерживать весьма небольшой круг знакомства» (18; 140). Описывая Горшкова в первом романе, писатель тщательно регистрировал перечень пережитых им страданий, напоминающих мартиролог, подсказывая читателю мысль о мученичестве героя. Подобным образом автор показаний утверждает: «...если я и другие в эти два месяца заключения вытерпели только тоску и скуку, то он выстрадал в десять раз более в сравнении с нами» (Там же).

Тщательно работая над текстом для усиления сочувствия и сострадания, Достоевский вписывает усиленные языковые единицы «хоть», «тогда как», «ни в чем», пронизывает текст рефренами («буквально», «тоска», «познакомился с Петрашевским через меня»). Завершает «художественную» защиту брата заявление, что для Михаила арест должен быть «буквально казнию, тогда как виновен он менее всех. Я считал себя обязанным сказать это; ибо знаю, что он не виноват ни в чем не только словом, но даже мыслию» (Там же).

Благодаря мастерскому, художественно убедительному описанию состояния брата, вызывающему сочувствие к «погибшему семейству», Достоевскому удалось отвести от него подозрение: Михаил был освобожден Следственной комиссией даже с выплатой компенсации (всемиловистейшее пособие в размере 200 рублей) за ошибочный арест и двухмесячное заключение. Напомним, что Горшков по завершении процесса также получил «знатную сумму денег» (1; 97) за «испорченную» репутацию. Думается, что параллелизм судеб Горшкова и Михаила Достоевского неслучаен.

Таким образом, «литературный» характер вины Достоевского (чтение запрещенного в России письма литератора Белинского к писателю Гоголю) предопределил художественные принципы отбора фактов кримианально-судебного дискурса и литературные стратегии оправдания себя и своих товарищей. «Объ-

яснение» Достоевского — текст особой двудеиной литературно-юридической природы, в котором писатель от формального юридического жанра переходит к исповеди, литературе факта, а затем и открытому вымыслу по образцу нарративных моделей своих ранних произведений. Осознавая манипулятивный, суггестивный характер литературного творчества, автор опирается на разные претексты, талантливо переключает литературно-жанровые коды, стремясь «переиграть своих следователей»²⁷, мистифицировать судей и расположить читателей к сочувствию.

²⁷ Достоевский: Сочинения, письма, документы... С. 393.

ПОЭТИКА ВИЗУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Роману «Преступление и наказание» посвящено огромное количество исследований.¹ В контексте «великого пятикнижия» Достоевского это самое продуманное и выверенное произведение, в процессе создания которого писатель выработал для себя важнейшие принципы поэтики разработанной им уникальной формы романа-трегедии.² Это первый роман, созданный уже зрелым человеком, пережившим опыт возвышающего душу страдания. Одновременно это первый роман, созданный уже зрелым художником, прошедшим большую школу творческих поисков и отточившим свои эстетические представления в процессе деятельности литературного критика и публициста.

С первых шагов в литературе Достоевский заявил о себе как художнике-экспериментаторе, поэтика произведений которого определяется постоянным поиском адекватных художественных решений, для того чтобы наиболее точно выразить свою идею. Этот поиск определяет своеобразие его «реализма в высшем смысле». Возвращаясь к деятельности после каторги, писатель подводит итог и своим ранним творческим поискам, и состоянию современной литературы. Следы этих размышлений обнаруживают себя уже в первом письме А. Н. Майкову из сибирской ссылки (см.: 28; 209–210). Достоевский намерен развивать свои творческие принципы, совершенствовать их. И хотя о форме своих произведений в дошедших до нас документальных свидетельствах он чаще всего говорит мало, напряженные раздумья о том, *как* надо воплотить свою идею, чтобы донести ее до чита-

¹ Библиографию вопроса см.: Тихомиров Б. Н. Преступление и наказание // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 158–161.

² См.: Там же. С. 148–149.

теля во всей полноте, определяют направление творческих поисков Достоевского-художника и очень заметны при обращении к рукописным редакциям его зрелых романов, к истории их воплощения от первых набросков основополагающей идеи к окончательной редакции.

Пристальное внимание Достоевского к вопросу о том, как адекватно изображать жизнь в художественном произведении, чтобы донести до читателя весь комплекс своих идей, определяет не только его творческие поиски и последовательную работу над формой художественных произведений, но реализуется в публицистике и критике, определяя проблематику статей и рецензий, опубликованных в журналах «Время» и «Эпоха». Осмысление актуального круга эстетических проблем особенно заметно в цикле «Ряд статей о русской литературе» (1861) и примыкающих к нему рецензиях на произведения современных писателей, особенно тех, чье творчество вызывало положительные оценки демократической критики. В статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве» Достоевский подверг критике позицию утилитаристов, видящих в искусстве средство прямого воздействия на сознание общества, требующих от романов и повестей стать пособием по воспитанию публики. По мнению писателя, любое художественное произведение должно обращаться не к разуму, а к чувствам воспринимающего, создавать эстетический образ, формирующий глубокие нравственные переживания и посредством этого уже заставляя человека размышлять о проблемах современной жизни и задумываться о возможностях искоренения ее очевидных недостатков. Подлинное произведение искусства не должно служить средством передачи информации и дидактики. Его истинная цель в осуществлении эмоционального воздействия, обуславливающего нравственную силу искусства. Об этом свойстве подлинного искусства размышлял Достоевский, утверждая в названной статье подлинную ценность таких «бесполезных» с точки зрения утилитаристов шедевров, как статуя Аполлона Бельведерского или «Илиада» (см.: 18; 77).

Проблема художественности, поднятая Достоевским в споре с утилитаристами в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», занимала ключевое место в его собственных творческих поисках середины 1860-х гг., когда писатель обратился к созданию своих романов. Об этом свидетельствуют не только статьи, но и переписка Достоевского, прежде всего переписка с А. Н. Май-

ковым, в которой осмыслены многие важные для обоих друзей философские, социально-политические и эстетические вопросы. Подлинное искусство способно затронуть душу воспринимающего, то есть, словами Майкова, «заставить почувствовать и вообразить», а не «действовать на рассудочность»³. В искусстве не должно быть «ни исследований, не доказательств, а все картины, жизнь, из которых ученое положение выходит само собой»⁴. В последнем высказывании Майков практически ставит знак равенства между картиной и жизнью. Картина есть отражение жизни. Иконические знаки, организованные на картине талантливого мастера, способны передать сложное многоуровневое содержание, преодолевающее рамки статичного момента и развертывающееся во времени во всем богатстве жизненного содержания.⁵ Как продолжение этой темы в письме Достоевского Майкову из Флоренции от 15/27 мая 1869 г. возникает знаменитый пассаж о поэме и тонком взаимодействии поэта и художника в процессе создания произведения искусства, где поэт созидает идею, но художник должен придать ей соответствующую форму, «схватить главный пункт и так передать его, чтоб видно, с какой мыслью он вылился» (29,; 39). Очевидно, эти вопросы неоднократно обсуждались между Майковым и Достоевским ранее, в первой половине 1860-х гг. Косвенные указания на это содержат статьи и рецензии этих лет.

Проблема художественности получает свое развитие во всех рецензиях, опубликованных писателем во «Времени» и «Эпохе». Особенно остро она звучит в статье «Рассказы Н. В. Успенского» (1861), явившейся ответом на одобрительную рецензию Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?»⁶. Достоевский

³ Майков А. Н.. Письма к Достоевскому 1867–1878 // Ашимбаева Н. Т. Достоевский: Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 143.

⁴ Там же. С. 117.

⁵ В таком утверждении сказался опыт Майкова — художественного критика. В описаниях, представленных на выставках картин, он трансформировал традиционный экфрасис, создавал визуализированное описание сюжета картины, обогащая литературу освоением возможностей изобразительного искусства (подробнее о художественной критике А. Н. Майкова (в том числе список опубликованных статей по теме) см.: Седельникова О. В. Художественная критика А. Н. Майкова в контексте русской словесной культуры 1840–60-х гг.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2013).

⁶ Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 7. С. 873–876.

соглашается с безусловной ценностью произведений литературы, обращающихся к изображению народной жизни. Но, по его мнению, одного обращения к народной жизни мало. Писателя остро волнует вопрос о взгляде художника на народ, о необходимости особой точки зрения воспринимающего и обусловленной этим ракурсом работы с выбранным материалом. По словам критика, художник не должен быть дагеротипистом, воспроизводящим все, что видит в изображаемой сцене. В этом взгляде должен проявиться не внимательный наблюдатель, а именно художник, который очистит сцену от всего случайного и ненужного, воспроизведет типический образ и типическую ситуацию, «придаст мысли ясность, выпуклость, осязательность, правду: а художническая сила и состоит в правде и в ярком изображении ее» (19; 180–181).

Более подробно Достоевский разворачивает эти идеи в написанном двумя месяцами ранее обзоре «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год»⁷, в котором осмысление картин современных русских живописцев дает повод к постановке глобальных эстетических проблем, актуальных для искусства эпохи в целом. Здесь осмысление проблемы художественного воспроизведения обыденной жизни связано с анализом картины В. Якоби «Партия арестантов на привале», привлечшей пристальное внимание публики и получившей высокую награду Академии:

«Картина поражает удивительною верностью. Все точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, **если смотреть на природу, так сказать, только снаружи**. Зритель действительно видит на картине г-на Якоби настоящих арестантов, так, как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии, раскрашенной потом с большим знанием дела. Но это-то и **есть отсутствие художества**. Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения. Если бы и то и другое было художественным произведением, — мы могли бы довольствоваться только фотографиями и хорошими зеркалами, и самая Академия художеств была бы одною огромною бесполезностью. Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, **не механическая точность, а кое-**

⁷ Об атрибуции статьи см.: Загидуллина М. В., Щенников Г. К. Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Достоевский: Сочинения, письма, документы... С. 195–196.

что другое, больше, шире, глубже. Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но <...> это орудие творчества. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может <...>. Эпического, безучастного спокойствия в наше время нет и быть не может; если б оно и было, то разве только у людей, лишенных всякого развития, или одаренных чисто лягушечьей натурой, для которых никакое участие невозможно, или, наконец, у людей, вовсе выживших из ума. Так как в художнике нельзя предполагать этих трех печальных возможностей, то зритель и вправе требовать от него, чтобы он видел природу не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек. В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души, или оком духовным. Пусть же он видит в „несчастных“ арестантах людей, да пусть же и нам покажет это. <...> Художественности в этом смысле в картине г-на Якоби нет ни на волос; он фотографировал каждого из своих субъектов» (19; 153–154).

Достоевского возмущает фотографическая точность воспроизведения жизненного материала, заменяющая отсутствие идеи художественного произведения. Принципиальным моментом, обеспечивающим ценность произведения искусства, является взгляд, которым смотрит художник на предмет изображения, его эмоциональное отношение к происходящему, переживание, отраженное в сюжете, композиции, колорите, технике исполнения — во всех элементах «механической стороны искусства». Достоевский размышляет о том, что точное, реалистическое воспроизведение жизни в произведении искусства должно соседствовать с выраженным сопереживанием художника, которое отражено в каждой детали произведения и передает его сочувствие изображаемому. Воспринимая это сочувствие художника, читатель и зритель получают мощный нравственный заряд, который без риторики и дидактики обеспечивает необходимое идейное воздействие, но несоизмеримо глубже, чем риторическое поучение. Здесь Достоевский, очевидно, проявляет себя чутким последователем идей Вал. Н. Майкова. Публикации «Времени» и «Эпохи» убеждают, что в первой половине 1860-х гг., примеряя на себя роль редактора и художественного критика, Достоевский

вспомнил о своем общении с молодым критиком и уже с новых позиций отдал дань уважения его таланту. В статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» Достоевский вспоминал:

«...после Белинского занялся в „Отечественных записках“ отделом критики Валериан Николаевич Майков <...>. Валериан Майков принялся за дело горячо, блистательно, с светлым убеждением, с первым жаром юности. Но он не успел высказаться. Он умер в первый же год своей деятельности. Много обещала эта прекрасная личность и, может быть, многого мы с нею лишились» (18; 70).

Эти слова звучат особенно веско в контексте предшествовавших им резких замечаний, высказанных Достоевским в адрес современной русской критики, которая «в настоящее время пошлеет и мельчает» (18; 70). Прямой и «задиристый» выпад был со всей очевидностью направлен против современных критиков-«утилитаристов» — Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова и их последователей.⁸ На их фоне Достоевский по-новому воспринял критическую деятельность Вал. Н. Майкова и увидел в ней все то, чего так недостает современным «утилитаристам» — *высоты нравственных представлений художников и критиков о мире и человеке, понимания ценности подлинно прекрасных произведений искусства, подобных «Аполлону Бельведерскому и „Илиаде“* (см.: 18; 77), и эстетической потребности современности в соединении изображения реальности со всеми ее неприглядными и даже безобразными проявлениями и высокого жизненного идеала, противопоставленного пошлой и подлой окружающей действительности и дающего импульс к ее изменению. Представленная выше цитата из обзора выставки в Академии художеств 1860–1861 гг. позволяет сделать вывод о том, что особенно дорог оставался Достоевскому и в новой эстетической ситуации 1860-х гг. сформулированный молодым Вал. Н. Майковым «закон симпатии» и его известная мысль об идеале и его важной роли в искусстве.⁹

⁸ Захаров В. Н. Гениальный фельетонист // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск, 2000. Т. 4. С. 804–805.

⁹ Майков В. Н. Сочинения: В 2 т. Киев, 1901. Т. 1. С. 66. Об этом см.: Жилькова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 37–39; Киносита Т. Поэтика раннего Достоевского и «закон симпатии» Валериана Майкова // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8. С. 111–117.

Очевидно, что осмысление комплекса эстетических вопросов, связанных с точкой зрения художника на предмет изображения, в творческом сознании Достоевского совершается в процессе общения и с А. Н. Майковым, развившим теоретические положения статей брата.¹⁰ Отзыв Достоевского о картине Якоби в некоторых отрывках почти дословно совпадает с отзывом Майкова на картину П. А. Рипцони «Кабачок» в обзоре выставки 1853 г. Одной из важнейших проблем с самого начала творческой

¹⁰ В архиве писателя не сохранилось прямых свидетельств того, что он читал статьи Майкова о выставках в Академии художеств, опубликованные в «Отечественных записках» и «Современнике» с 1847 по 1853 г. (список статей и общую характеристику их проблематики см.: Седельникова О. В. Статьи А. Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестник Томского гос. ун-та. 2010. Филология. № 3 (11). С. 81–96), и участвовал в обсуждении высказанных в этих сочинениях идей, однако об этом красноречиво свидетельствуют косвенные факты: в кружке Майковых, который постоянно посещал Достоевский во второй половине 1840-х гг., предметом обсуждения становились творческие планы и опыты его участников. На то, что молодой Достоевский с большим вниманием относился к идеям Майкова-критика, указывает следующий факт: в одном из писем брату из Петропавловской крепости Достоевский просил по возможности узнать автора рецензии на сборник стихотворений Е. Шаховой, напечатанной в июньском номере «Отечественных записок» (см.: 28₁; 160). Автором этой рецензии был не кто иной, как А. Н. Майков, о чем М. М. Достоевский сообщил брату в ответном письме (см.: 28₁; 449, примеч.). Обсуждение актуальных проблем современного искусства возобновилось между друзьями после возвращения Достоевского из ссылки (кроме личных встреч они общаются на литературных «вторниках» у Милокова; см.: Летопись жизни и творчества Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 267), а затем в редакционном кружке «Времени» и «Эпохи» (см.: Орнатская Т. И. Редакционный литературный кружок Ф. М. и М. М. Достоевских (1860–1865 гг.) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 249–253). Прямых документальных подтверждений обсуждения эстетических проблем между Достоевским и Майковым в первой половине 1860-х гг. не обнаружено: по причине постоянного непосредственного общения переписку в то время они не вели. Однако это не вызывает сомнений, поскольку в их переписке 1867–1871 гг. осмысление эстетических вопросов занимает одно из важнейших мест и, как можно судить по характеру записей, продолжает давно начатый разговор. Майков был постоянным посетителем редакционных собраний «Времени» и «Эпохи», ближайшим другом, с которым писатель обсуждал все, что волновало его в текущей действительности. Именно к Майкову Достоевский отправился, узнав о покушении Каракозова, и они вместе выбежали на улицу и смешались с взволнованной толпой (см.: Вейнберг П. И. 4-е апреля 1866 г. (Из моих воспоминаний) // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 176–177).

деятельности для Майкова становится проблема точки зрения художника, особой природы взгляда, обеспечивающего не создание копии, дагеротипа, а подлинного произведения искусства: «Задача искусства не заключается в том, чтобы воспроизводить то, что есть, но в том истинное торжество его, чтоб передать внешними знаками то впечатление, которое производят явления живущего мира на высокую душу, не упускающую никогда из виду идеала человеческого нравственного совершенства»¹¹.

Произведения Достоевского 1860-х гг. свидетельствуют об особом интересе писателя к созданию живых картин, к живописи словом, преодолевающей рамки опосредующего описания, формирующей в сознании читателя визуальные образы — те самые картины, «из которых ученое положение выходит само собой».¹²

Яркую попытку освоения опыта изобразительного искусства Достоевский предпринимает в работе над романом «Преступление и наказание». Как неоднократно отмечали исследователи, точное, зримое изображение Петербурга есть одна из важнейших задач автора в этом романе. Оно созидает необходимую атмосферу, позволяющую писателю показать всю неизбежность происходящего и донести осознание этого до читателя (см.: 7; 329–331, 341–342). Именно ряд картин, созданных Достоевским

¹¹ Майков А. Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1853. № 11. Отд. II. С. 34–35. Нетрудно заметить, что многие страницы произведений Достоевского практически воплощают комплекс идей, высказанный здесь Майковым.

¹² Вопрос о значении визуального, иконического в творчестве Достоевского в последние десятилетия все настойчивее привлекает внимание исследователей. Назовем некоторые работы: Андерсон Р. О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1994. Т. 11. С. 81–89; Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сб. работ отеч. и заруб. ученых. М., 2001. С. 175–201; Вахтель Э. «Идиот» Достоевского: роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126–143; Касаткина Т. А. 1) Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. С. 60–99; 2) О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; Борисова В. В. 1) «Эмблематический» строй романа «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 102–108; 2) Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы. Уфа, 2011; 3) Эмблематика Ф. М. Достоевского. Уфа, 2013; Сырица Г. Г. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. М., 2007.

в первой части романа, становится экспозицией произведения и дает очень много для понимания последующих событий. История развития замысла этого первого романа из «великого пятикнижия» Достоевского подробно описана многими поколениями исследователей. Все они сходятся на том, что при всей важности образа главного героя и его драмы не менее существенную роль в романе имеет изображение внешней среды, окружающей Раскольникова и объясняющей закономерность того, что происходит с ним. По словам Л. П. Гроссмана, «широкий развернутый фон капиталистической столицы предопределяет здесь характер конфликтов и драм. Распивочные, трактиры, дома терпимости, трущобные гостиницы, полицейские конторы, мансарды студентов и квартиры ростовщиц, улицы и закоулки, дворы и задворки, Сенная и „канавы“ — всё это как бы порождает собой преступный замысел Раскольникова и намечает этапы его сложной внутренней борьбы»¹³.

Как известно, план романа окончательно формируется в сознании Достоевского к ноябрю 1865 г., когда он отказывается от формы дневника в связи с обширным авторским заданием:

«Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. Рассказ от себя, а не от него. Если же исповедь. То уж слишком до последней крайности, надо все уяснять. Чтобы **каждое мгновение рассказа все было ясно.** <...>

Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано. Но от автора. Нужно слишком **много наивности и откровенности.**

Предположить нужно автора существом *всеведущим* и *не погрешающим*, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения» (7; 148–149).

Достоевский четко формулирует стоящую перед ним задачу, в которой предельная ясность содержания каждого эпизода должна соседствовать с наивностью и откровенностью, заменяя исповедь главного героя. Очевидно, в этих словах писатель задает и ведущий принцип изображения жизни в этом романе: совмещение авторского повествования с исповедальной полнотой раскрытия внутреннего мира героя возможно в том случае, если изображение всего происходящего, в том числе неприглядных подробностей петербургской действительности, будет представ-

¹³ Гроссман Л. П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1935. С. 43, 49–50.

лено глазами Раскольникова. И наивность этого взгляда будет столь же важным содержательным элементом, как и внимание к характерным внешним деталям. Это почти исповедь и даже больше чем исповедь, так как «всеведующий и непогрешающий» автор не упустит из виду того, что, как привычное, может не получить рационального оформления, не воплотиться в словесной форме или же намеренно скрыто героем.

Сформулированная Достоевским задача диктует ему необходимость разработки новых, не использованных им ранее художественных приемов, позволяющих раскрыть содержание внутренней жизни героя и при этом подробно воссоздать среду его обитания. Для достижения последнего писатель использует не только знакомое со времен «Бедных людей» описание Петербурга глазами героя, но нечто новое — изображение взгляда героя на окружающий мир, совмещение нарратива с *визуализацией* объекта изображения, исключаящей в определенных фрагментах романа посредника между читателем и предметом изображения. Всезнающий автор воспроизводит живые картины, увиденные Раскольниковым, живописует словом. Это позволяет ему достичь необходимой «наивности» взгляда, преодолеть рамки осложняющего рецепцию описания, сформировать в сознании читателя визуальные образы — картины, которые не только обрисовывают предмет, но и передают отношение к нему созерцателя. Очевидно, Достоевский, как и другие писатели того времени, обращается здесь к опыту изобразительного искусства, как будто переводя его приемы в сферу искусства словесного. Это находит прямое выражение в стиле романа.

В силу особенностей архитектоники «Преступления и наказания» принципиально важную роль этот прием приобретает в первой части романа, являющейся экспозицией и расставляющей все точки над «i». Это очень четко продуманная и выстроенная история невозможности преступления Раскольникова и одновременно его закономерности и неотвратимости. Мы видим картину Петербурга, бедных кварталов, распивочных, подворотен. Это необходимый фон, но благодаря особому авторскому заданию перед нами возникает не просто описание окружающей обстановки, а ее субъективный образ, созерцаемый Раскольниковым ежедневно и способствующий постепенному перекосу системы ценностей.

Слово «картина» и семантически связанная с ним лексика активно используются в первой части романа, настраивая читателя на визуальное восприятие текста, на восприятие иконических знаков, организованных так, что они становятся способны передать сложное многоуровневое содержание, преодолевающее рамки статического момента и разворачивающееся во времени во всем богатстве жизненного содержания. Повествование превращается в цепь оживших картин, состоящую из воспроизведения отдельных фрагментов действительности и рефлексии по их поводу со стороны Раскольникова. Анализируя эти картины, важно помнить, что Достоевский неоднократно указывал, что его герой может смотреть вокруг, но ничего не видеть, так как его взгляд направлен внутрь себя, к идее, которая всецело завладела им. Это качество героя-монмана определяет преимущественное изображение его внутренней драмы. Но «вдруг», как всегда у Достоевского, в какие-то отдельные моменты Раскольников начинает *видеть*. Важно понять, когда и почему это происходит, когда его взгляд просто отражает жизнь, как зеркало, которое, по словам писателя, «никак не смотрит, а отражает пассивно, механически», а когда, напротив, «видит природу не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек» (18; 153). Сначала мы видим город, потом квартиру старухи. Здесь визуализация еще не так настойчиво подчеркивается, хотя каждый раз понятно, что перед нами взгляд героя. Она становится заметнее в следующих главах первой части, имеющих особое назначение: не только дать очерк внешней жизни, но и сформировать в сознании читателя полное представление о человеческой натуре Раскольникова, о тех качествах, которые делают его героем романа-трагедии, соответствующим сложности и глубине авторского замысла. События, описанные в этих главах, позволяют автору выявить изначальный глубокий гуманизм его героя-убийцы и его сострадательность к миру. На это указывает и тот факт, что в первоначальных планах романа ключевые фрагменты первой части, характеризующие человеческую сущность Раскольникова: сцена в распивочной, чтение письма матери, сцена на Конногвардейском бульваре и первый сон, композиционно следовали после сцены убийства. Необходимость формирования у читателей адекватного представления о герое романа-трагедии, который в силу «остроты морального чувства», неспособности спокойно видеть страдания множества

людей ищет выход и обретает его в противостоянии моральным нормам¹⁴, обуславливает перемещение названных сцен в первую часть романа. Принцип визуализации предмета изображения начинает активно проявлять себя уже в описании сцены в распивочной, когда Раскольников знакомится с Мармеладовым. Заметим, что все чувства и мысли героя здесь вводятся после создания визуального образа, который будит их в Родионе.

Самым ярким примером использования визуализации изображения становится сцена с пьяной девочкой. Она целиком и полностью дана как ожившая картина петербургской жизни, увиденная глазами героя:

«Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. <...> Он ведь знал, он *предчувствовал*, что она непременно „пронесется“, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. <...> ...теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах.

Он поспешно **огляделся**, он искал чего-то. Ему хотелось сесть, и он искал скамейку; проходил же он тогда по К-му бульвару. Скамейка **виднелась** впереди, шагах во ста. Он пошел сколько мог поскорее; но на пути случилось с ним одно маленькое приключение, которое на несколько минут привлекло **к себе всё его внимание**.

Выглядывая скамейку, он **заметил** впереди себя, шагах в двадцати, идущую женщину, но **сначала не остановил на ней никакого внимания**, как и на всех мелькавших до сих пор перед ним предметах. Ему уже много раз случалось проходить, например, домой и совершенно не помнить дороги, по которой он шел, и он уже привык так ходить. Но в идущей женщине было что-то такое странное и, с **первого же взгляда, бросающееся в глаза**, что мало-помалу **внимание его начало к ней приковываться** — сначала нехотя и как бы с досадой, а потом всё крепче и крепче. Ему вдруг захотелось понять, что именно в этой женщине такого странного? Во-первых, она, должно быть, девушка очень молоденькая, шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток, как-то смешно размахивая руками. На ней было шелковое, из легкой материи („матерчатое“) платьице, но тоже

¹⁴ См.: Тихомиров Б. Н. Преступление и наказание // Достоевский: Сочинения, письма, документы... С. 152.

как-то очень чудно надетое, едва застегнутое и сзади у талии, в самом начале юбки, разорванное; целый клочок отставал и висел болтаясь. Маленькая косыночка была накинута на обнаженную шею, но торчала как-то криво и боком. К довершению, девушка шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны. Эта встреча **возбудила**, наконец, **всё внимание Раскольников**. Он сошелся с девушкой у самой скамейки, но, дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее, в угол, закинула на спинку скамейки голову и закрыла глаза, по-видимому от чрезвычайного утомления. **Вглядевшись** в нее, он тотчас же **догадался**, что она совсем была пьяна. **Странно и дико** было **смотреть** на такое явление. Он даже **подумал**, не ошибается ли он. Пред ним было чрезвычайно молоденькое личико, лет шестнадцати, даже, может быть, только пятнадцати, — маленькое, белокуренькое, хорошенькое, но всё разгоревшееся и как будто припухшее. Девушка, кажется, очень мало уж понимала; одну ногу заложила за другую, причем выставила ее гораздо больше, чем следовало, и, по всем признакам, очень плохо сознавала, что она на улице.

Раскольников не сел и уйти не хотел, а стоял перед нею в недоумении. Этот бульвар и всегда стоит пустынный, теперь же, во втором часу и в такой зной, никого почти не было. И однако ж в стороне, шагах в пятнадцати, на краю бульвара, остановился один господин, которому, по всему видно было, очень бы хотелось тоже подойти к девочке с какими-то целями. Он тоже, вероятно, **увидел** ее издали и догонял, но ему помешал Раскольников. Он бросал на него **злые взгляды**, стараясь, впрочем, чтобы тот их не заметил, и нетерпеливо ожидал своей очереди, когда досадный оборванец уйдет. **Дело было понятное**. Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усами, и очень щеголевато одетый. <...>

...между ними стал городской.

— Полно, господа, не извольте драться в публичных местах. Вам чего надо? Кто таков? — строго обратился он к Раскольникову, разглядев его лохмотья.

Раскольников **посмотрел** на него внимательно. Это было бра-вое солдатское лицо с седыми усами и бакенами и с толковым взглядом.

— Вас-то мне и надо, — крикнул он, хватая его за руку. — Я бывший студент, Раскольников... Это и вам можно узнать, — обратился он к господину, — а вы пойдемте-ка, я вам что-то покажу...» (6; 39–41).

Обилие соответствующей лексики не оставляет сомнения в том, что автору принципиально важно воссоздать в сознании читателя картину, визуальный образ. Сначала он настраивает наш взгляд, вводя в узком контексте множество глаголов видения. Затем дает последовательность визуальных деталей и только после этого, как будто направляя наше восприятие, передает чувства и мысли того, чьими глазами мы видим эту сцену. Такая последовательность: *визуальный образ — чувство — мысль* — в процессе воспроизведения происходящего на бульваре повторяется писателем несколько раз, подчеркивая ключевой принцип создания этой сцены. После этого эпизода у читателя уже не остается сомнения в том, что Раскольников наделен трепетной душой и чутким сердцем, способным сострадать любому человеческому горю и остро реагировать на любое проявление зла. Без лишней риторики Достоевский дает читателю увидеть суть: сострадание Раскольникова обращено не только к близким (к матери и сестре) или может быть вызвано особым состоянием, как в сцене знакомства с Мармеладовым. Сострадание и возмущение злом, желание спасти несчастного — это его естественная и непосредственная реакция на несправедливость. Таким образом, сцена на Конногвардейском бульваре выявляет важнейшие черты Раскольникова как героя романа-трагедии, в котором человек совершает страшный эксперимент со своей душой и человеческой природой. И в большей степени, чем содержание сцены, такое значение обеспечивает ее поэтика и стилистика. Взгляд Раскольникова, вынырывающий из глубин погруженности в свою идею (см. начало цитаты) в ответ на призыв жизни, позволяет писателю подчеркнуть сущность человеческой природы героя, создавая почву для адекватного восприятия его позднейшего признания Соне: «Разве я старухонку убил? Я себя убил...» (6; 322).

Человеческие качества Раскольникова тщательно проанализированы в научной литературе, нам важно выявить то, как это показывает писатель. И выбор сцены, и способы ее воплощения (в том числе сам путь рождения идеи через эмоциональное восприятие визуального образа) как будто становятся ответом на высказанные в рецензии на рассказы Успенского критические замечания в неумении выбрать момент повседневной жизни народа и соответствующим образом его изобразить. Порок общеизвестен, нет надобности его живописать, но важно показать

отношение к нему. Именно поэтому такая сцена появляется в первой части романа и фактически заканчивает скрупулезно обдуманную Достоевским экспозицию произведения, предоставляющую читателю возможность постепенно познакомиться с Раскольниковым и подметить все важные черты его натуры, необходимые для восприятия разворачивающейся далее трагедии героя. За ней следует первый сон, подслушанная на Сенной беседа Лизаветы с торговцами, а потом сцена самого убийства и побег с места преступления. Заметим, что визуальное начало окажется важным в ряде знаковых сцен в других частях романа, например в сцене визита Лужина к Раскольникову и др.

Таким образом, визуализация становится одним из важных элементов поэтики романа-трагедии Достоевского, рождает психологическую достоверность произведения и подготавливает адекватную читательскую рецепцию, обусловленную действием «закона симпатии». В результате введения поэтики визуализации традиционный нарратив преобразуется и получает совершенно новое качество, отвечая сформулированной писателем задаче связать взгляд повествователя и взгляд героя.¹⁵ Благодаря этому Достоевский настраивает читательское восприятие и формирует верное понимание посредством чувств, которые порождает наблюдаемая героем сцена. Взгляд Раскольникова, окрашенный искренним сочувствием увиденному, становится своего рода линзой, которая дает взглянуть на картину под нужным углом зрения, увидеть за множеством внешних подробностей первооснову явления, воспринять «драгоценный алмаз в душе поэта», верно обработанный «художником», без продолжительных риторических объяснений и дидактики, не разумом, а сердцем, «наивно» воспринять авторскую идею и только после этого осознать и обдумать, но обдумать, принимая идею душой и активно сочувствуя критическому пафосу художника. В обоих случаях (герои и читатель) работает одна схема:

взгляд/визуальное → чувство/эмоциональное → понимание/рациональное.

Одной из важнейших эстетических задач, стоящих перед художественной словесностью эпохи и чутко воспринятых

¹⁵ Достоевский предвещает здесь художественные открытия словесного искусства эпохи модернизма, связанные с развитием литературы потока сознания и освоением опыта кинематографа.

Достоевским, было создание нериторизированных приемов изображения лиц, предметов, явлений, событий жизни, воздействующих на чувства читателя и опосредованно формирующих в его сознании понимание тонкостей авторской идеи. Обращение к опыту изобразительного искусства становится для Достоевского важным способом решения этой проблемы. Наряду с другими характерными приемами визуальные образы и картины становятся важнейшим элементом смыслопорождения в романе «Преступление и наказание» и в других зрелых произведениях писателя, обеспечивающим их содержательную глубину и диалектичность. Становление этих приемов в творческом сознании Достоевского связано с переосмыслением концептуальных положений эстетики Вал. Н. Майкова и опытом многолетнего общения с А. Н. Майковым.

ТИПОЛОГИЯ РЕАЛИЗМА ДОСТОЕВСКОГО
В «БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ»

(Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин)

Настоящий доклад является *продолжением* моей работы по выявлению типологии «реализма в высшем смысле». Работа эта была начата два года назад докладом на Международной конференции в Пекине «Достоевский в контексте культуры XXI в.: традиционность и современность», продолжена статьями в 30-м выпуске альманаха «Достоевский и мировая культура»¹ и в журнале «Вопросы литературы»², в недавно вышедшей монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени»³, а также в докладах на конгрессе Фонда Достоевского «Русская словесность в мировом культурном контексте», на Международных Достоевских чтениях в Санкт-Петербурге и Старой Руссе. В настоящей статье речь пойдет о трагическом конфликте.

В черновиках Достоевского есть немало записей, над которыми надолго задумываешься. Вот, например: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: „Кто он такой“ — „Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро“. Увы! человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: „Я часть той части целого, которая вечно хочет, алчет, жаждет добра, а в результате его деяний одно лишь злое“» (24; 287–288). Эта запись 1876 г. сопровождается высказываниями Достоевского от собственного лица, но даже если писатель намеревался высказать эту мысль от какого-либо другого лица, она весьма знаменательна

¹ Степанян К. А. Реализм Достоевского в большом времени: (Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин) // Достоевский и мировая культура. М., 2013. № 30, ч. 1. С. 13–64.

² Степанян К. А. Достоевский и Шекспир: Герои и авторы в «большом времени» // Вопросы литературы. 2013. № 2. С. 154–183.

³ Степанян К. А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. М., 2013.

и максимально приближает нас к сути трагического конфликта человеческого бытия. Как известно со времен Аристотеля, трагедия способствует очищению душ зрителей посредством переживания ими ужаса или сострадания, вызванного судьбой человека, «ввергнутого в несчастье не по своей негодности или порочности, но по какой-то ошибке (*αμαρτία*)»⁴. Ошибка, надо полагать, заключается в определении *реальности*: что именно есть реальность и где она находится.

В 1876 г. Достоевский при подготовке майского выпуска «Дневника писателя», в черновом автографе первой главы, в связи с «делом Каировой», мысленно возвращается к своему роману «Преступление и наказание». Отметив, что чувство, увлекшее героя на убийство, было «выдуманное», рожденное *одиноким* душой, и что до последней минуты Раскольников не был уверен, опустит ли он топор на голову старухи-процентщицы, Достоевский далее пишет почти в аристотелевских терминах: «...тем не менее весь процесс, пережитый душою несчастного, — был истинен, и вот в *истинности* его я и хотел убедить читателя и вселить сострадание и ужас». И немного ниже он говорит, что роман этот, как и другие его произведения, доставил читателям «некоторый ответ на вопросы, которым они оставались довольны» (23; 213–216).

Проблема перехода добра во зло в человеке, то, отчего это происходит, очень волновала и Шекспира. В последний период своего творчества он — как бы для чистоты эксперимента — уходит вообще во времена сказочные или полусказочные, античные (здесь можно вспомнить «Сон смешного человека» Достоевского, в котором, по мысли М. Бахтина, «господствует не христианский, а античный дух»⁵). Усиливающееся отчаяние самого автора, Шекспира, вызванное целым рядом обстоятельств как в жизни страны, так и в личной жизни, побуждало его настойчиво искать пути победы над злом, в том числе над самым главным злом — смертью. После великих и страшных трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет», основное содержание которых составляют попытки выдающейся личности любой ценой, даже через убийство, переустроить мир в соответствии со своими представлениями об истине и справед-

⁴ Цит. по: Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 9.

⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 6 т. М., 2002. Т. 6. С. 168.

ливости, он обращается к очень своеобразному жанру, определить который затрудняются многие шекспироведы, и пишет пьесы «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря». В трех из них мы видим как бы чудо воскрешения мертвой. Но в том-то и дело, что «как бы». В «Перикле» чудо объясняется искусством врачевания, которое позволяет уже почти умершую вернуть к жизни, в «Цимбелине» — замечательным свойством снадобья, позволяющим человеку, оставаясь живым, какое-то время выглядеть умершим, в «Зимней сказке» (таинственной пьесе, в начале которой *мать* просит маленького *сына* рассказать ей *сказку* и он начинает было: «Жил бедный человек возле погоста...», но потом мир забирает его у матери), так вот, в финале «Зимней сказки» оживает погубленная царем Гермiona, но, как выясняется, речь идет лишь о хитрости: верная служанка прятала Гермioniу в течение многих лет, а потом вернула ее мужу под видом ожившей статуи. Эта последняя сцена очень напоминает сцену возвращения Жучки Колей Красоткиным больному Илюше в «Братьях Карамазовых». Но если в последнем романе Достоевского идея воскресения существует как несомненная данность, утверждаемая и главой «Кана Галилейская», и речью Алеши у Илюшиного камня в финале, то Шекспир, как видим, *останавливается* перед этим упованием, не решаясь *художественно* принять и воплотить его. И, как свидетельствует одна из последних его пьес, «Буря», он отказывается и от волшебных средств искусства, имеющих целью преображение человека. «And my ending is despair» («Ждет меня в итоге отчаяние») — такова одна из последних фраз финального монолога автобиографического героя Просперо, с которой Шекспир и уходит из творчества и, совсем скоро, из жизни.

В чем причина подобного расхождения? Отчасти на нее ответил замечательный американский писатель Джек Керуак: «Я думаю, что величие Достоевского — в признании существования человеческой любви. Шекспир не проникся глубоко этим пониманием, остановленный гордостью, как и все мы. <...> Виденье Достоевского — это виденье, о котором мы мечтаем по ночам и ощущаем днем. Это Истина о том, что мы любим друг друга, нравится нам это или нет, т. е. мы признаем существование другого — и Христа в нас»⁶.

⁶ Цит. по: Львова И. В. «Битнический миф» о Достоевском // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 102.

Но как же, могут сказать, Шекспир не признавал существование другого — гениальный художник, умевший, подобно Протею, перевоплощаться то в датского принца, то в венецианского мавра, а то и в доисторического короля бриттов? Дело, мне представляется, в том, что у Достоевского принцип *ты еси*, о котором писал Бахтин, помимо прочего означал, что художник не владыка им созданных существ, что в каждом *ты* и в завершении судьбы этого *ты* есть тайна, которая выше разума даже гениального художника, и в этом смысле тоже искусство не выше жизни, не есть нечто более совершенное, чем жизнь. Об этом Достоевский говорил не раз: действительность заключает в себе «глубину, **какой нет у Шекспира**»; «никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его» (23; 144–145), а эти концы и начала, «корни наших мыслей и чувств — не здесь, а в мирах иных» (14; 200). Вот как я понимаю слова о гордыне Шекспира и отсутствии такой гордыни у Достоевского.

В дионисийских и прадионисийских действиях, послуживших основой трагедии как жанра, жертва, первоначально человеческая, отождествлялась с божеством, а участники оргий, через энтузиастическую вовлеченность в действо, воссоединялись с этим божеством. Христианство перевело эту древнюю языческую интуицию в подлинно духовно-реалистическую сферу. В возродившемся в эпоху Ренессанса жанре трагедии, в силу гипертрофированного представления о правах личности, происходило уже *столкновение* человека, желавшего улучшить мир, с Богом. Это приводило либо к восстановлению подлинного облика человека (а через это — и мира), как то происходит в финале «Дон Кихота», где герой, избавившись от безумного намерения в одиночку спасти мир и воскресить «золотой век» (что послужило лишь источником многочисленных бед для окружающих), становится тем, кем он является, — Алонсо Кихано Добрым. Но трагизм сервантесовского романа — а Ф. Шлегель называл его «великой трагической поэмой»⁷ — заключается не в том, что ламанчскому идадьго так и не удалось помочь обиженным и обездоленным и воскресить «золотой век», а в том, что, распростившись со своей мечтой, он умирает, его личностный

⁷ Цит. по: Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. М., 1998.

потенциал оказался исчерпанным этой *мечтой*, съеденным, поглощенным ею. У творившего в эти же годы Шекспира такое столкновение человека с мирозданием приводило к трагическому концу и для героев, и для автора. «Шекспир — поэт отчаяния» (24; 162), — писал Достоевский. «Но, — добавлял он, — во времена Шекспира была еще крепка вера» (24; 160). Эта вера и побуждала Шекспира в последних пьесах искать пути к восстановлению человеческого облика и человеческого единства (пусть и на путях сказки и чудес) и призывать к взаимному прощению всех и вся: «Все грешны, все прощения ждут. Да будет милостив ваш суд» («Буря»)⁸ — столь созвучному соответствующим строкам из «Братьев Карамазовых».

Но в Новое время и такое понимание трагедии постепенно уходило, что привело к концепции Ницше, который, объясняя воздействие великих трагедий на человека, писал, что трагедия дает возможность прорваться к дионисическому началу бытия, погрузиться в страшные глубины мира, в таинственное Первоединое, лежащее по ту сторону добра и зла, столкнуться с мировой волей во всем ее всемогуществе. В дионисийских празднествах, в первобытных трагедиях и в сатирических драмах важную роль играл хор сатиров — существ с лицом человека и туловищем козла, «синтез бога и человека»⁹, как писал Ницше. Возможно, с этим связана одна из центральных мыслей ницшевского Заратустры — о том, что человек, как и дерево: чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, во мрак и зло.

В определенной степени это можно отнести к трагедиям Шекспира, где нет преображения героя, есть лишь — иногда — осознание своих ошибок (Отелло, Лир, Леонт из «Зимней сказки»). Преображение человека для Шекспира — такая же иллюзия (или результат действия колдовских чар — как в «Буре»), как Преображение Христа для Ницше (если вспомнить его понимание одной из великих картин Рафаэля). Может быть, Шекспир был действительно «главным воспитателем трагического начала» в творчестве Достоевского, как считал Л. Гроссман¹⁰, но в *разрешении* трагического конфликта незаурядной личности

⁸ Шекспир В. Собр соч.: в 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 212 (перевод М. Донского).

⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2005. С. 32.

¹⁰ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 93.

с миром Достоевский пошел дальше него, как и других своих великих предшественников. В том числе и Бальзака.

Н. Бердяев, как известно, называвший Достоевского «мистическим реалистом», писал, что в таком качестве рядом с ним из западных писателей можно поставить лишь автора «Человеческой комедии».¹¹ Достоевский, конечно, очень многим обязан Бальзаку, и об этом существуют замечательные работы Л. Гроссмана, Р. Резника, В. Туниманова. Но нельзя забывать и о высказывании Достоевского в Записной тетради 1877 г.: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак» (24; 248). А много раньше, еще в начале 1860-х гг., в журнале братьев Достоевских «Время» была опубликована анонимная статья «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики», принадлежащая, как считают исследователи, перу Ап. Григорьева. В примечании к этой статье есть несколько ироничное упоминание о том, что Бальзак из всех современных писателей «более всего подходил под мерку нашей критики сороковых годов. <...> А по типам, чем мы особенно дорожили и теперь дорожим, он стоит совершенно уединенно в своей литературе» (19; 289, примеч.; комментаторы ПСС считают участие Достоевского в редактировании этого текста «вероятным» — 19; 290).

А «тип — это только половина правды», писал Достоевский в другом месте: «в художественной литературе бывают типы и бывают **реальные** лица, то есть трезвая и **полная** (по возможности) правда о человеке» (26; 313, 317). В свое время Г. Лукач отмечал, что «Утраченные иллюзии» подходят в качестве заголовка не только к отдельному роману, но ко всему творчеству Бальзака. И главная из этих иллюзий — просветительская иллюзия относительно природы человека. Сам Бальзак в новелле о Мельмоте писал, что люди делятся на кассиров и грабителей, то есть на честных дураков и мошенников. Основа трагического конфликта в его произведениях — обнаружение нестойкости, обреченности человеческой природы в противоборстве с законами и требованиями безнадежно больного социума. Герои Бальзака нередко вспоминают о совести, но лишь в минуты поражений в борьбе с обществом (как Люсьен де Рюампре, например),

¹¹ Бердяев Н. А. Мировоззрение Достоевского // Н. А. Бердяев о русской философии: В 2 ч. Свердловск, 1991. Ч. 1. С. 35.

но стоит только обстоятельствам измениться, как они об этом забывают. Есть, безусловно, среди персонажей «Человеческой комедии» и люди благородные, верные высоким принципам и способные на самоотвержение во имя ближних, но они, как правило, находятся на периферии повествования. А в центре всегда — личность незаурядная, стремящаяся завоевать если не весь мир, то парижское общество, преодолеть уравнительную косность бытия через преступление. Вкладывая в эту борьбу все свои человеческие силы, такой герой, побеждая или проигрывая, обнаруживает, что получил в награду лишь смерть. Мефистофель этого мира — Вотрен — уже и не притворяется, что творит добро, и его кличка «Обмани смерть» звучит онтологической насмешкой над человеком и чаянием бессмертия. Об этом говорил и сам Бальзак: «Насмешка — вот литература умирающего общества»¹². Но представляется, что в определенном смысле жертвой насмешки стал здесь и сам автор, именно вследствие этой вот фатальной обреченности своих героев. Что, думается, и имел виду Достоевский, когда писал о *типах* у Бальзака (создателя, казалось бы, таких ярких и живых индивидуальных образов), о том, что тип — только половина правды. Другая половина правды — не здесь. Когда Микеланджело, автора «Пьеты», спросили, где он видел, чтобы мать была моложе своего сына, он ответил, что видел божественную природу Богородицы, не знавшую тления. Достоевский видел человека во всей полноте будущего преображения в Новом Иерусалиме, пример — Соня Мармеладова, которая выполняет все то, что обычно делает священник, для Раскольникова: принимает его исповедь, читает ему Евангелие, вешает на шею крест и назначает епитимию (признание в убийстве и принятие приговора).

Перефразируя известное выражение, можно сказать, что Достоевский был титаном, стоящим на плечах других титанов. Он вернул трагедии христианский смысл. Он увидел, что *возможна* победа над злом, победа над смертью, своей и другого: достигается это преображением, перерождением человека. Он понял, что сатир вовсе не является «первообразом человека»¹³, как писал Ницше, но лишь человеком *после* грехопадения и что

¹² *Лифшиц М.* Художественный метод Бальзака [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/balzak.htm>

¹³ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 80.

возможен возврат к подлинному первообразу. Знание об этом живет в глубине души каждого, что и есть тот «залог от Небес», который опровергает философию отчаяния. А потому несоответствие идеалу осознается как наказание, как *сатирическое* искажение. Размышляя о пушкинском Алеко, Достоевский пишет: «NB. Алеко убил. Сознание, что он сам недостоин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание. (Вот сатира!)» (24; 303). И далее, гениально догадываясь о древних корнях связи трагедии с сатирой, с сатировой драмой (как двух путей выявления недолжного в человеке и поиска истины): «NB. Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обоим, вместе взятым: *правда*» (24; 305). А несколько лет спустя, в своей Пушкинской речи, размышляя о судьбах Татьяны и Онегина, он оформил русское разрешение трагедии в чеканную форму: «Чистая русская душа решает так: „<...> не хочу быть счастливою, загубив другого!“ Тут трагедия, она и совершается, перейти предела уже нельзя, уже трудно, и вот Татьяна отсылает Онегина» (26; 143).

Разрешение же неизбежного, казалось бы, конфликта незаурядной личности с миром у него дано было еще раньше, в знаменитой записи у тела первой жены «Маша лежит на столе...» (1864): «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» (20; 172). Я бы обратил тут внимание на слова «полнота развития» — то есть до такого состояния надо дорасти.

Дорасти надо было и самому Достоевскому. Преображение его после каторги происходило отнюдь не сразу, а трудно, долго и мучительно, и «реалистом в высшем смысле» он стал тоже далеко не сразу. В ранний, докаторжный период творчества я бы определил творческий метод Достоевского как *реалистический сентиментализм* (в шиллеровском понимании сентиментализма, к которому автор трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» относил также и сатиру). Говоря в двух словах, это относительно новое понятие — «реалистический сентиментализм» — означает *объективное* изображение действительности в соотнесенности с идеалом, — но при этом между идеалом

и действительностью обнаруживается трагический конфликт, *сущностно* неразрешимый (оговорюсь, что *христианская интуиция* присутствовала в творчестве Достоевского всегда, проявляясь начиная с перевода «Евгении Гранде» и «Бедных людей»). Возможно, именно такое мировидение, неспособность увидеть *в самой действительности* зерна спасения и привело тогда Достоевского к петрашевцам, то есть к предпочтению политики литературе в деле переустройства жизни. Затем, в первый послекаторжный период, доминантой стала сатира, вся степень жесткости которой, думаю, пока недооценена нами («Село Степанчиково...», «Дядюшкин сон», «Скверный анекдот», «Зимние заметки...»). Точкой бифуркации, из которой возможно было движение и вверх и вниз, перелома в духовной и творческой эволюции Достоевского, стало время создания «Записок из подполья» (тоже своего рода сатиры). Пережив страшный кризис после смерти первой жены и любимого брата и выйдя из него исцеленным, Достоевский смог постичь и записать истину о высочайшем назначении человека. Затем, с «Преступления и наказания», начинается «реализм в высшем смысле» (так определил сам Достоевский свой творческий метод в конце жизни; см.: 27; 65), который неразрывно и органически сочетает трагедию и сатиру (интересно, что первоначальный замысел «Преступления и наказания» — «Пьяненькие» — Бахтин трактовал как сентименталистский¹⁴). А главное, здесь уже воспроизводится действительность как *содержащая идеал в самой своей сути* — иными словами, свет вечности, «Солнце Эммауса» (название цикла стихотворений Вяч. Иванова), исходит здесь из самой действительности; происходит синтез наивного и сентиментального родов поэзии, что, по Шиллеру, только и может обеспечить «высокую меру человеческой правды»¹⁵.

Но одно дело — формула (которая к тому же всегда может быть истолкована двояко: тот же Раскольников, идя на преступление, тоже может сказать, что отдает себя на благо людей «без остатка»), другое — живая жизнь. Поэтому три первых великих романа Достоевского посвящены глубочайшему изучению взаимодействия героической личности — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина — с миром и последствий их, столь различных, дей-

¹⁴ См.: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 414.

¹⁵ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 467.

ствий в этом конфликте. Но содержание двух последних великих романов Достоевского уже не таково.

В «Подростке» трагедия противостояния личности и общества снимается исповедью и перерождением героя. Причем героем здесь является уже не трагическая личность первых трех романов, а мальчик, то есть существо, способное к росту.¹⁶ А прежняя трагическая личность — Версиков, *не теряя в трагизме*, дается уже в некотором *сатирическом* преломлении, как и Иван Карамазов в последнем романе (вспомним хотя бы его беседу с чертом). В определенной степени это началось уже в «Бесах», где архиерей Тихон предрекает Ставрогину «всеобщий смех» после опубликования его исповеди.

Очень любопытна в «Подростке» одна из финальных сцен: перед нами лежат, вроде бы мертвые, три тела — Версиков, Ахмакова, Ламберт — как в финалах многих трагедий Шекспира (и в финалах «Идиота» и «Бесов»). Но в итоге все остаются живы, все встают и идут своими путями. А в «Братьях Карамазовых» трагедия разрешается уже торжествующей в финале соборностью, основанием которой служит не бунт героической личности, а мученичество простившего всех маленького и физически слабого ребенка. Образ маленького Илюши также является ответом и на Иванову «слезинку ребенка», и на безвинно гибнущих детей у Шекспира (вспомним образ максимального ужаса и сострадания из «Макбета»: нагой младенец, несомый ураганом («a naked newborn babe, Striding the blast») — и явно перекликающийся с ним образ раздетого «всего донага» ребеночка на холодном осеннем ветру, затравленного собаками, из монолога того же Ивана). Ответ этот — *реальность* Христа в Илюше. «Аще забуду тебя, Иерусалиме...» (14; 507) — так словами 136-го псалма, обращенными здесь к Илюше, обещает теперь жить его отец, капитан Снегирев, и так обещает собравшаяся вокруг Алеши церковь мальчиков, *церковь*, в которую преобразовалась бывшая *толпа преследователей*. Звучащая в этом последнем романе Достоевского идея семьи как соборного единства человечества очень интересно пере-

¹⁶ Этот перелом можно, в частности, проследить по подготовительным материалам к «Подростку», где вначале идет сложная борьба двух замыслов — кто станет центром нового романа: настоящий героический «хищный тип» (который несомненно понравится публике), ОН (будущий Версиков), или «мальчик». В результате непросто созревает решение: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК!» (16; 24; см. также: 16; 29, 121, 127, 175).

кликается с сентиментализмом его первых произведений. М. Бахтин в своих заметках о сентиментализме писал: «Недооценка сентиментализма в происходящих спорах о реализме. <...> Сентиментализм в своем ядре является совершенно определенным, четким и в высшей степени своеобразным явлением. Это — подлинное открытие. Внутренние связи между людьми <...>. Семья не как социально-экономическая ячейка. Внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми»¹⁷.

Что же происходит век спустя у нашего современника Владимира Маканина? Для него герой, о котором писали русские авторы XIX в., оказывается ныне последовательно «раздет», лишен всяких метафизических покровов и устремлений (эссе «Ракурс. Одна из возможных точек зрения на нынешний русский роман»). В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени», самым своим названием и всем содержанием «заточенным» на острый спор с русской классикой, Маканин выводит нам такого «неодетого» героя — бывшего андеграундного писателя Петровича, бросившего писать, ибо литература теперь уже не нужна обществу, она стала «художественной абстракцией»¹⁸, Федор Михайлович побеждает уже только «в полях своего текста»¹⁹, но не в жизни нынешних людей. Современный человек ходит через черту, разделяющую добро и зло, без всякой рефлексии, туда-сюда, «как на службу, а потом домой»²⁰. Кошмарным образом этого мира служат падающие каждый вечер на дворе тополя — «корни уже не могут их держать»²¹. «Ренессансный человек» — как он сам себя иронически именует, Петрович готов допустить существование Бога, но убежден, что Ему нет дела до людей, до их добрых или злых поступков. Петрович верит и в бессмертие, но делает из этого такой вывод: «Если есть бессмертие, все позволено»²², ибо ценит собственное существование превыше всего. В упомянутом выше эссе Маканин пишет, что в результате «раздевания» герой устремляется к своей первооснове — «к голой, к обнаженной сущности героя

¹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 304.

¹⁸ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2003. С. 156.

¹⁹ Там же. С. 157.

²⁰ Там же. С. 125

²¹ Там же. С. 211.

²² Там же. С. 144.

античной драмы»²³. Таким героем и предстает в романе Петрович (многократно и настойчиво называющий сам себя «козлом»), для которого вне собственной личности остался только один идол — Русская литература, да и то «не сами даже тексты, а именно что их высокий отзвук»²⁴.

А в последнем большом произведении Маканина, романе «Две сестры и Кандинский», тяга к единению людей — это тяга бывших стукачей, доносчиков советского времени, вернуться к людям, признавшись (но не покаявшись), и даже подружиться с теми, на кого они доносили.

Но не будем забывать, что голос Петровича — это все-таки голос из «подполья», а полтора столетия назад «Записки из подполья» предшествовали «великому пятикнижию» (имею здесь в виду не траекторию творческого пути Маканина, а путь движения человеческого духа), что «античная драма» — это все-таки очередное *начало*, а не конец, что сам Маканин писал о не погибающем даже в аду чеченской войны благородстве человеческого духа в романе «Асан» и что в финале «Двух сестер...» звучит: «В России надо жить долго», а в путь обязательно отправляться «на дорассвете»²⁵.

²³ Маканин В. Ракурс: Одна из возможных точек зрения на нынешний русский роман [Электронный ресурс]. URL: <http://fanread.ru/book/791071/?page=1>

²⁴ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 151.

²⁵ Маканин В. Две сестры и Кандинский. М., 2011. С. 318.

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ:
А. Ф. ЛОСЕВ И ДОСТОЕВСКИЙ

Процесс освоения теоретического наследия А. Ф. Лосева, без которого сегодня трудно представить развитие многих областей гуманитарного знания, не столь активен в литературоведении. Исследователи Достоевского не так уж часто обращаются к трудам философа. Между тем общность мироощущений и основополагающих интуиций Достоевского и Лосева заметна при самом беглом и предварительном сопоставлении. И тот и другой признаются великими диалектиками. Взгляд на Достоевского как на гениального диалектика утвердился еще в первые десятилетия XX в.: «Он — гениальный диалектик <...>. Идейная диалектика есть особый род его художества»¹. Показательно, что Лосев для характеристики диалектической природы бытия и мышления охотно применял любимое выражение Достоевского «живая жизнь».² И основание художественного опыта он усматривал отнюдь не в «идейной диалектике», а в первичной диалектической интуиции единства оформленности и бесформенности мира — переживании мира как *хаокосмоса*, откуда выводил такие фундаментальные характеристики художественного мироощущения, как музыкальность и трагизм, принцип личной актуальности и доконфессиональная религиозность («Строение художественного мироощущения»). Сегодня нет необходимости доказывать, сколь значимы в мироощущении Достоевского музыкальность и трагизм, персонализм и религиозность. Что касается интуиции мира как *хаокосмоса*, то ее проявления могут

¹ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. М., 2006. С. 6.

² «Что исторический процесс развивается из противоречия, что противоречие — живая жизнь истории, это — довольно распространенное воззрение. Но что также и в теории, в математике, в логике, во всякой отвлеченной системе понятий противоречие есть также источник живой жизни, — это усваивается уже с трудом» (Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 7).

быть усмотрены, в частности, в том таинственном опыте, который описан Достоевским в известном «видении на Неве», в переживании «художественности» жизненных феноменов: «...жить значит сделать художественное произведение из самого себя...» (18; 13), в том значении, которое имеет для его героя проблема обретения «формы», «жеста», «благообразия».

Исследователи не раз отмечали особый эстетический статус таких категорий, как идея, миф, символ, личность, имя, выражение, первообраз, игра, в произведениях писателя. Эти же категории являются центральными в эстетике Лосева. Диалектический метод позволяет философу вывести эти категории из единого первоначала и представить в виде законченного системного единства. В работе «Диалектика художественной формы» (1927) процесс формообразования описывается как *выражение* — разворачивание всех слоев формы — *эйдоса, мифа, символа, личности, энергии сущности, имени*, изначально данных в сверхсущей апофатической точке. Этот процесс корректируется в сознании художника постоянной соотносительностью создаваемого образа с *первообразом* — направляющим принципом и идеальным заданием формы — и имеет целью достижение их полной *адекватности*. «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определенное, но выходит — две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно»³. Учет этого положения Лосева, акцентирующего внимание на самостоятельной активности формы, на диалектике свободы и необходимости в творческом процессе, имеет первостепенное значение для понимания поэтики Достоевского.

Опыт применения методологии Лосева был осуществлен нами в ряде работ, посвященных повестям «Двойник», «Записки из подполья», романам «Униженные и оскорбленные», «Идиот».⁴ В центр внимания выдвигалось имя как категория формы и,

³ Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 82.

⁴ См.: Сызранов С. В. 1) Ономапозитика и закономерности формообразования произведений Ф. М. Достоевского // Известия Пензенского гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 407–412; 2) Эстетический статус имени по учению А. Ф. Лосева и по данным ономапозитики Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXVII Междунар. Старорусских чтений 2012 года. Великий Новгород, 2013. С. 191–199.

соответственно, ономапэтика как область формообразования. Лосев говорит об имени как о форме *архитектонической*, об имени как *именовании* — специфической модификации выражения, завершающей процесс формообразования: «Имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности»⁵. Прилагая теоретические положения философа к области поэтики, мы можем сказать, что в конкретном тексте личное имя становится точкой наиболее явно наблюдаемого взаимоперехода форм *архитектонических* и *композиционных*, взаимоперехода *эстетического объекта* и *материального произведения*: включая в себя все предыдущие слои формы — энергию сущности, эйдос, интеллигенцию, миф, символ, личность, имя реализует выразительное бытие этих категорий в композиционных формах материального произведения, то есть в тексте. Будучи завершающей ступенью формы, имя способно с особой наглядностью являть в своей структуре первопринцип формы как таковой — диалектику эйдоса и меона, образа и первообраза.

Указанные закономерности в полной мере представлены в сфере ономапэтики Достоевского: имена центральных героев рассмотренных нами произведений писателя заключают в себе универсальную коллизию, вырастающую из несоответствия эмпирического характера идеальному прообразу, заданному именем. Из этой коллизии, как из архитектурного ядра, и разворачивается форма произведения. Методологические возможности диалектической поэтики Лосева мы попытаемся показать на материале романа «Идиот».

Многолетняя полемика вокруг этого романа привела в конечном счете к необходимости диалектического взгляда на образ его центрального героя: «Образ Мышкина строится на противоположностях, характер героя несет в себе растянутый диапазон возможностей, часто полярных <...>, возникает из сопряжения <...> между должным и сущим, между материальностью и духовностью, взрослостью и детскостью, силой и бессилием»⁶.

⁵ Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 37.

⁶ Свительский В. А. «Идиот» // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 97. О необходимости диалектического взгляда на образ Мышкина писала А. В. Тоичкина. См.: Тоичкина А. В. «Сбились мы...»? (Теоретические заметки к спорам о романе «Идиот») // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 197–204.

Диалектический подход здесь намечен, но последовательно не проводится, термин «диалектика» не употребляется. Последовательно диалектический метод требует категории *становления*. Выражение исследователя «растянутый диапазон возможностей» эту категорию и предполагает.

Категория становления характеризует у Лосева динамический аспект формы: форма есть становление *эйдоса* в *инобытии*, в *меоне*, сама же категория становления рождается как диалектический синтез категорий *одного* и *многого* (*одно* — исходный пункт диалектики, сверхсущая апофатическая точка немыслимости и единства). У Достоевского становлению соответствует категория *переходности*. В известной записи от 16 апреля 1864 г. эта категория определяет экзистенциальный модус человека, способ его существования на земле: «Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» (20; 173). Если мыслить связь элементов имени *Лев Мышкин* в модусе становления, то есть по принципу отношений *эйдоса* и *меона*, то мы можем сказать, что *Мышь* оказывается здесь становящимся инобытием *Льва*, а *Лев* — идеальным заданием и пределом становления *Мыши*. В итоге получаем образ *Льва, явленного в Мыши*, или же образ *Силы, явленной в бессилии*, — образ в высшей степени динамичный, переходный, позволяющий различить величие реализуемого задания в его незначительном эмпирическом воплощении. Этот первичный мифообраз и следует, по-видимому, признать архитектурным ядром произведения, *поэмой* романа. Развертыванием этого ядра и созидаются образ героя и форма произведения. Отсюда — изоморфность героя и целого, отмеченная автором: «...целое у меня выходит в виде героя» (28; 241)⁷. Всесвязующая роль

⁷ К признанию изоморфности героя целому можно прийти, если соотнести вывод М. М. Бахтина о *самосознании* как *доминанте* образа героя у Достоевского с положением Лосева о *сознании* и *самосознании* (*интеллигенции*) как диалектически необходимым моменте художественной формы. Руководствуясь учением Лосева об интеллигенции, замечаем, что текст «Идиота» ведет себя как «сам относящий себя к иному и иное к себе, как сам с собою самосоотносящийся» (Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 22), то есть как *живое сознание, интеллигенция*. Устанавливая многообразные внутри- и межтекстовые связи, которые в ряде случаев пространно комментируются персонажами («рыцарь бедный», картина Гольбейна, Апокалипсис), текст как бы сам себя «читает», сам себя «истолковывает». Наша задача — с необходимым вниманием отнестись к этим *самоинтерпретирующим* указаниям текста.

образа князя на уровне композиции реализует задание *архитектоническое*, задание мифа: герой призван явить действие связующей Силы в той исторической ситуации, когда, по слову Лебедева, «связующей мысли не стало» (8; 315). Мы бы сказали, что в «Идиоте» (как, впрочем, и в других романах «пятикнижия») мы находим художественный вариант универсального мифа о Человеке, о его месте в мире, о его задании — быть *связующим звеном* всех планов и уровней мироздания, всех его полярных аспектов — небесного и земного, духовного и телесного, пребывающего в вечности и данного во времени. Того самого мифа, классическое воплощение которого дано в державинской оде «Бог»: «Я связь миров, повсюду сущих...» Этот миф живет в существе Мышкина как его собственная индивидуальная действительность, проявляющаяся во всех моментах его поведения — в изначальном желании «с людьми сойтись», в поиске «общих точек», в безграничном сострадании всем и каждому, в способности сочетать предчувствие «новой жизни» за гранью видимого с убеждением, что «и в тюрьме можно огромную жизнь найти» (8; 51)⁸. Но наиболее отчетливо — в его болезни. Эпилепсия князя — это символическое выражение болезни мира, мирового страдания и трагизма, вызванных утратой равновесия полярных начал человеческого существа, утратой «связующей мысли». В эпизоде эпилептического припадка с особой наглядностью раскрывается диалектика образа Мышкина как существа *связующего* и вместе с тем *связанного*. Приближение к «высшему синтезу жизни», к Источнику всесвязующей силы обнаруживает в герое не только зачатки сверхсознания (Лосев бы сказал: *гиперноозиса* или *супра-интеллигентного экстаза*), но и момент внутренней связанности, плененности, чреватой срывом и падением в досознательные области, во тьму меона. Непреображенная природа героя не способна вместить

⁸ В первых главах романа фигурирует знаменательная деталь — узелок князя, по поводу которого Рогожин роняет многозначительную фразу: «И небось в этом узелке вся ваша суть заключается?» (8; 7). В символическом плане «суть» героя действительно заключается в «узелке» — в идее *связующего узла*, включающей в себя и коннотации *связанности*. Так на уровне мельчайших предметных деталей обнаруживается общее тяготение художественного построения «Идиота» к тому пределу тотального мифизма, символизма и ономатизма, который, по Лосеву, является идеальным заданием художественной формы.

посещающие его райские экстазы.⁹ В этом — первоисток тех трагикомических коллизий, в которых реализуется сюжетная жизнь образа. Его восходяще-нисходящая динамика передается совмещением контекстов, различной эстетической тональности. С одной стороны, это контекст евангельский, включающий образы *Льва* и *осла*, с другой — контекст басенный, включающий образы *Льва*, *Осла* и *Мыши*.¹⁰

Если в евангельском повествовании о Входе Господнем в Иерусалим (к которому отсылает рассказ князя о встрече с ослом при въезде в Базель) сказано, что ученики *отвязывают* осла и приводят его к Иисусу (Мк. 11: 4), то в первой паремии праздника Входа Господня «молодой лев Иуда <...> **привязывает** к виноградной лозе осленка своего...» (паремия цитирует пророчество Иакова об Иуде: Быт. 49: 1–2, 8–12). Толкователи усматривают здесь «образ Господа, приводящего весь мир к духовному виноградику — Церкви»¹¹. В свете евангельского прообраза выясняется задание «христоподобного» героя Достоевского (самим героем, однако, не осознанное) — необходимость всецелого отрешения *осла* — своего ветхого человека — от сковывающих его привязанностей и приведение к «духовному виноградику». Этой восходящей перспективе образа противостоит вектор нисходящий. В басне И. А. Крылова «Лев и Осел», которую цитирует Фердыщенко на вечере у Настасьи Филипповны, скованный старческой немощью Лев подвергается нападкам Осла. В другой крыловской басне — «Лев и Мышь» попавший в сети охотников Лев вынужден оценить силу Мыши, способной выручить его из беды. В обоих случаях актуализируется мотив бессилия высшего начала перед лицом активности низшего, чем ставится вопрос о природе силы, способной обернуться бессилием.

⁹ В блеске занесенного над князем рогожинского ножа («Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней» — 8; 195) сливаются отсветы начинающейся грозы с отблесками внутренних *молний*, озаряющих *воспламененное* сознание героя. В этом контексте *садовый* нож Рогожина символически уподобляется тому «пламенному мечу обращающемуся», который после преступления прародителей заграждает человеку вход в небесный Сад Радости (Быт. 3: 24).

¹⁰ В целях достижения максимальной наглядности диалектического метода оставляем в стороне другие (не раз отмечавшиеся) контексты, связанные с образом осла («Золотой осел» Апулея, осел как аллегорическое обозначение телесного человека в христианской аскетике).

¹¹ Толкования на паремии. М., 1997. С. 98.

Диалектика силы и бессилия отчетливо просматривается в пункте исключительной сосредоточенности героя на идее сострадания, в провозглашении его абсолютного «осмысляющего» статуса: «Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8; 192). Нетрудно заметить, что здесь абсолютизируется сострадание в его собственно человеческом аспекте: человек, всецело захваченный так понимаемым состраданием, невольно присваивает себе полномочия «провидения». Закономерен вывод исследователя: «...сострадание в его случае становится равно роковой, чрезмерной трагической страсти»¹². Следует вспомнить, что сострадание в православной аскетике рассматривается как важный элемент «телесного подвига», подготавливающего «подвиг душевный» (или «духовный»). При этом символом первого признается образ Марфы, сестры Лазаря Четверодневного, символом второго — образ другой сестры, Марии (см.: Лк. 10: 38–42): «Марфой таинственно изображается благочестивый телесный подвиг, а Марией — душевный»¹³, — поясняет святитель Игнатий Брянчанинов. «Телесный подвиг заключается в исполнении Евангельских заповедей телесно. Сюда относятся: подаяние вещественной милостыни, принятие странных, участие в разнообразных нуждах и страданиях нуждающегося и страждущего человечества»¹⁴. В свое время М. С. Альтман отметил значение имен Марфа и Мария в романах «пятикнижия», но не соотнес это наблюдение с евангельским контекстом.¹⁵ В тексте «Идиота» имя Марфа упоминается трижды (что само по себе знаменательно): его носит капитанша Терентьева¹⁶, кухарка Настасьи Филипповны и одна из двух сестер, которым Мышкин в детстве был отдан

¹² Свительский В. А. «Идиот». С. 102.

¹³ Игнатий (Брянчанинов), святитель. О телесном и душевном подвигах // Игнатий (Брянчанинов), святитель. Собр. соч.: В 6 т. М., 2008. Т. 4. С. 442.

¹⁴ Там же. С. 443.

¹⁵ См.: Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975. С. 182–186.

¹⁶ Знаменательно соседство имен Марфа и Мария в тексте 12-й главы первой части романа: перед тем как попасть в квартиру Марфы Борисовны Мышкин с генералом Иволгиным пытаются войти в квартиру некой Марьи Александровны, которую не застанут дома. Показательна эта *невстреча с Марией* перед встречей с *Марфой*.

на воспитание, — Марфа Никитишна (ее имя вспоминает один из гостей на званом вечере у Епанчиных). Последнее обстоятельство подчеркивает особую соотнесенность образа Мышкина с именем Марфа. С известной долей юмора можно сказать, что перенесение воспитательных методов Марфы Никитишны (она часто применяла розги) и положило начало телесному подвигу героя. Апологией телесного подвига звучит и мышкинский панегирик ослу: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» (8; 49). Сосредоточенность Мышкина на телесном подвиге — показатель нравственной силы, но его отрыв от подвига духовного — фактор бессилия. Заботясь о *многом*, герой уподобляется евангельской Марфе, забывающей о том, что *одно только нужно*. Суть этого *единого на потребу*, олицетворяемого образом Марии, святитель Игнатий разъясняет следующим образом: «Достигший служения Богу духом, оставляет наружные делания <...>. Духом своим он повержен к ногам Спасителя <...>, сознает себя возделываемым, а Бога делателем»¹⁷. Текст о Марфе и Марии вводит нас в сердцевину не только духовной, но и эстетической проблематики произведения, поскольку речь в нем как раз и идет о фундаментальной диалектике *одного* и *многого*, лежащей в основании всякого бытия и всякого оформления¹⁸. Отсылки к этому тексту в романе многообразны. Он читается на литургии во все Богородичные праздники (кроме Благовещения), в том числе 27 ноября, в день празднования иконы Божией Матери «Знамение», к которому приурочено начало действия «Идиота». Вторая часть романа начинается в первых числах июня. Как раз в это время, а именно 4 июня, празднуется память праведных жен мироносиц Марфы и Марии.

¹⁷ Игнатий (Брянчанинов), святитель. О телесном и душевном подвигах. С. 444. Понятно, что Мышкин весьма далек от такого внутреннего устройства и потому не свободен от тех опасностей, которые в этом случае возникают: трудящийся в телесном подвиге, «хотя и трудится ради Бога, но трудится в ветхом человеке; на ниве его с пшеницею вырастают плевелы» (Там же. С. 445).

¹⁸ С помощью этих диалектических категорий может быть описана и сама экзистенциальная ситуация героя «Идиота». Все более погружаясь по мере движения сюжета в мир *множественности, мимолетности*, он все более чувствует настоятельную потребность остаться *одному*, вспомнить об *одном*: «О, как бы он хотел очутиться теперь там (в швейцарских горах. — С. С.) и думать об одном, — о! всю жизнь об этом только — и на тысячу лет бы хватило!» (8; 287).

Развязка романа происходит в начале июля. Вполне возможно, что это 7 июля — канун празднования Казанской иконы Божией Матери, когда читается тот же евангельский текст (в этот день, кстати, начинается действие романа «Преступление и наказание»¹⁹). Еще одна отсылка — картина, придуманная Настасьей Филипповной. Поза ребенка, прильнувшего к ногам Христа, соответствует здесь позе евангельской Марии, становясь выражением сокровенной потребности героини — потребности «духовного подвига», освобождения от плена греховного. Исследователи не раз отмечали в Настасье Филипповне черты христианской мученицы. По нашим наблюдениям, образ героини ориентирован на житийный прототип Анастасии Узорешительницы. В тексте романа можно указать целый ряд перекличек с житийным повествованием об этой святой. Отметим главные. Настасья Филипповна действительно в известной степени осуществляет миссию *Узорешительницы*: освобождает от греховных уз себя и князя. Показательно, что плененный миром князь следует за Аглаей на свидание соперниц как «невольник». Со страхом ожидая встречи с Настасьей Филипповной, он предчувствует, «что эта женщина <...> разорвет всю судьбу его, как гнилую нитку» (8; 467). Таким образом, развязка романа действительно становится *развязыванием* — разрешением от уз, и это действие распространяется на всех трех участников финала. Имя *Настасья Барашкова* нередко толкуется как *Воскресение Агнца*, или, с учетом семантики отчества, как *Воскресение возлюбившего плоть Агнца*.²⁰ Подобное толкование, верно раскрывая идеальное задание прообраза, оставляет его вне сферы *становления*, реального проявления в эмпирическом характере. Связь двух планов восстанавливается, если мы скажем: *воскресение агнца в барашке*. Тем самым актуализируется диалектическая динамика образа: рождение «человека духовного» через жертвенное отречение от своеволия «человека ветхого». В финале романа эта динамика достигает необходимого завершения. Герои освобождаются от взаимной связанности: Мышкин — от страст-

¹⁹ См.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон»: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 45.

²⁰ См.: Касаткина Т. А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 336.

ной сосредоточенности на человеческом аспекте сострадания, заслоняющем действие провидения, Настасья Филипповна — от страстной привязанности к личности князя, заслоняющей Личность Христа. Сила страстной связанности предопределяет катарсическую мощь трагической развязки.

Потрясение, испытанное князем в финале, выразилось в глухом переживании своей немощи и вины: «...он вдруг понял, что в эту минуту, и давно уже, все говорит не о том, о чем надо ему говорить, и делает все не то, что бы надо делать» (8; 506). Герой приближается к тому последнему пределу самоосуждения, достижение которого становится необходимым условием внутреннего очищения, началом катарсиса в его христианском понимании. Рассудок покидает князя, но действие сострадания в нем не прекращается: «Князь <...> спешил провести дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал...» (8; 507). Не приходится ли признать, что действие сострадания совершается здесь уже не человеческими усилиями, немощь которых явлена со всей очевидностью, а проявлением высшей силы? В тексте даются совершенно определенные указания на источник этой силы: «Слышишь ты дух или нет? <...> — Ходит! Слышишь? <...> — Слышу, — твердо прошептал князь» (8; 504, 506). Что же должен здесь услышать читатель? Не это ли: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3: 8)? Не благодатным ли действием этой силы, освятившей жертвенное самоотречение князя, совершилось исцеление Рогожина? Если это так, то мы можем сказать, что князь оказывается здесь «возделываемым, а Бог — делателем», то есть в этой точке катарсиса и совершается переход от «делания Марфы» к «деланию Марии». Здесь предел изживания трагической страсти и начало ее преобразования в мистериальном свершении, начало «рождения свыше».

Особого внимания заслуживает вопрос о том, каким образом катарсическое действие развязки реализовалось в существе Рогожина. В какой мере финальное потрясение способствовало его возвращению к самому себе, к изначальному заданию имени? Важно заметить, что значение имени *Парфен* вместе с не раз отмечавшейся семантикой *девственности* включает и семантику *нетронутости*. Негативный аспект этой семантики — *незатронутость* культурой — очевиден. В финале,

однако, раскрываются и иные, вполне позитивные ее аспекты: не затронутым остается сам удерживающий от распада связующий принцип сознания героя. Убийство Настасьи Филипповны становится, хотя и чудовищно искаженным, предельно *меонизированным*, но все же проявлением связующей силы: в конечном счете в нем выразилось стремление к всецелому и окончательному *соединению* с Настасьей Филипповной. Показательно и закономерно, что в финале актуализируется и семантика отчества героя: в качестве *сына услышания* (Симеон — *евр.* услышание) Рогожин обнаруживает способность *слышания* Духа, который «дышит, где хочет». В этой способности, которая не оставила «тронувшегося» умом героя, — залог его грядущего «восстановления».

Мы несколько не должны смущаться тем обстоятельством, что в тексте финальной сцены речь идет о «духе», исходящем от мертвого тела. В том-то и состоит художественное значение финала «Идиота», что веяние Святого Духа проступает здесь сквозь дух тления, утверждая христианскую идею рождения через смерть. Перед нами не просто «евангельская реминисценция», как мы привыкли выражаться, но осуществившаяся в форме романа *пневматофания*, то самое выражение красоты действием Святого Духа, о котором с такой пророческой силой Достоевский скажет в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Дух Святой есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней» (11; 154). Формосозидающее действие Святого Духа, открыто явившее себя в финале «Идиота», преобразует всё художественное построение произведения: «связующая мысль» проступает сквозь хаос и бесформенность того состояния мира, когда «все упрело и все упрели!» (8; 315). Это и значит, что картина мира раскрывается у Достоевского в диалектическом модусе *становления, переходности*. Мы бы сказали, что финал «Идиота» фиксирует эстетическое событие, подобное тому, которое запечатлено на картине Г. Гольбейна «Христос во гробе». «Гольбейн явил образ Христа в преддверии Воскресения. Это уже не мертвый Христос, но Тот, чье тело уже пронзила первая искра Воскресения»²¹. Именно «преддверием

²¹ Захаров В. Н. Достоевский и Гольбейн: Картина и ее образ в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 2012. № 28. С. 70.

Воскресения» представляется финал романа в свете изложенных выше наблюдений. В не меньшей степени уместны здесь и музыкальные аналогии. «Идиот», как известно, имеет репутацию самого музыкального романа Достоевского.²² Музыкальный смысл его финала проявляют, на наш взгляд, суждения Лосева о единстве музыкального, трагического и религиозного начал в составе художественного мироощущения: «...музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преображения. Это простой вывод из того чувства некоего метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка (и такая-то музыка в особенности)»²³. Музыкально озаменованный момент преображения хаоса и меона энергией Духа, света и смысла и возвещает финал «Идиота». В этом его «метафизическое утешение», сохраняющее свое значение и для эпилога романа.

Состояние героя в эпилоге может пониматься как знак его краха и отвержения: «...князь ведь даже не умрет, а „зависнет“ в швейцарских горах, не принимаемый иным миром»²⁴. При диалектическом взгляде «подвешенное» состояние князя представляется символом *переходности* как всеобщего бытийного модуса, знамением диалектической сращенности *сущего* и *не-сущего*, *эйдоса* и *меона* в существе человека и мира. Анализ этого состояния в терминах богословия привел бы нас к категории *тварности*: «...мы подвешены между двумя безднами, между бездной небытия и божественной бездной, только на слове и воле Господних. По существу, мы до конца беспочвенны...»²⁵. Видение образа Мышкина в этой перспективе дает надежду на его грядущее исцеление и «возвращение» (мысль о том, что князь не окончательно ушел в болезнь и безумие, не раз высказывалась исследователями). Мы бы сказали, что возвращение князя состоялось в образе Алеши Карамазова. Диалектическая логика не позволяет радикально противопоставлять князя Мышкина и Алешу Карамазова, как это иногда происходит в исследовательской литературе. Между этими образами отношения диалектического тождества-различия, они являют собой

²² Об этом см.: Якубова Р. Х. Сюжетно-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 163–168.

²³ Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 320.

²⁴ Касаткина Т. А. О творящей природе слова... С. 365.

²⁵ Антоний (Блум), митрополит. О встрече. СПб., 1994. С. 130.

разные этапы воплощения универсального мифа о Человеке как связующем звене мироздания, носители «сердцевины целого».

Диалектический подход позволяет в новом свете представить и функции тех связей, которые устанавливаются между текстом Достоевского и той областью, которую мы привычно именуем «евангельским контекстом», «библейскими прообразами». Зоны этих связей становятся точками пневматофаний, глубинно организующих произведение, осуществляющих диалектический взаимопереход первообраза и образа, архитектоники и композиции. В своем глубинном диалектическом раскрытии художественная форма Достоевского обнаруживает то изначальное единство религиозного и эстетического опыта, которое, по Лосеву, лежит в основании художественного мироощущения. Лосев прямо указывает на апофатический первоисток всякого оформления — *сверхсущее одно*, являющее себя в *энергии сущности*, организующей последующие ступени инобытийного становления формы — миф, символ, личность, имя. В финале «Идиота», ради которого, по признанию автора, и написан роман (письмо к С. А. Ивановой от 26 октября 1868 г.), апофатическое первоначало оформления являет себя с полной наглядностью: финальная пневматофания становится показателем совершившегося эстетического события — совпадения формы со своим собственным первообразом. Диалектика образа и первообраза, составляющая, по Лосеву, «спецификум художественности», реализуется у Достоевского в диалектико-антиномических отношениях идеального прообраза, заданного именем, и его эмпирического воплощения в характере. Конфликт между этими планами личности выражается в соответствующих формах, которые Лосев именует модификационно-персонными, к ним он, в частности, относит категорию трагического. Отношения образа и первообраза вызывают к жизни и сюжетную двуплановость произведений Достоевского: сюжет конкретно-эмпирический реализует задание сюжета мифического и мистериального.

Таким образом, методологические возможности диалектической поэтики Лосева существенно обогащают имеющиеся представления о закономерностях художественной формы Достоевского, дают новое освещение целому ряду ключевых проблем теории литературы. Освоение литературоведением теоретического наследия философа, его диалектического метода представляется важной научной задачей.

ПЕРВЫЕ ЧИТАТЕЛИ ДОСТОЕВСКОГО В РЕЕСТРАХ
КАБИНЕТА ВЕССЁ ВО ФЛОРЕНЦИИ

3 февраля 1869 г. Федор Достоевский записался в библиотеку Кабинета Вессё, чтобы читать книги и журналы, как он это сделал и в августе 1862 г., впервые приехав в столицу Тосканы, а также в 1868 г. по прибытии во Флоренцию с женой Анной.¹ Тогда же появились и первые отзывы итальянских читателей на его сочинения. Первая рецензия на произведения писателя была опубликована в 1869 г. в «*Rivista contemporanea*» («Современный журнал») в Турине, редактором журнала в этом году был Анджело Де Губернатис.² В статье под названием «*Dasztaievsky e le sue opere*» («Достоевский и его произведения») за подписью М. А...ff.³ автор, несмотря на некоторый скепсис, призывает читателей обратить внимание на новый литературный жанр, созданный русским писателем, где наряду с полицейским расследованием представлено подробное исследование психологии убийцы: «*Pure, malgrado la triste e penosa impressione che il libro lascia, essa avrà un posto fra i lavori letterari del nostro tempo, e merita bene che voi fissiate sopra di esso la vostra attenzione; la psicologia dell'assassino, quale l'ha concepita e tratta Dasztayevsky, compare per la prima volta nella letteratura, e resterà pur sempre il suo più*

¹ О пребывании Достоевского во Флоренции см.: Прожогин Н. П. Достоевский во Флоренции // Иностранная литература. 1981. № 8. С. 237–244; Tonini L. I soggiorni fiorentini di F. M. Dostoevskij // Antologia Vieusseux. 2000. Vol. VI, no 18. P. 27–46 (английская версия очерка опубликована в: The Poetics of Place. Florence imagined / Ed. by I. Marchegiani Jones and T. Haessler. Firenze: Olschki, 2001).

² Об Анджело Де Губернатисе и его роли в распространении русской литературы в Италии см.: Aloe S. Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere 1865–1913 // Studi Slavistici. Pisa, 2000.

³ О предположительном авторстве этой статьи говорил в своих исследованиях Стефано Алоэ: Aloe S. Первые этапы знакомства с Ф. М. Достоевским в Италии // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 142.

bel titolo di gloria»⁴. Эта статья неизвестного автора о романе «Преступление и наказание» стала прелюдией к критическим отзывам о Достоевском в Италии. Десять лет спустя, в книге «Dizionario biografico degli scrittori contemporanei» («Словарь современных писателей»), выпущенной в 1879 г. во Флоренции Анджело Де Губернатисом, дано представление о личности Достоевского и его творчестве в расширенном объеме, на основе «Записок из Мертвого Дома» и по другим произведениям.⁵ Итальянская публика должна была подождать еще несколько лет, чтобы получить возможность читать Достоевского в переводах на европейские языки. О процессе появления произведений Достоевского в Италии существует редкое и очень ценное свидетельство — реестры библиотеки Кабинета Вессё.

Научно-литературный Кабинет Жан-Пьера Вессё во Флоренции становится одним из редких мест в Италии, где публика могла подробно и систематически знакомиться с произведениями Достоевского. (Ил. 1)

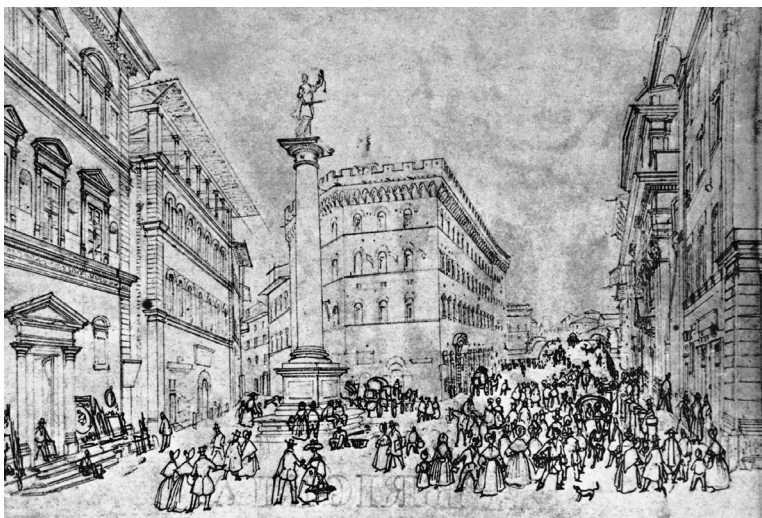
Этот Кабинет с библиотекой и читальным залом в тосканской столице был создан в конце 1819 г. Жан-Пьером Вессё, негоциантом женевского происхождения, подолгу путешествовавшим по Европе и России⁶. (Ил. 2) В 20-х гг. XIX в. Вессё был представителем европейской либеральной культуры, отмеченной такими личностями, как Мадам де Сталь, Бенджамен Констан и Симонд де Сисмонди.

Довольно быстро научно-литературный Кабинет Ж.-П. Вессё во Флоренции становится международным центром встреч интеллектуалов, принимает на себя важную роль в итальянской культуре в качестве «окна в Европу», а также в формировании единого

⁴ М. А. ...ff. Dasztayevsky e le sue opere // Rivista contemporanea. 1869. Vol. X, no 8. P. 271–287. *Перевод*: «Несмотря на печальное и тягостное впечатление, которое производит эта книга, она заслуживает внимания, поскольку непременно займет свое место в литературе нашего времени. Подробное исследование Достоевским психологии убийцы, впервые появившееся в художественной литературе, прославит название этой его книги навсегда».

⁵ Gubernatis A. De. Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Firenze: Le Monnier, 1879. P. 347–348. Подробнее об этом см.: Aloe S. Angelo De Gubernatis e il mondo slavo... P. 145–146.

⁶ См., в частности: Giovan, Pietro. Vieusseux // Journal — Itinéraire de mon voyage en Europe pendant les années 1814, 1815, 1816 et 1817 / Ed. L. Tonini. Firenze: Olschki, 1998. В книге представлена и соответствующая корреспонденция.



*Ил. 1. Piazza Санта Тринита во Флоренции,
первоначальное местонахождение Кабинета Вессё*



Ил. 2. Интерьер Кабинета Вессё на ул. Веккиетти, читальный зал

национального итальянского государства.⁷ В библиотеке Кабинета, благодаря принятой в ней особой системе регистрации книг и читателей, берущих книги на дом (*Libri dei soci* и *Libri del Prestito*. Ил. 3)⁸, зафиксировано имя Достоевского как читателя и как автора, что одновременно является прямым (и необычным) свидетельством удачной судьбы его произведений у читающих итальянцев.

Так Кабинет Вессё становится главным местом в Италии, позволяющим изучить развитие связей одного из величайших русских писателей с итальянскими читателями в тот момент, когда они — как и повсюду в Европе — открывали для себя литературу России.

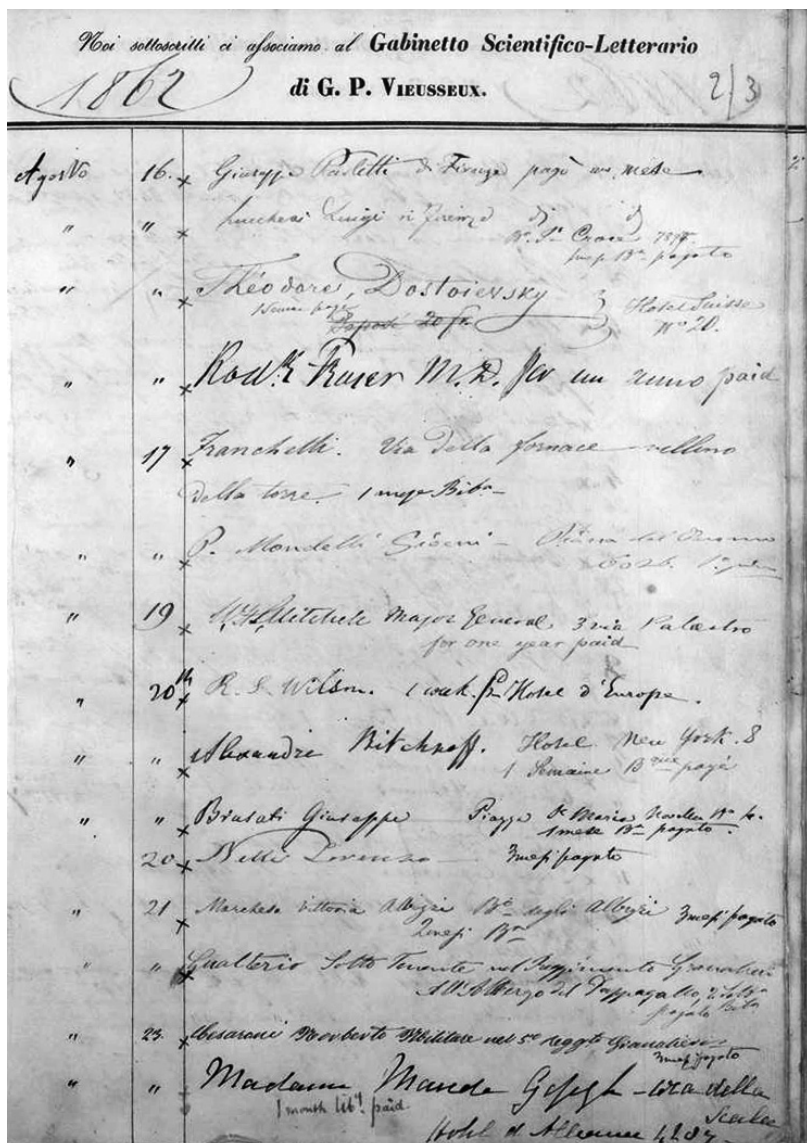
Процесс широкого ознакомления с произведениями Достоевского, как в оригинале, так и в переводах поступавшими в значительных количествах в Италию, относится к последней четверти XIX в. и совпадает с периодом особого увлечения чтением обеспеченных представителей общества, в основном женщин, предпочитавших романы.⁹ Из-за необходимости дополнительного финансирования за счет подписчиков Библиотека была вынуждена обратиться с призывом к читателям, главным образом высококультурного уровня, о привлечении большего количества абонентов. Со временем круг читателей Библиотеки стал расширяться в результате притока представителей более широких слоев общества, запросы которых касались преимущественно современной европейской беллетристики.

Каталоги книг, списки абонентов и реестры выдачи книг на дом отражают вкусовые предпочтения публики, посещавшей библиотеку Кабинета Вессё. Сюда приходили не только итальянцы, но и представители интернациональной публики, проживавшие во Флоренции и прилежно посещавшие Библиотеку Вессё, чтобы читать книги и журналы, поступавшие из всех стран Европы.

⁷ Современные библиографические сведения о личности и произведениях Вессё см. в материалах конференции «Giovanni Pietro Vieusseux» (*Pensare l'Italia guardando l'Europa* / Ed. M. Bossi. Firenze: Olschki, 2013).

⁸ О деятельности Библиотеки научно-литературного Кабинета Вессё см.: Vieusseux. *Storia di un gabinetto di lettura 1819–2000* / Ed. L. Desideri. Firenze: Polistampa, 2001.

⁹ В течение первых сорока лет среднее число подписчиков составляло от 500 до 700 человек. Резкое увеличение происходит между 1866 (1236 подписчиков) и 1900 г. (2509 подписчиков). Читатели по-прежнему в значительной степени говорящие по-английски иностранцы, среди которых, однако, ощутимо присутствие женщин: в 1880 г. число женщин, записавшихся в библиотеку Кабинета Вессё, составляет 45 % общего объема, в 1900 г. даже превосходит подписку мужчин. Мы взяли эти данные из: Vieusseux. *Storia di un gabinetto di lettura 1819–2000*.



Ил. 3. Лист регистрационной книги Кабинета Вёссе. 1862. 16 августа.
Третьим записан Théodore Dostoievsky

Необходимо напомнить, что впервые русская литература на итальянском языке была представлена именно в 1862 г., в год первого пребывания Достоевского во Флоренции. Это произошло благодаря выдающемуся литератору, профессору Московского университета Степану Шевыреву, длительное время проживавшему во Флоренции в 1860-е гг. Шевырев, в соавторстве с Джузеппе Рубини, опубликовал в флорентийском издательстве «Le Monnier» труд «Storia della letteratura russa» («История русской литературы»)¹⁰, вышедший в свет 6 августа того же года, и один экземпляр послал в подарок Жан-Пьеру Вессё, с которым у него были приятельские отношения.¹¹ В этой истории русской литературы, первой на итальянском языке, прямо о Достоевском как об авторе не говорится. Однако, представляя обзор современной литературы, Шевырев указал на тенденцию «ad entrare nelle carceri, negli uffici di polizia, negli infimi tribunali, nelle bettole, a imbrattarsi nel fango della vita sociale, e imprimere nella parola lo sdegno e il ribrezzo»¹². Эта тенденция некоторым образом касается также автора романа «Униженные и оскорбленные», публиковавшегося по частям в журнале «Время» годом ранее, в 1861 г.

Дата поступления первой книги Достоевского в библиотеку Кабинета Вессё совпала с годом его смерти — 1881 г. Уход великого русского писателя был отмечен в Италии новой статьей Анджело Де Губернатиса в «Nuova antologia».¹³ Первым произведением Достоевского, поступившим в библиотеку Кабинета Вессё, были «Записки из Мертвого Дома» на английском языке,

¹⁰ *Sceviref S., Rubini G.* Storia della letteratura russa. Firenze: Le Monnier, 1862.

¹¹ В тот же день, 6 августа 1862 г., вместе с книгой Шевырев послал Вессё письмо из Парижа, упоминая, среди прочего, о приятно проведенном вместе времени. Это письмо С. Шевырева к Ж.-П. Вессё хранится: BNCF, *Viesusseux*, 107, 204. См.: *Colucci M.* Una storia fiorentina della letteratura russa // Studi di filologia e letteratura italiana in onore di M. Picchio Simonelli. Genova. Ed. dell'Orso. P. 63–74; *Tonini L.* La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Vieusseux // Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento / Ed. L. Finocchi, A. Gigli Marchetti. Milano: Franco Angeli, 2000. P. 282–298. Именно в августе 1862 г. Достоевский приехал во Флоренцию вместе со Страховым и впервые записался в библиотеку Кабинета Вессё.

¹² *Sceviref S., Rubini G.* Storia della letteratura russa. P. 275. *Перевод*: «входить в тюрьмы, полицейские участки, самые нижние судебные инстанции, таверны, чтобы испачкаться в грязи общественной жизни и выразить словом негодование и отвращение к ней».

¹³ *Gubernatis A. De.* Romanzieri contemporanei. Teodoro Dastaievsky // Nuova Antologia. 1881. Vol. V, fasc. VII. P. 423–435.

опубликованные в том же году в Нью-Йорке под названием «Buried alive, or, Ten years of penal servitude in Siberia» в переводе Марии фон Тило, в издательстве «Holt & Co». В реестре выдачи книг (*Libro del prestito*) сохранились данные о книгах (автор, название и инвентарный номер), существовавших в библиотеке Кабинета Вессё, с указанием имен читателей, бравших читать этот роман, даты выдачи, по возвращении зачеркиваемой ручкой. Благодаря этой системе регистрации, продолжавшейся вплоть до 1926 г., когда она была прекращена, сегодня известно, что английскую версию романа читали во Флоренции уже в год публикации, причем большое количество абонентов, почти исключительно английского происхождения. Следует отметить, что значение представителей английской колонии как читателей библиотеки Кабинета Вессё во второй половине XIX в. подтверждено последними исследованиями.¹⁴

Несколькими годами позднее популярность произведений русского писателя в Италии неизмеримо возросла, и в Библиотеку стали поступать новые романы. Но не в оригинале или на итальянском языке, а на французском, как, впрочем, в то время вся русская литература в Италии — библиотека Кабинета Вессё является непосредственным и редким свидетельством этого факта.

В 1884 г. выходит по-французски роман «Le crime et le châtiment» («Преступление и наказание») в переводе Виктора Дэрэли в парижском издательстве «Plon». Буквально в год публикации этой книги библиотека Кабинета Вессё приобретает ее и включает в общий инвентарь под № 19871. Тем самым роман сразу становится доступным читателям. Мгновенно возросшая популярность романа вынуждает служащих Библиотеки заводить множество новых регистрационных листков. Когда место на них заканчивалось, их выбрасывали и заводили новые. К настоящему времени сохранились два листка с инвентарными номерами: по первому из них с 1884 по 1888 г. было зарегистрировано около 150 человек, прочитавших этот роман; среди них были как итальянцы, так и иностранцы различных национальностей. За эти четыре года в библиотеку Кабинета Вессё поступили все произведения Достоевского, опубликованные издательством «Plon» (Париж).

¹⁴ *Pacini M. Viaggiatori-lettori a Firenze prima e dopo l'Unità, in Libri e lettori verso l'Italia Unita dalle fonti del Gabinetto Vieusseux, 1820–1870 // Antologia Vieusseux. 2011. Vol. XVII. no 49/50. P. 74–77; Desideri L. Viaggiatori inglesi nelle Vieusseux's reading rooms // Il viaggio e i viaggiatori in età moderna / A cura di A. Brill. Bologna: Pendragon, 2009. P. 133–143.*

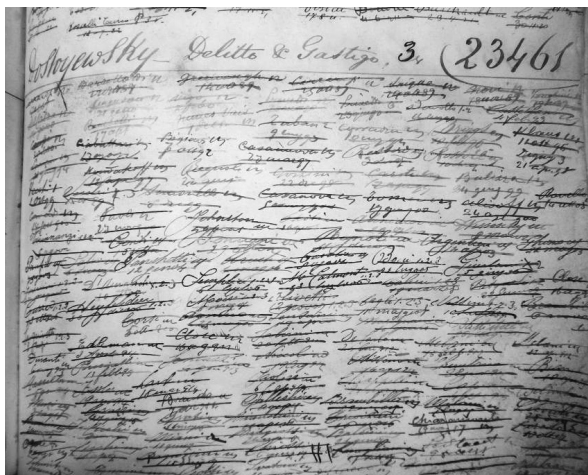
Приобретения произведений Достоевского распределились по годам следующим образом: 1884 г. — «Humilié et offenses» («Униженные и оскорбленные»); 1886 г. — «Les possédés» («Бесы»), «L'esprit souterrain» («Записки из подполья»), «Krotkaja» («Кроткая»), «Souvenirs de la maison des morts» («Записки из Мертвого Дома»), «L' éternel mari» («Вечный муж»); 1887 г. — «L'Idiot» («Идиот») и «Le jouer et Les nuits blanches» («Игрок» и «Белые ночи»); 1888 г. — «Les pauvres gens» («Бедные люди»), «La femme d'un autre» («Чужая жена и муж под кроватью») и «Les freres Karamasoff» («Братья Карамазовы»). В 1889 г. Библиотека приобрела «Les Précoces» (эпизод из «Братьев Карамазовых»). Приобретение произведений Достоевского, выходящих на французском языке, явно соответствовало запросам публики. Интерес к чтению новой русской литературы стимулировал труд М. де Вогюз «Le roman russe» («Русский роман»), опубликованный в 1886 г. и получивший сразу широкое распространение. Книгу Вогюз, поступившую в Библиотеку в начале 1890-х гг., судя по ее реестрам, одними из первых читали Гориджани и Н. Кондаков.

Однако представители многочисленной колонии англоязычной публики, проживавшие во Флоренции в 1880-е гг., настоятельно требовали романы на английском языке, причем сразу же после их публикации. Для удовлетворения желаний этой публики библиотека Кабинета Вессё (вслед за «Buried alive» — «Записками из Мертвого Дома», поступившими в 1881 г.) включила в свой каталог 1886 г. английский перевод романа Достоевского «Crime and punishment. A russian realistic novel» («Преступление и наказание»), опубликованный в Лондоне в том же году (издательство «Vizetelly & Co»). В том же самом году в Библиотеке появился роман «Injury and insult» («Униженные и оскорбленные», в переводе У. Фредерика). Читателями английской версии романа, в отличие от французской, с которой знакомились люди разных национальностей, были исключительно англо-американцы, резиденты Флоренции или путешественники, проезжавшие через город.

Первым из произведений Достоевского, переведенных на итальянский язык, стали «Записки из Мертвого Дома» под названием «Dal sepolcro dei vivi», выпущенные в 1887 г. издательством «Treves», позднее публиковавшим и другие романы русского писателя. Буквально в год публикации эта книга поступила в библиотеку Кабинета Вессё и была зарегистрирована под инвентарным № 21928. Популярность этого автобиографического произведения русского писателя (одного из первых опубли-

кованных в переводах на французский и английский языки) свидетельствует больше об интересе к своеобразной личности самого Достоевского, чем к его творчеству.

Через два года в библиотеке Кабинета Вессё появилось первое издание романа «Преступление и наказание» на итальянском языке под названием «Il delitto e il castigo» с подзаголовком «Raskolnikoff» (издательство «Treves») — зарегистрированное в Реестре регистрации выдачи книг на дом под инвентарным № 23461 (Ил. 4), — вероятно, впоследствии замененное более



Ил. 4. Реестр выдачи книг из библиотеки Кабинета Вёссе: «Преступление и наказание» на итальянском языке — «Il delitto e il castigo», 1889. Под названием книги имена читателей и дата

поздним изданием, опубликованным тем же издательством. Очевидно, что это был перевод с французского¹⁵, предваряемый вступлением Мельхиора де Вогюз. Не могла же Библиотека обойтись без итальянской версии одного из бестселлеров, наиболее читаемых тогда в Европе! Итальянское издание предназначалось для более широкого круга читателей, которым было сложно читать по-французски и по-английски. Читателей итальянской версии объявилось сразу великое множество. Чтобы удовлетворить всех желающих, Библиотека и на этот раз была вынуждена расширять свой каталог новыми регистрационными листками и, по мере

¹⁵ См.: Adamo S. Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869–1945. Pasion di Prato, Campanotto ed. 1998. P. 29.

заполнения именами читателей, заменять их новыми. В течение следующих тридцати лет в реестрах Библиотеки встречаются по меньшей мере пять различных изданий, и только на итальянском языке. Однако и эта цифра не совсем точна, поскольку в реестрах указывались не издания романа, а только его название.¹⁶

И наконец, необходимо напомнить о русской версии романа, представленной в библиотеке Кабинета Вессё первым отдельным изданием 1867 г. (издатель А. Ф. Базунов) — в двух томах. Эта книга в качестве дара от частного лица вместе с рядом других книг на русском языке¹⁷, поступивших в библиотеку Кабинета Вессё несколько позднее, в начале 1890-х гг., сохранилась до наших дней.

Невероятного успеха у итальянских читателей русский писатель достиг тогда, когда в 1888 г. в Библиотеку поступил роман «Братья Карамазовы» на французском языке. На этот раз читателей было настолько много, что в книге регистрации библиотекари должны были добавлять дополнительные учетные карточки, которые после заполнения выбрасывались, а затем заводились новые. Из всех этих записей сохранились две страницы: первая — с именами первых читателей до 1903 г. и последняя, по которой можно понять ситуацию за период между 1921 и 1925 г. Чтобы удовлетворить запросы всех желающих, Библиотеке пришлось приобрести до конца 1920-х гг. три экземпляра романа во французской версии (все три под одним инвентарным номером), первые переводы на итальянский язык (Treves, 1920; Slavia, 1927) и, конечно, надо было добавить переводы на английский (Heinemann, 1912 и Macmillan, 1927) и немецкий (Piper, 1919), а также экземпляр 1881 г. — первый том на русском языке, изданный братьями Пантелеевыми.

Кто же были читатели этих произведений? Среди многочисленных имен, которые встречаются в реестрах, значатся представители интернационального флорентийского общества высокого уровня культуры, которые вначале составляли больший

¹⁶ В настоящее время в Библиотеке нет романа на итальянском языке издания 1889 г. и первым считается экземпляр книги издательства «Treves», 1919 г. Тем не менее первая дата рядом с подписью читателей в реестре выдачи книг относится к 1889 г., из чего можно заключить, что первое издание было утрачено и впоследствии заменено новым того же издательства. За первым изданием итальянской версии издательства «Fratelli Treves» следуют два других — 1919 и 1921 гг.; затем следуют издания издательств «Carabba», 1922 г., «Bietti», 1929 г. и «Slavia», 1930 г. (кроме, естественно, изданий на других языках).

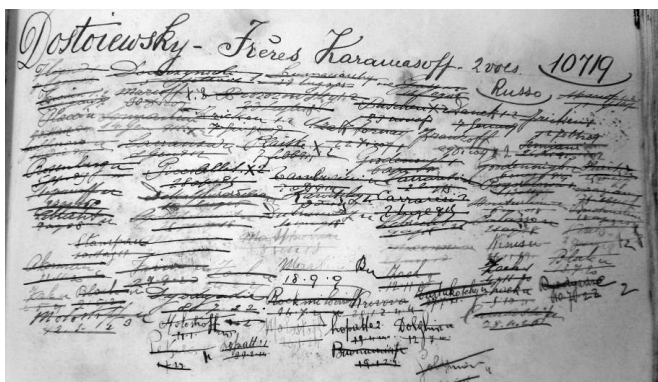
¹⁷ Все произведения на русском языке, существовавшие в библиотеке Кабинета Вессё до 1919 г., сведены в Каталог в 1982 г.

процент иностранных читателей, и те, кто принадлежал к социальным слоям, пользовавшимся французским языком. Однако впоследствии читательская публика значительно расширилась за счет итальянцев.¹⁸ Первоначально появились представители благородных семейств Флоренции, таких, как Риказоли, Делла Герардеска, Торриджани, Гвиччардини, Антинори, Делла Стуфа и Пуччи. Многие из них были связаны с Россией родственными отношениями, например семья Пуччи, которая состояла в родственных связях с Хитрово. Подпись одного из членов семейства Пуччи, часто зафиксированная в реестрах под названиями первых произведений Достоевского, появившихся в Библиотеке, обычно стоит на первом месте. Среди итальянских читателей находим и представители интеллигентской среды: Piccolellis, Gordigiani, Comparetti, Placci, Origo. Затем появляются представители интернациональной колонии, существовавшей во Флоренции, среди которых выделяются члены нескольких русских семейств, постоянно проживавших в тосканском городе, например Базилевские, Демидовы, Бутурлины, Трубецкие и Олсуфьевы. Некоторые из этих имен начиная с 1890-х гг. встречаются среди читателей произведений Достоевского на русском языке. В 1890-е гг. среди них часто упоминается историк искусства и византолог Николай Кондаков, который долго жил во Флоренции в конце XIX в. Встречаются также члены семейств В. Левицкого (русского священника) и А. Харкевича.

В начале XX в., точнее в 1905 и в 1907 гг., в реестре отмечен Анатолий Луначарский, который, проживая во Флоренции, брал в библиотеке Кабинета Вессё русское издание романа «Братья Карамазовы». (Ил. 5) Среди посетителей Библиотеки был эмигрировавший в 1921 г. поэт и издатель Михаил Лопатто, естественно читавший издания на языке оригинала.

В реестрах Библиотеки отмечены путешественники русского происхождения, проезжавшие через Флоренцию. Не находя романов Достоевского на языке оригинала, они брали на дом книги во французской версии. В 1900 г. среди них числится Дмитрий Мережковский, который брал читать романы «Les possédés» («Бесы») и «L'esprit souterrain» («Записки из подполья»). Следует заметить, что в этом году он писал свой трактат «Лев Толстой и Достоевский», вышедший в 1901 г.

¹⁸ Количество абонентов в библиотеке Кабинета Вессё в 1884 г. было до 2723 человек (см.: Viesseux. Storia di un gabinetto di lettura 1819–2000. P. 68, 82).



Ил. 5. Реестр выдачи книг из библиотеки Кабинета Вёссе:
«Les freres Karamasoff» — «Братья Карамазовы», 1888.
Под названием книги имена читателей и дата

Несколько позднее, между 1917 и 1920 г., в Библиотеке появились произведения Достоевского на немецком языке (приобретенные буквально в годы издания), опубликованные издательством «Piper» с предисловием самого Мережковского, такие как «Юмористические рассказы» (1917), «Игрок» (1918), «Братья Карамазовы» (1919), «Подросток» (1920).

Большое количество имен итальянских читателей Достоевского (часто написанных неразборчиво), отмеченных в реестре библиотеки Кабинета Вессё, свидетельствует о глубоком укоренении фигуры русского писателя в итальянскую культуру, известную своей восприимчивостью. Среди читателей произведений Достоевского в конце XIX — самом начале XX в. появляется несколько представителей итальянской культуры, впоследствии ставших основными популяризаторами творчества русского писателя в Италии. В учетных карточках 1902–1903 гг. среди читателей произведений Достоевского, все еще на французском языке, часто встречаются имена таких выдающихся личностей, как Джузеппе Преццолини и Джованни Папини. Довольно скоро посредством журнала «La Voce», основанного в 1908 г. Преццолини, эти писатели станут пропагандировать и распространять русскую литературу, особенно произведения Достоевского. В журнале начинают появляться первые издания переводов русского писателя на итальянский язык, причем не с французского, а непосредственно с русского языка, что специально отмечалось на обложках томов. В Библиотеке Вессё были

переводы наиболее известных переводчиков того времени, таких как Ева Кюн Амендола («Crotcaia» — «Кроткая», изд. La Voce, 1913, 1919), Федерико Вердинуа («L'orfana» — «Неточка Незванова», изд. La Voce, 1922, изд. Carabba, 1922), Ольга Ресневич («Cuor debole» — «Слабое сердце», изд. La Voce, 1921), Этторе Ло Гатто («Lettere dal sottosuolo» — «Записки из подполья», изд. Edizioi Italiane, 1919), Нино де Санктис («Lo spirio del male» — «Хозяйка», изд. Lapi, 1900), Коррадо Альваро («L'eterno marito» — «Вечный муж», изд. Quintieri, 1921), Осип Фелин («Le notti bianche» — «Белые ночи», изд. Carra, 1920), Ринальдо Куфферле («Il giocatore» — «Игрок», изд. Bietti, 1930). Кроме того, существовали переводы Альфредо Полледро и Леоне Савой издательского дома «Slavia»¹⁹ («I fratelli Karamazoff», 1926; «I demoni», 1927; «Il Villaggio di Stepancikovo», 1927; «Le notti bianche», 1929). Одновременно библиотека Кабинета Вессё приобретает все издания, вышедшие в издательстве «Treves»: «Idiota» (1916, 1920), «Fratelli Karamazov» (1920, 1927), «Dal sepolcro dei vivi» (1927), «Povera gente» (1921), «Delitto e castigo» (1919 и 1921). И, судя по реестрам Библиотеки, начинается небывалый подъем читательского интереса к этим произведениям — количество читателей увеличивается, и по дополнительным учетным карточкам можно видеть, как среди итальянской публики быстро и широко разрастается слава русского писателя.

В результате широчайшего распространения русской литературы на итальянском языке в первое двадцатилетие XX в. у итальянских читателей сформировалось особое представление о России, и оно сложилось прежде всего благодаря именно литературе, а не вследствие революционных и политических событий, в которые в те годы была вовлечена страна.

Особый вклад в этот процесс принадлежит Этторе Ло Гатто (1890–1983), основателю и активному пропагандисту славистики в Италии. Посредством своих переводов и научных трудов он предлагал читателям «способ» чтения и понимания «истинной России», независимо от революционной и политической хроники тех лет. Кроме романов, в 1920 г. Ло Гатто перевел и опубликовал «Речь о Пушкине»²⁰, в которой Достоевский осуществил

¹⁹ См.: *Adamo S. La casa editrice Slavia // Editori e lettori: La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*. A c. di Finocchi e A. Gigli Marchetti. Milano: Franco Angeli, 2000. P. 53–98.

²⁰ Пушкинская речь Достоевского в переводе Э. Ло Гатто появилась в журнале «*Russia*» (1920, anno I. No 2. P. 121–144).

свое намерение дать представление об основополагающей сути русского национального духа, скрытого за историческими событиями современности.

Ло Гатто предложил также итальянской публике подробный анализ этой темы в книге «I problemi della letteratura russa» («Проблемы русской литературы»), опубликованной в 1921 г. В этом труде автор прослеживает характерные черты «русской души» на примере Достоевского, разрывавшегося между двумя крайностями: мораль в быту и религиозность человека. «Религиозные и моральные проблемы», «противоречия русской души», определяющая роль Русской православной церкви в формировании культурного сознания народа России являются основными элементами, на которых Ло Гатто особо фокусирует внимание и которые являются важнейшими факторами для понимания этой страны.

Чтение произведений Достоевского оказало большое влияние на мышление и деятельность многих выдающихся представителей итальянской культуры, особенно во Флоренции. Кроме Джузеппе Преццолини и Джованни Папини, здесь выделяются такие значительные личности, как Джорджо Ла Пира и священник Диво Барсотти. Первый, юрист, мыслитель, в должности мэра Флоренции осуществлял политику диалога с Советским Союзом, в частности с Хрущевым во времена холодной войны, для встречи с которым Ла Пира специально ездил в Москву в 1957 г. Этот диалог базировался на основе идеи «Святая Россия»²¹. Второй в своем труде «Il Cristianesimo russo» («Русское христианство»), опубликованном в 1948 г.²², первым в Италии представил богатство русской религиозной литературы и высокую духовность Русской православной церкви. Оба они представили свое особое видение России и ее миссии, сложившееся у них после чтения произведений Достоевского и под влиянием его личности.

На примере флорентийской библиотеки в этой статье только намечена история чтения произведений Достоевского в Италии. Для читающей публики Европы второй половины XIX в. Достоевский был потрясением и сногшибательным новшеством, что явно подтверждают реестры библиотеки Кабинета Вессё. Можно сказать, что Достоевский вместе с Толстым перекинули мост из России в Европу, включая Италию. Важным последствием этого факта явилась повсеместная дискуссия о проблемах современного человека.

²¹ См.: Giorgio La Pira e la Russia / Ed. M. Garzaniti, L. Tonini. Firenze: Giunti, 2004.

²² Barsotti D. Il Cristianesimo russo. Firenze, 1948.

LAST PAGES OF DOSTOEVSKY'S
«CRIME AND PUNISHMENT» —
AND THE UNKNOWN INTERTEXT

In the work of Dostoevsky's breakthrough, the novel *Crime and punishment* (1866), the epilogue is often called in question. Isn't the «conversion» of the murderer Raskolnikov a pasted-on-end of a novel, which besides has «everything»? Here is material from the author's never completed study *The Drunkards*, and from his *The House of the Dead*, about his Siberian time, as well as from works by other authors: Turgenev's *Fathers and Sons*, D. I. Pisarev's articles, works by i. a.¹ Schiller, Balzac, Pushkin and Napoleon III. The biblical narrative about the raising of Lazarus' (John 11: 1–45) is an important intertext.

In a notation 1865–1866² from the sketchbook to the future *Crime and punishment* the author warns himself (see: 7; 148) not to *explain too much*. The warning returns 1868 in a letter (see: 28₂; 241) about the future *The Idiot*, as well as 1870 in the sketchbook (see: 11; 261) to the future *The Devils*. The method instead became to let the main characters successively reveal themselves — which makes the readers more absorbed. Here can thus be seen Dostoevsky's way of *speaking indirectly*.

Speaking indirectly is a strategy of an author with a purpose. To speak indirectly is in several ways necessary for the author as an artist with the language as a tool.

The question if the author's indirect speech in the end of *Crime and punishment* is interrupted by a more direct «preaching» of his

¹ Inter alia (abbreviation: i. a.) — among other things (*Latin*).

² The academic commentary states that the revision of the novel was started nov. 1865 (see: 7; 316 f, 318).

message continues to puzzle the readers, and to be studied by the scientists, and I don't try to solve it here. I shall point to a connection, as far as I know not observed, between the end of the novel and one of the author's early works.

The novel has spoken about Raskolnikov's crime, and about his long mental journey to find the motive for the crime. This journey has at the same time moved him away from «the ideas» closer to contemporary Russian reality.

Now he serves his punishment in Siberia.

The epilogue has for once *two parts*, as Janet Tucker has shown.³ The first tells about sentence and penal servitude. Raskolnikov has no regrets, he is not popular among the fellow prisoners, and he has in his state of illness dreamed of how all people hate each other and disagree about what is good and bad.

The second part of the epilogue has often falsely been seen as only a picture of Dostoevsky's own time as prisoner in Siberia. But what is told here?

The place is Siberia, in the penalty area at the river Irtysj. On a beautiful and bright day Raskolnikov goes out, early, to the kilns for alabaster on the riverbank. Sitting alone here he hears the weak sound of a song, nothing else. The tents of the nomads as in «Abraham's time» (6; 421) can be observed far away over the river as black, hardly noticeable dots. The sun shines, Raskolnikov falls into dreaming, into contemplation. Suddenly Sonya is there. She gives him her hand. Suddenly he falls on his knees and embraces her knees, weeping. «...In their... faces sparkled already the red light of the future dawn, full of resurrection to a new life...» «They had been restored by love...» (Ibid).

I think that this passage, besides the already known parallels to *The House of the Dead*, has a parallel not observed in one of the author's early works, 17 years earlier.

³ J. G. Tucker stresses the uncommonness of this trait, and sees the second part as a result of how «the Parable of the Prodigal Son» operates throughout the novel» (*Tucker J. G. Dostoevsky's «Crime and Punishment»: Intertextuality in The Epilogue // 13th Symposium of the International Dostoevsky Society. Budapest, 2007. P. 173*).

K. Blank deduces the two parts from influence of the works of St. Andrew of Crete (and St. Mary of Egypt) (see: *Blank K. St Andrew of Crete and Dostoevsky's great sinners // Dostoevsky Monographs. СПб., 2011. Вып 2: Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. С. 267*).

1849 Fyodor Dostoevsky is sitting, 28 years of age, in the Peter Paul-fortress in St Petersburg, accused for taking part in M B-Petrashchevsky's secret Friday meetings. When the hearings were ended in July he gets access to paper, and light in the evenings, and during the summer and autumn he writes *A little hero (From the memoirs of an unknown)*. The bright tale, published not until 1857 by the brother Michail M Dostoevsky, is stylistically inspired by the knight symbolism in i a Schiller's ballads and Shakespeare's *Much ado about nothing*.

The hero, «hardly 11 years», takes part in an intense «summer holiday» for a week at a wealthy family estate outside Moscow, where festivities, stage plays and rides succeed each other. Among all adults around him his eyes look mostly in one direction, to the adult beauty madam M — after a certain hesitation he admits to himself «I was in love» (2; 274). An infatuation at a distance, but then...

...The last day the hero is seen on a lonely, *early* walk in the forest, in the *sunshine*. Beyond the Moscow *river* the harvesters cut the grass, over there at the other *shore* the villages of the landscape are seen as black *dots*. The birds are singing. After some complications he is back at the same place. There he *suddenly*, unseen, catches sight of madam M. He finds a letter which she has lost, and he succeeds — as a good knight — in returning the letter and by doing so to help her. Madam M rapidly bends down and kisses him, he *weeps*. After that, he never sees her again...

The words identified above are in Russian identical to the words in the texts of both the novel and the early work. And besides: The singing of birds is in the tale referred to as, with a quote from the Bible, a song from "those who neither sow nor harvest" (2; 293). When Raskolnikov on his barrack-bed thinks of the events of the day it's said «Under his pillow lay the New Testament» (6; 422). The Gospel's presence thus unite the two texts.

The view that the end of the epilogue of *Crime and punishment* takes place in an unreal existence⁴ *without space and time* is exaggerated. Here are enough realistic traits. The difference between the parts of the epilogue concerns Raskolnikov's approach: in the

⁴ This viewpoint is stressed by G. Opeide (*Opeide G. Raskolnikov og historien // Kjetsaa, Geir* (red.). Dostojevskijs roman om Raskolnikov: en artikkelsamling om Forbrytelse og straff. Oslo, 1973. P. 30) and even more so by Tucker (*Tucker J. G. Dostoevsky's «Crime and Punishment»*. P. 173).

second part Sonya is waiting for him and his confessing of the crime has cleansed him, so that he is prepared for something new. The end of the epilogue is thus firmly anchored to the earlier parts of the novel, and above all to the intertext about Lazarus, which the word «resurrection» hints to. The course of events in John 11, which Raskolnikov asked Sonya to read, now becomes reality in his life.

The parallel from *A little hero* points to further details in the epilogue, which strengthens this interpretation.

«My first childhood ended with this moment» (2; 295) is one of the hero's last remarks. With the child / narrator's unreflected sensitivity a *departure* is spoken of. *The harvesters* that mow down the grass in the tale hint to that time soon is running out for the hero's idyllic childhood, where others have taken responsibility for his life. Another, more *independent* time is awaiting him, with other demands. Even for Raskolnikov others have «taken responsibility», namely the ideas of the superman, which have isolated him from all. The pictures in the texts of *the river* are in this context referring to the biblical departure of *Jordan*, and to *Easter*. The word «early» (2; 289), common for both Raskolnikov and the hero, could be hinting to Easter in Old and New Testaments (cf. Jos. 6: 15; John 20: 1). Raskolnikov's earlier dream about «Egypt» also points to Easter⁵. His hearing of a tune's sound in the morning could speak for those who argue that the parable of *the prodigal son* also is one of the novel's intertexts (cf. Luc. 15: 25). The word «resurrection» is also a key word there.

The differences of style between the tale's *romanticism* — i. e.⁶ the hero's childlike and madam M's beautiful faces, and the novel's *realism* — Sonya's and Raskolnikov's «sickly and pale faces» (6; 421), rather strengthen the matter-of-fact similarities:

At the epilogue's end the chief character stands face to face with a departure, a *liberation* coming from outside, from death to life, a life with a new independence. This life is not the life of the lonely, driven by destructive ideas — the new life is a life in community, with earth, with other human beings, a kind of homecoming, an authentic existence. A life not in evil, but with responsibility for the goodness.

⁵ Cf.: Perminow A. D. Raskolnikov og Svidrigajlov // Dostojevskijs roman om Raskolnikov... P. 115.

⁶ Id est (abbreviation: i. e.) — that is (*Latin*).

Why does Dostoevsky in his breakthrough-novel allude to these traits from one of his early works? A possible answer could be like this. When the birds singing in the early work is called a song from «those who neither sing or harvest» (Math. 6: 26) — this is Dostoevsky's first citation from the Bible in a work of fiction. Why does it come exactly here? Two notations in his letters from the prison to his brother Michail 1849 may here be of importance. About his reading of the works of metropolitan Dimitrij Rostovskij⁷ the author writes that «The latter interested me very much», and one month later he asks for «the Bible (both Testaments)».

The Bible can be brought together with Dostoevsky's texts in many ways. We may observe how it's done here. Raskolnikov has got his New Testament from Sonya on his own request, but she has since never, to his astonishment, urged him to read it. Sonya combines a Christian attitude with this deep respect for the own choice of «the other». In the early work the singing of the birds expressly is interpreted as a greeting from the Creator, in the novel there is the New Testament, opened only by request of the main character.

I think that Dostoevsky's allusion in the end of *Crime and punishment* to his early work *A little hero* depends on those (for him personal) elements which had him to quote the Bible in the latter. These elements may be hinted to in his quoted letters from the prison. In *Crime and punishment* he has a message: in order to tell the whole story of Raskolnikov he needs the language of the Christian faith.

The parallels to *A little hero* deal with departure: in the early work through a «natural» puberty evolution, in the novel to a life with another dimension. For both something new begins: in the early work: «I still don't know this secret...» (about Madam M); in the novel: «But here a new story begins...»

⁷ Dimitrij Rostovskij (Daniil Savvitj Tuptalo, 1651–1709) published the «Month-readings» of the Russian orthodox church, about the lives of the saints; in his collected writings (Moscow, 1842) are i a an interpretation of Genesis «About the origin of the old slavic people», and a «Tretease about God's image and likeness in man», etc.

ПРИ СВЕТЕ ПОЖАРОВ

Огонь на пути к эволюции литературного типа: от Прохарчина к Лембке

Доклад посвящен художественным истокам сцены пожара в «Бесах».¹ И в этом смысле картина пожара в «Господине Прохарчине» может считаться текстом-прототипом изображения пожара в «Бесах», а Прохарчин — весьма значимым литературным прототипом Лембке, так как с ним появляется важнейший тип героя Достоевского, у которого пробуждается совесть, ощущение греха и чувство вины. Так в одной группе могут оказаться не только заглавный герой (Прохарчин), но и второстепенный персонаж (Лембке), в образе которого обнаруживается та же авторская позиция. И тогда Прохарчин как возможный литературный прототип Лембке представляется более значительным по сравнению с такими дополнительными литературными прототипами, которые ассоциируются с Лембке по некоторым частным чертам, связанным скорее с сюжетной фактологией и с литературной традицией в образе градоначальника; к примеру, такими, как представители власти из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина или вышивающий губернатор из «Мертвых душ» Гоголя и губернатор-рукодел из «Помпадуров и помпадурш» (игрушечный театр и графомания Лембке).

В поэтике сцен пожара в обоих произведениях характерно присутствие сходных «блоков» на разных уровнях.

Сцена пожара у Достоевского всегда служит решению основной этико-эстетической задачи: это чудо перерождения, преобразования, воскрешения героя, контрастного изменения места

¹ Впервые на идейную связь «нигилистических» пожаров в «Бесах» со знаменитыми петербургскими пожарами 1860-х гг., а также 1840-х гг., отразившимися в «Господине Прохарчине», указал В. А. Туниманов (см.: 12; 220).

персонажа в типологии художественных образов.² Огонь — нравственная проверка и испытание для героя, после чего происходит резкая трансформация образа: обнаруживается «абрис» героя и пророка в скопидоме Прохарчине или губернаторе Лембке — до намека на косвенное «переключение регистра» образа Лембке в высокий «мышкинский» тип («бедный Андрей Антонович» помещен «в то известное особое заведение в Швейцарии» — 10; 337).

На уровне сюжета, композиции, характеросложения сцена пожара — кульминация авторской реабилитации героя в оппозиции «человек и власть». «Маленький человек» и градоначальник, оба сходят с ума от страха потерять место в жизни: Прохарчин боится упразднения канцелярий, у Лембке — план по преобразованию губернских учреждений. Однако во сне Прохарчин осознает свой грех отъединенности «от всего рода людского» и решает впервые в жизни, «может быть, кого-то спасти» (1; 251) на пожаре, а Лембке один бросается в огонь на помощь старухе — и не во сне, а наяву. И пусть «проснувшийся» с совестью герой умирает или сходит с ума, но это было, и в этом залог обязательного воскрешения «человека в человеке», что объединяет смертельно испугавшегося маленького чиновника с представителем высокой бюрократической власти. В личном «выделывании» в человека Прохарчин, Лембке, Смешной — из одного «гнезда» героев Достоевского, прозревших истину, независимо от индивидуального исхода — смерть, сумасшедший дом или проповедничество, что позволило И. Ф. Анненскому назвать косноязычного Прохарчина «первым абрисом пророка в поэзии Достоевского»³. На смену старому ветхому человеку приходит новый ветхий человек (как было сказано после отмены крепостного права), и дело не в реформах, а в собственном нравственном

² К примеру, от волшебного, никак не мотивированного преображения резко сатирического персонажа — Опискина — после грозы и дождя или Настасьи Филипповны, когда она бросает деньги в огонь, превращаясь из содержанки по сюжету в королеву, владычицу, до Раскольникова-героя, спасающего детей на пожаре. В сценах с огнем всегда ощутимо трагедийное начало или очищающее, катарсическое (Раскольников — на бревнах у печи для обжига алебастра перед воскресением), даже если оно соседствует с комическим (последняя лож Иволгина перед смертью о том, как он ребенком в разговоре с Наполеоном на пожаре спас Москву).

³ Анненский И. Ф. Достоевский // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 238.

поиске истины, который уникален, единственен и без которого невозможно «восстановление» человека.

В этической проблематике сцен с огнем — сложное взаимодействие мотивов, часто оппозиционных или взаимоисключающих: страх, нравственное подполье, жертва, вина, грех, совесть, возмездие, преображение, воскрешение.⁴

Откуда накопительство и подполье Прохарчина? Из-за страха потерять место на службе и страхом перед миром как канцелярией. Он — жертва сожителей-«сочувственников» (которые пугают его «экзаменами с танцами» для чиновников, куклой-золовкой и проч.), всего враждебного мира. При этом в сумасшедшем, потерявшем человеческое обличье скопидоме с ставшим уже автоматическим утаиванием денег мерещится потенциал нравственной аскезы, монашества (много лет в молчании пролежал за ширмами), высокого служения идее, великого избранничества, проступают черты колоссальной фигуры Скупого рыцаря. А подполье «маленького» человека, приводящее к абсолютному эгоизму, в котором угадывается желание власти, безошибочно определено соседями именем Наполеона: «...для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой?» (1; 257). И в этом опасность маленького человека, манипулирующего другими, замахнувшегося на создание новой этики.

Отчего умер Прохарчин? Во сне о пожаре в нем впервые просыпается человек, что немедленно приводит к восстановлению братства: он обращается к соседям с покаянием в форме народного плача — обращения к матушке, с просьбой простить и защитить его, и они немедленно принимают его в семью человеческую. И хотя по сюжету герой не признался в своем капитале (или обманул и здесь, или не успел), однако совесть и чувство вины в нем проснулись, пусть даже перед самой смертью.

Подобная метаморфоза происходит и с Лембке. На первый взгляд, истоки образа туповатого губернатора — в сатирических градоначальниках Салтыкова-Щедрина.⁵ Однако его иезуитская идея хитроумного преобразования «губернских учреждений», которым назначалось жить, «так сказать, двойною жизнью» — «чтоб они были <...> ну, а с другой стороны <...> чтобы их и не

⁴ См.: Бем А. Л. Проблема вины в художественном творчестве Достоевского // Жизнь и смерть: Сб. статей: В 2 ч. Прага, 1936. Ч. 2. С. 3–25.

⁵ Борщевский С. Щедрин и Достоевский: История их идейной борьбы. М., 1956. С. 226–227.

было <...> учреждения окажутся необходимыми, и они тотчас же у меня явятся налицо. Пройдет необходимость, и их никто у меня не отыщет» (10; 247), — превращает заурядного представителя местной власти в фигуру зловещую: это дьявольская подмена, которая переводит образ градоначальника в другой масштаб: он хочет стать творцом новой действительности, его идея — это и грандиозная утопия писателя Лембке. При этом его вина — это вина власти, вступившей в сговор с бесами, и он — тоже бес-мечтатель, вынашивающий идеи по созданию своей модели мира, как, к примеру, его литературный собрат Шигалев с его зловещей нигилистической космогонией («Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями...» — 10; 322). Поэтому Лембке одновременно и жертва Петруши Верховенского, обольстившего даже губернскую власть, и символический его двойник по линии бесовства.

И у Прохарчина, и у Лембке мотивы подполья, греха и вины связаны с мотивами расплаты и возмездия и разрешаются пожаром и сумасшествием.⁶ Но главная разница двух пожаров — это разница между сном и явью. Пожар в «Прохарчине» — это фантастический сон «нравственного эмбриона», осознавшего свой грех. Лембке на пожаре — личность: «проснувшийся» с ощущением вины представителя власти и человека, он выкрикивает свои прозрения — реальные и пророческие («Лембке, бледный, с сверкающими глазами, произносил самые удивительные вещи»: «Если что пылает, то это нигилизм! <...> Пожар в умах, а не на крышах домов» — 10; 395), действует героически (один пытается помочь старухе). В сочетании с дальнейшим вектором движения Лембке (аналогия с Мышкиным в эпилоге) — это высокий исход, который из всех героев романа присущ только Степану Трофимовичу — с его «уходом» и пророчеством об исцелении России, которая, подобно евангельскому бесноватому, «исцелится и „сядет у ног Иисусовых“» (10; 499).

Однако это последняя высокая точка в трагикомическом образе Лембке: преображения не происходит, и по той же при-

⁶ Отмечу, скорее всего, бессознательное совпадение в обоих героях в символике цвета, возможно связанной с их сумасшествием: Прохарчин сравнивается с «пульчинелом», что в переводе с итальянского значит «цыпленок» («цыпленком» называет героя хозяйка Устинья Федоровна), вот почему эта кукла была в итальянском театре с желтым хохолком. Образ Лембке тоже акцентирован этим цветом: желтые цветочки в руках губернатора, желтый задок полицейских дрожек.

чине, что и у Прохарчина, который вознесся для подвига на забор в результате пинка под зад. Героизм же Лембке снижается тем, что вместо старухи он спасает ее перину и остается в живых, что усугубляется иронией Хроникера («...но поприще Андрея Антоновича кончилось, по крайней мере у нас; удар сбил его с ног, и он упал без памяти» — 10; 396).

С оппозиционными мотивами в этической проблематике связан и конфликт между личностным и социальным в обоих героях, заканчивающийся победой человеческого. В Прохарчине частная жизнь практически отсутствует из-за омертвления героя, который представлен в трагикомическом «семейном» ключе: он — фаворит квартирной хозяйки, не существующая в реальности золовка⁷ в виде фантома-куклы оказывается в его постели, а искусственно возникшая «семья» сожителей вокруг больного распадается, не успев сложиться.

В Лембке, наоборот, гипертрофировано человеческое в сравнении с профессиональным, акцентирована частная жизнь: он влюблен в жену, мучается ревностью, способен на самоубийство из-за любви⁸; у него родственная нежность к Блюму, с которым он образует «пару читающую» (что всегда у Достоевского имеет сакральный оттенок); именно Лембке автором доверен парафраз экзистенциальных разговоров главных героев романа («Мы <...> как бы два отвлеченные существа на воздушном шаре, встретившиеся, чтобы высказать правду»⁹ — 10; 338). «Простодушному» Лембке, гадающему по книге (пристрастие самого Достоевского), выпадает фраза из вольтеровского «Кандида»: «Все к лучшему в этом лучшем из земных миров» (10; 340–341). В этом можно усмотреть стремление автора к символическому «заземлению» Лембке, в силу профессии и национальности оторванного от «почвы»: Кандид у Вольтера простодушно стремится «возделывать сад». И мечтатель Лембке пытается созидать свой

⁷ Абсурд в том, что ее и не может быть у Прохарчина: золовка — сестра мужа.

⁸ И может быть, именно в силу живого чувства мужа к жене в отношениях четы Лембке присутствует столь редкий для Достоевского эротический мотив, хотя и с ироническим оттенком: Юлия Михайловна «вошла в кабинет Андрея Антоновича и пробыла с ним гораздо позже полуночи. Андрей Антонович был прощен и утешен» — 10; 360).

⁹ Ср. слова Шатова Ставрогину: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий!» (10; 195).

личный Рай и «возделывать сад» с любимой Кунигундой в лице Юлии Михайловны, в атмосфере творчества с «русскими» романами, стихами и театром, в котором он творец идеальной гармоничной модели мира с любовью, верой, прогрессом (сюжеты его театра — кирха с пастором и железная дорога), хотя театр этот — бумажный, с механической реконструкцией Рая.¹⁰ Лембке — «роль-камея» с густой «плазмой художественности», с избыточностью «вещества поэзии»¹¹ в романе-памфлете с ярко заявленной тенденциозностью, когда большинство второстепенных героев обречены в жертву художественности во имя решения идеологической задачи. Высокий лиризм сцен с Лембке вызывает ощущение, сопоставимое с впечатлением от лучших страниц Достоевского: Лембке после семейной ссоры, вспоминающий часы с отвалившейся минутной стрелкой или о том, как смеялись они в парке с другом, поймав воробья и вспомнив, «что один из них уже коллежский асессор» (10; 340); одинокий градоначальник с желтыми цветочками для жены в открытом пространстве только что сжатого осеннего поля, на «почве»; губернатор, «стесняющийся» и «рыдающий» в сцене со Степаном Трофимовичем («...неужели вы не видите, как я сам несчастен?» — 10; 346); сходящий с ума Лембке на балу и на пожаре («Ай, кто еще плачет? Старуха! Кричит старуха, зачем забыли старуху?» — 10; 396, ср. вопрос Мити Карамазова: «Отчего дитё плачет?» — 15; 456).

Этической проблематике подчинены в обоих произведениях и более частные аспекты поэтики сцен пожара. Это достигается использованием устойчивого, постоянно повторяющегося блока художественных приемов, системы образов, сквозных мотивов:

— рождение нового человека маркируется неразделимостью огня и воды, имеющей истоки в христианской символике (сгорание греховного и омывание праведного), сменой пожара

¹⁰ В этом отношении все герои «Бесов» берут на себя функцию Творца в создании своей утопии, образуя систему двойничества, кривых зеркал, уродливых отражений: от Липутина с его фаланстерой, Шигалева с пыточной камерой для гениев до Кириллова с абсолютной теоретической свободой или Петруши с отрицанием всяких нравственных границ.

¹¹ Выражение Д. С. Мережковского: «Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным» (Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. : В 17 т. СПб.; М., 1912. Т. 15. С. 249).

дождем¹²: пожарные с бочками воды во главе с Ильей Ильичом (архетип Ильи Громовержца) — в «Бесах», «молодецкая пожарная работа» (1; 250) в «Прохарчине», а после пожара — ливень в «Прохарчине» и «мелкий медленный дождь, как сквозь сито» (10; 396) в «Бесах»;

— схожая система образов: толпа, враждебная героям, сходство конкретных персонажей (кричащая, плачущая старуха с периной, которую спасает Лембке, — контаминация двух образов из картины пожара в «Прохарчине» (с изъятием мотива денег): кричащая, воющая баба с двумя пропавшими пятками, выгнанная детьми, и горящая в доме старика «жена, дочь и тридцать с полтиною денег в углу под периной» — 1; 251);

— сходное художественное пространство — большое, но ограниченное, требующее преодоления (забор);

Усиление символики создается взаимодействием постоянных общих мотивов:

— бунт: мужик в распахнутом армяке, поднимающий весь народ на грешника Прохарчина и представляющийся герою во сне вожакom пугачевского толка, комически снижен и в действительности оказывается ямщиком, от которого Прохарчин когда-то улизнул, не заплатив. В «Бесах» альтернативой жертвенному поступку Лембке на пожаре и одновременно проявлением стихии бунта, «бессмысленного и беспощадного», является эпизодический персонаж на пожаре — «точно сажей вымазанный» мещанин-подстрекатель, «вне себя» размахивающий руками («Братцы, что ж это? Да неужто так и будет?..» — 10; 397), который «в высшей степени случайно» первым занесет руку над Лизой, после чего ее разорвет толпа, а он и не поймет, как это случилось (10; 413);

— символика Апокалипсиса: в «Прохарчине» — воющие трубы, толпа-змей, раскаленная плита, по которой бежит грешный герой, «подбирая под себя на бегу свои пятки» (1; 251), бесчисленная толпа его двойников-чиновников, побрякивающих жалованьем в карманах. В «Бесах» — «густая и чрезвычайно разнородная толпа», «черный скелет» дома, «змеившееся пламя» (10; 395); «обгоревшие трупы» Лебядкиных (10; 397); пожар бросает трагический отблеск на судьбы героев (красная шаль Лизы в последнем разговоре со Ставрогиным после ночи с ним, когда

¹² Поньрко Н. В. Святочный и масленичный смех // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 174.

она смотрит из окна на зарево догорающего пожара и, «словно горячечная», уходит на смерть);

— символическая оппозиция верха и низа как метафора перевернутого мира: Прохарчин «бултыхнулся вниз головой» под кровать и торчит вверх ногами, «как два сучка обгоревшего дерева» (1; 260); в «Бесах» — шигалевское разрешение «великой задачи», предполагающее срезать «сто миллионов голов» (10; 314); губернатор Лембке бунтует против опрокинутого мира («Схватить мерзавца, обернуть... обернуть его ногами... головой... чтоб голова вверх... вверх!» — 10; 391); в «Бесах» герои больны ногами (Хромоножка) и головой (Лембке и та же Хромоножка), в «Прохарчине» — сумасшествие героя, белая горячка; голова — горящая, отскочившая от палачова топора и моргающая.

В связи с тесным взаимодействием мотивов огня и зрелища особое значение приобретает использование средств театра: оба пожара описаны как спектакль с актерами и зрителями; изображения объединены кукольным мотивом: оба героя — марионетки с угловатой жестикуляцией, отрывистой, рваной речью. В обоих произведениях в картинах пожара присутствует экзистенциальная тема (мир как театр, а люди в нем — актеры) с мотивом бесовства, рока. Известный пассаж из «Петербургских сновидений в стихах и прозе» (1861) с хохочущим кукольником, посредством ниточек управляющим маскарадом, — ключ к обоим произведениям с их темой режиссуры вселенского «диавола водевиля» (10; 471). Лембке кукловод в своей профессии, фокусник, то предъявляющий губернские учреждения начальству, то уничтожающий их, как по мановению волшебной палочки. Блестящая, виртуозная режиссура превращает автора в жертву собственной изощренной маэстрии, сводя его с ума. Так режиссер теряет власть и утрачивает ориентацию в собственном спектакле, сам становясь действующим лицом, марионеткой: на пожаре «Лембке кричал и жестикулировал <...>, отдавал приказания, которых никто не исполнял» (10; 395). Так и мертвый герой-кукла Прохарчин-пульчинель одновременно сам режиссер: в своем подполье «за ширмами» он разыгрывает спектакль по своему сценарию, где у его «сожителей» амплуа героев петрушечной комедии, являющейся структурообразующим началом рассказа: Прохарчин — «пульчинель», Зимовейкин — понукала и черт, уносящий пульчинеля в ад под кровать, Устинья Федоровна —

«мамзель Катерина», полицейский в финале — «фатальный».¹³ Кстати, даже популярная кукла народной площади Наполеон лежала в шарманке вместе с пульчинелом.¹⁴ Однако в символическом пламени пожара сгорает деревянный «пульчинель», и рождается человек с «серыми глазами» (1; 257). По сравнению с этим вторична и нелепа последующая смерть героя. Поэтому — смешон мертвый Прохарчин, а смерть его — словно «не всамделишный» конец пульчинеля, которого скоро вновь достанут из шарманки: «Мое почтение — до следующего представления». Персонажи сна Прохарчина о пожаре — «странные лица» (1; 250) в пудре от «головешек и искр» (1; 251), напоминающие загримированных героев праздничной площади: ряженных, персонажей народных гуляний, зазывал, раешников, паяцев с вымазанными сажей лицами. Истоки двух важнейших символических мотивов Достоевского — огня и куклы, объединенных смертью, чреватой рождением, также находим в площадной культуре, где огонь был главным символом, вечной темой. Как и устойчивая метафора горящей, отгоревшей, отрубленной, «отработанной» головы в площадном фольклоре, где особой популярностью пользовалась сцена казни и по требованию публики летели кукольные головы, а излюбленное зрелище площади — фокус «отсекновения головы» живому человеку. Самые разные части тела так легко, часто и словно бы по отдельности от их обладателей упоминаются у Достоевского, что читательское сознание, защищаясь от жесткой натуральности, вытесняет всю эту «кар-

¹³ О связи рассказа Достоевского с поэтикой народного представления «Петрушка» см.: *Топоров В. Н.* «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 123–125; *Туниманов В. А.* Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971. С. 211; *Иванов В. В.* Безобразие красоты: Достоевский и русское юродство. Петрозаводск, 1993. С. 41; *Михлюкевич В. А.* Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994. С. 81; *Некрывлова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. С. 89–90.

Скорее всего, сон Прохарчина — переработка главы «Петрушечное представление» из физиологического очерка Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики», внимательным редактором которого был сам Достоевский, об этом см.: *Чернова Н. В.* Сон господина Прохарчина: Фантастичность реальности // *Достоевский и мировая культура*. СПб., 1996. № 6. С. 39–58.

¹⁴ См.: *Григорович Д. В.* Петербургские шарманщики // *Физиология Петербурга*. М., 1991. С. 54.

навальную анатомию» в «кукольное», «игрушечное» пространство. Так Прохарчин уходит в игровое пространство площади.¹⁵ И площадь превращает его в своего же персонажа и уже куклу-Прохарчина приговаривает к смерти. Приговоренной куклой он возвращается в мир людей. И его смерть становится для зрителей балаганным — кровавым и ненастоящим — ее двойником. Во сне Прохарчина о пожаре петрушечное представление оборачивается «кукольным апокалипсисом», который и определяет здесь поэтику, поэтому брутальные образы, преломленные сквозь народное сознание, становятся смешными. Призраки сна тоже переведены в «пространство балагана». Как и смерть Прохарчина, описанная жестоко-комически. Трудно не увидеть во всем этом последовательной метафоры-подмены: сюжет трагичен, стилистика балаганна. Заурядный чиновник, частный, конкретный персонаж открывает и себе, и читателю путь в карнавальную действительность народной площади и находит в этой новой реальности свое и метафорическое, типологическое, и материальное место, в чем мерещится предчувствие поэтики кинематографа (Феллини).

Повышенная эмоциональность обоих рассматриваемых сцен связана со стихией огня и пожаром как зрелищем: в «Прохарчине» это обусловлено фантастической формой сна, в «Бесах» имеет место крайне редкое у Достоевского развернутое лирическое отступление о ночном пожаре как одновременно ужасном и «веселящем» зрелище (10; 394). Это достигается подчеркнутым динамизмом, оглушительными звуками (крики, пожарные трубы как трубы Апокалипсиса, какофония), цветом (пламя, искры, фейерверки), использованием художественных средств других искусств: графика в «Прохарчине» и живопись в «Бесах» (в художественном отношении — довольно редкий для Достоевского случай «изобразительной литературы» с чувством пластической композиции¹⁶, с черно-красной гаммой, с эффектными живописными деталями).

¹⁵ Об этом см.: Чернова Н. В. «Господин Прохарчин» Ф. М. Достоевского и народная праздничная площадь XIX века // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2000. Вып. 14. С. 26–40.

¹⁶ Автор выстраивает «сцену» с передним и задним планами, с векторами движения (направо, налево), с точно указанным расстоянием («налево от него шагах в тридцати», «в шагах двадцати от погоревшего дома» — 10; 395).

При чтении Достоевского нельзя не удивиться тому, с какой открытостью и постоянством он использует художественные блоки-схемы, являющиеся своеобразными смысловыми сигналами для читателя, что неоднократно отмечалось исследователями: одни и те же типы героев, повторяющиеся сюжетные ситуации, общность деталей поэтики. О проценте соотношения сознательного и бессознательного в этой авторской особенности можно спорить. Но она очевидна. При этом Достоевского не беспокоила реакция читателя, знакомящегося с его произведениями подряд, эти эмблемы скорее авторская стратегия писателя по отношению к читателю.

К этой же особенности поэтики Достоевского относится и огонь, связанный с этическим преображением героя. Мы рассмотрели две разные литературные судьбы двух таинственным образом схожих персонажей. Пожар высвечивает странную общность Прохарчина и Лембке. Оба персонажа по-своему возвеличены, оба гибнут, одновременно жалкие и просветленные. Пламя — в обоих случаях не столько очищающее, сколько дарящее столь разным персонажам возвращение (пусть и незавершенное, даже мнимое) к лучшему в себе, — заставляет вспомнить о единстве добра и многообразии зла. И маленький чиновник, и губернатор, столь не схожие судьбами и грехами, в момент освещенного пожаром катарсиса близки необычайно. Некие основы положительных человеческих качеств, архетипы доброго начала, обнаруживаемые в совершенно несхожих людях, и обреченность высоких порывов у по-своему жалких персонажей Достоевского — свидетельства все большего понимания писателем единства людей в пространстве Добра. Нет значительного и незначительного человека, власть и скупость ничтожны при свете огня, которым автор освещает лучшие свои страницы.

При этом — в чем, возможно, и главный итог сопоставления этих персонажей — окончательного катарсиса так и не происходит. Он перенесен в сознание читателя, для которого угадываемая близость столь разных героев становится путем к познанию трагической нерасторжимости судеб и мучительной переплетенности зла и добра в человеке.

ОБРАЗ «СТРАННОЙ КРАСОТЫ» В РОМАНЕ «ИДИОТ»

К романной интерпретации мотива красоты

Мысли Достоевского об идее красоты, которые он излагает в процессе создания романа «Идиот», считаются общеизвестными. В письме, которое Достоевский послал к А. Н. Майкову в декабре 1867 г., можно прочесть знаменитые строки: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман <...>. Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека» (28₂; 241). Писатель касается этой идеи и в письме к любимой племяннице Софье Александровне Ивановой: «...прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо» (28₂; 251). Однако данная теоретическая позиция Достоевского раскрывается не только при анализе истории создания романа «Идиот» (к сожалению, в рамках данной статьи подробно говорить об этом я не могу). Об этом свидетельствуют и критические статьи писателя. В статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861) Достоевский излагает свою точку зрения на идею красоты как эссеист, здесь (как и позже, в письмах о замысле романа) он связывает ее с идеалом человечества: «...она есть гармония, в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству идеалы» (18; 94). Эта мысль была развернута, когда писатель выступил как критик, в статье, где он защищал «Египетские ночи» Пушкина от критических замечаний М. Н. Каткова. Согласно его взгляду, разрушительная красота, воплощенная в образе Клеопатры, ищет все-таки пути спасения в идее *искупления*. В набросках к роману «Идиот» — и это совпадает с истолкованием Достоевским «Египетских ночей» — двойственность образа Настасьи Филипповны Барашковой главным обра-

зом связывается с различными формами проявления *красоты*, интерпретируемой как раз в смысловом плане *спасения*. Достаточно вспомнить замечание писателя: «Мир красотой спасется. Два образчика красоты» (9; 222)¹.

В романе главный герой, князь Мышкин, формулирует созвучное с вышеупомянутыми высказываниями писателя мнение, размышляя о таких важных понятиях, как *вера*, *сострадание* и *красота*. В высказываниях князя «главнейшая мысль Христова» (8; 184), то есть *сострадание*, проявляющееся в общественных отношениях, и *идеал счастья*, создаваемый в личной сфере человека, ставятся в общий контекст с *жаждой красоты*.

В настоящей статье я попытаюсь отделить понимание красоты, выраженное в образе Мышкина, от того, как интерпретируется данный мотив в самом романе. Эта интерпретация в романе не совпадает с *идеей красоты*, содержащейся в критическо-публицистических работах писателя, где она в контексте *спасения* превращается в выражение утопической идеи общественно-исторического «возрождения». Однако поэтический смысл *красоты* нельзя отождествлять с изображением «прекрасного человека». Более того, она не соответствует высказываниям князя, в которых идея личной спасительной силы *красоты* совмещается с *состраданием*, представленным законом гармонического человеческого бытия. Хотя фраза «мир красотой спасется» указывает на существование данного понятия в сфере индивида, в мире личных отношений человека эта идея функцию спасения выполнить все-таки не может. Настасья Филипповна, «странная красота» (8; 68), станет жертвой Рогожина. Аглая Епанчина, которая защищает преданность идеалу «чистой красоты», в конце романа убежит из семьи и выйдет замуж за незнакомого эмигранта.

Речь идет не только о том, что в «Идиоте» эти «два образчика красоты» (9; 222) — *красота Христа*, с одной стороны, и из-за физической природы человека ее ограниченно осуществляемая форма, с другой, — излагаются так, что опыт *некрасивого* (и его варианты в романном мире: *сомнение*, *искушение*) не исключен из жизни даже «прекрасного» героя, князя Мышкина. В определенном смысле текст романа сам отделяет понятие *красоты* от эстетико-этического феномена, воспроизводя ее в таких ситуа-

¹ См. также: 9; 382–383.

циях, которые противоречат опыту героя. Таким образом в романе разворачивается новый смысл *красоты*, который оказывается далек от идеологического плана или, другими словами, оценивается как «странный». Приведу следующие примеры.

Во-первых, останавлиюсь на ипполитовском описании-истолковании *картины Ганса Гольбейна*. Повествователь передает слова Ипполита следующим образом: «...живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста» (8; 339). Ипполит считает изображение Христа необыкновенным именно потому, что в физической форме красота на картине Гольбейна отсутствует в полной мере. Мысль Достоевского о том, что красоту можно изобразить через образ Христа или через фигуру, в которой воплощается внутренняя суть Христа, ставится под сомнение.² Как отметил Роберт Льюис Джексон в своей книге «Достоевский: поиск формы»: *некрасивое³, безобразное превращается в эстетический объект, в форму.⁴* Однако зрелище измученного трупа, отсутствие физической красоты отражаются на лицах учеников как страшная *тоска и смятение*: «Эти люди <...> должны были ощутить

² В связи с картиной Гольбейна я должен был отказаться от интерпретации *красоты Христа*, вовлекающей в истолкование романа религиозно-философские и историко-культурные аспекты иконологии, поскольку я хочу представить художественное произведение как элемент того семантического ряда, который играет роль в возобновлении смысла *красоты* в романе.

³ *Некрасивое* как *безобразность* соединяется подчеркнуто с изображением *физического* аспекта. Помимо рогожинской *страсти* (см. «безобразная страсть» — 8; 27) она связывается с измученным телом Христа, изображенного на картине Гольбейна, и через это с потерей божественной сущности и духовных качеств.

⁴ Согласно теории американского ученого, в романах Достоевского создание образа одновременно отождествляется с созданием ценностей, входящих в семантику *красоты*. Здесь уместно вспомнить, что Р. Л. Джексон, указывая на идеи *гармонии, меры и спокойствия* в размышлениях Достоевского, связывает концепцию красоты, изложенную в публицистических работах писателя, с характерными признаками античного идеала (см.: Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form. New Haven; London, 1966. P. 40–70). Это сочетание подтверждается в том числе и тем, что «Египетские ночи», один из пушкинских интертекстов «Идиота», воспроизводят античные времена и в связи с этим выдвигается на первый план подход к античной культуре и системе ценностей.

страшную *тоску* и *смятение* в тот вечер» (Там же). Ведь ученики осознают, что физическая инкарнация божественного существа оказалась смертной. Новая мысль, порожденная зрелищем мертвого Христа, — в словах Ипполита: «Они [ученики] <...> уносили каждый в себе **громадную мысль**, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута» (Там же) — содержит и семя *сомнения* в умах учеников, поскольку они считают, что воскресение их Учителя все-таки не осуществится.

Второй пример. Во время *припадка* также появляется физическое страдание, князь в этот момент переживает невыносимую муку. Проблески, которые перед самым припадком освещают для героя сверхжизненную сферу бытия, показывают и ее глубину: «...ум, сердце озарялись необыкновенным светом <...> ведь все эти *молнии* и *проблески высшего самоощущения* и *самосознания*, а стало быть и „высшего бытия“, не что иное как *болезнь*, как нарушение нормального состояния» (8; 188). И все-таки эта последняя секунда перед потерей сознания — кроме физической боли и «душевного мрака» — по сути характеризуется в тексте как раз проявлением *красоты*. Как утверждает Мышкин, этот момент «оказывается в высшей степени **гармонией, красотой**, дает <...> чувство **полноты, меры**, примирения и <...> **слития** с самым высшим *синтезом жизни*» (Там же).

Третий пример. *Странная красота Настасьи Филипповны* привлекает к себе внимание наблюдателя, князя Мышкина, даже на фотографии. Мышкин пытается связать портрет с ее судьбой: «...я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала» (8; 31). По просьбе генеральши Еланчиной герой показывает собеседникам портрет Настасьи Филипповны, в это же время он размышляет о ее необыкновенном излучении: «...ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице <...> необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то **сострадание** при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима...» (8; 68). Однако в тексте романа к «необыкновенной» судьбе героини, к *состраданию*, вызванному страданием — которое, вспомним, в идеологическом плане Мышкин воспринимает в качестве «закона», — при-

бавляется мотив *силы*. Здесь уместно вспомнить точку зрения Аделаиды: «...такая красота — сила <...>, с такой красотой можно мир перевернуть» (8; 69). Действительно, возможность, скрывающаяся в «необыкновенной красоте» Настасьи Филипповны, реализуется в сюжете, когда на праздничном вечере у героини обнаруживается сила и решимость покинуть прежнюю роль. Подвергая испытанию Ганю, она отказывается быть содержанкой Тощкого, которой можно торговать.⁵ Описание *странный красоты* Настасьи Филипповны связывается с стремлением князя обнаружить сущность той *страсти*, которая уловлена им на ее фотографии и по которой он способен угадать ее будущее.⁶ Более того, при помощи различных «обликов» Настасьи Филипповны для главного героя представляется возможным понять то, что ему не дано как жизненный опыт (см.: «А ему, князю, любить страстно эту женщину — почти невыносимо, почти было бы жестокостью, бесчеловечностью» — 8; 191). На основании портрета Настасьи Филипповны и других ее «изображений» (уже при личных встречах с князем) герой сможет пережить разнообразность этой страсти и превратить ее в нарративную форму. Причем в такую, которая в отличие от предыдущих уже не имеет поучительного характера, не похожа на «квиезм» (8; 56). По словам Аделаиды, обращенным к князю: «К тому же, вы сейчас как начнете рассказывать, перестаете быть философом» (8; 57).⁷

Четвертый и последний пример. Мышкин в гостях у Епанчиных рассказывает о своей прежней *швейцарской жизни*.

⁵ Дополнительно изложение этой темы в свете пушкинских аллюзий в «Идиоте» см. в моей статье, написанной на основе доклада, прочитанного на XIV Симпозиуме Международного Общества Достоевского в Неаполе: Шолти Г. Настасья Филипповна и Клеопатра: Поэтический процесс развертывания смысла в «Идиоте» Достоевского // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / Ред. С. Алоз. СПб., 2012. С. 165–172. (Dostoevsky Monographs. Вып. 3).

⁶ При созерцании фотографии князь приходит к выводу, что Рогожин «чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» (8; 32). Эта идея вновь возникает в разговоре Мышкина с Рогожиным: «...за тобою ей неперемнная гибель. Тебе тоже погибель... может быть, еще пуще чем ей...» (8; 173).

⁷ *Страсть* и *страдание* как внутренние душевные качества героини выражаются в «физической» форме на фотографии, а в дальнейшем наблюдатель картины, князь Мышкин, опять превращает их во «внутренний образ», когда делает портрет предметом рефлексии. Ср.: Буров А. М. Оптическая возможность лика: Роман Достоевского «Идиот» // Studia Russica. 2004. Vol. 21. С. 80–87.

В первые месяцы лечения в Швейцарии герой «всё удивлялся и беспокоился», потому что ужасно на него подействовало то, что всё это было — как вспоминает князь — чужим для него. Это беспокойство появляется в размышлении Мышкина об эпилепсии, когда он характеризует момент перед припадком: «...все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом» (8; 188). В Ипполите, при созерцании картины Гольбеина, тоже рождается подобное чувство. Он говорит: «...я, кажется, простоял пред нею (картиной. — Г. Ш.) минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство» (8; 338). В дальнейшем Мышкин, откликаясь на «Необходимое объяснение» Ипполита, воспроизводит свои швейцарские переживания: «...он раз зашел в горы, в ясный солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой» (8; 351).

Мотив красоты в ипполитовском изложении впечатлений от картины Гольбеина, в истолковании необыкновенной красоты Настасьи Филипповны, в изображении припадков и швейцарских переживаний Мышкина — появляется так, что в текст романа через повторяющиеся изображения данного мотива включаются все новые значения, которые как бы переосмысляют друг друга. В ипполитовском экфрасисе говорится о красоте, проявляющейся не в физическом образе: облик Христа в страданиях лишается красоты, но его судьба все-таки оценивается как «положительно прекрасная». Сверкавшие лучи, предшествующие припадку, связанному с высшей степенью красоты, появляются в рассказе Мышкина о последних минутах приговоренного к смерти: «...эти лучи его новая природа <...> он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними» (8; 52). Очевидно, что приговоренный, отсчитывающий последние минуты жизни боится того же незнамого, чужого для себя, чего страшится князь в Швейцарии.

Итак, воспроизводится идея красоты, но ее смысл дополняется семантическим признаком *понимания*, когда Мышкин относится к новой жизни как своей собственной: «...меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня

и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело <...> и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть» (8; 48).

На основании приведенных в настоящей статье примеров можно сделать вывод: если *красота* в мире появляется как загадка (по крайней мере в интерпретации князя), то данный мотив в смысловом мире романа «Идиот» также нуждается в разгадке. В тексте Достоевского понятие *красоты* время от времени обновляется — в этом смысле статического понятия *красоты* не существует. Художественный текст в процессе этого обновления включает различные семантические признаки в смысловой план *красоты*. При помощи конкретных примеров я пытался показать, каким путем это происходит. Мотив, появляющийся на тематическом плане вместе с мотивом *красоты*, в дальнейшем повторяется и в тех местах романа, где сама *красота* тематически уже не встречается.

Красота Настасьи Филипповны, связывающаяся в романе с *состраданием*, сочетается с картиной Гольбейна. Вспомним важные моменты этой мотивной связи: страдание, некрасивый облик, но «красивая» судьба Христа. И изображение мертвого Христа на картине Гольбейна является одним из прообразов для фигуры Христа на картине, замысел которой изложен героиней в письмах к Мышкину. Однако картину, которую выдумала Настасья Филипповна, инспирировал и образ Мышкина. В Швейцарии князь был влюблен в Мари, которая, правда, много страдала, но она описывалась отнюдь не красивой девушкой: «...она, впрочем, и прежде была собой не хороша; глаза только были тихие, добрые, невинные» (8; 59). Когда князь предлагает Аделаиде написать лицо приговоренного к смертной казни или когда он образно, в сущности как художник, повествует слушателям о важных вопросах жизни — это свидетельствует о том, что Мышкин уже личностно воспринимает *красоту*, которую раньше он считал чужой.

Исходя из ипполитовского экфрасиса, отношение *Учителя* к своим *ученикам* можно истолковать подобным образом. На картине Гольбейна ученики ощущают смятение, поскольку измученный труп Христа противоречит его учению о воскресении. Визуальный опыт, свидетельствующий о физическом страдании Спасителя, в учениках перевоплощается в новую

«громадную» мысль. Подчиненность физическим законам природы — это новое «учение» Христа, вследствие которого жизненный путь Спасителя лишается для них своей достоверности, вызывает у учеников тоску. Однако размышляющий о картине Гольбейна Ипполит все-таки знает, что, несмотря на это новое чувство, воскресение Христа осуществится. Итак, вера (и сомнение, недоверчивость) учеников тоже имеет свою историю.

И последний вывод. Как Мышкина уже не тревожит чуждость Швейцарии, он видит ее красивой, потому что Швейцария стала частью его внутреннего мира, так и ученики найдут жизненный путь Христа красивым, после того как страдание учителя уже включилось в его учение. Другими словами, когда ученики примут судьбу Христа как собственную. Согласно «учению» Достоевского, *красота* воплощается там, где герои способны переживать чужую судьбу как свою. Образные рассказы Мышкина имеют главным результатом то, что с их помощью слушатель может получить впечатления, недостающие в его собственной жизни. Когда князь размышляет о главных вопросах бытия, он представляет собеседнику такой рассказ, в котором развертываются мотивы, отсутствующие в образе данного героя. Иными словами, главный герой способен превратить «чужую» тему в такие повествования, которые остальные персонажи в романе должны интерпретировать, чтобы воспринять-«усвоить» ее.⁸ Усвоение «чужой» судьбы — это одновременно и акт интерпретации, поскольку, как мы видели, оно превращается в рассказ, развивающий на основе визуального опыта.⁹ Путем повторяющихся изображений важных идей

⁸ В сюжете эту функцию выполняет не только князь Мышкин. Ведь Аглая, декламируя произведение Пушкина, помогает себе и своей публике пережить судьбу такого героя, который способен «иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь...» (8; 207).

⁹ У героев «Идиота» способность *видения* можно определить как истолкование некоторых важных тем, переданных в форме визуальных изображений (ср.: Криницин А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Под ред Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 170–206). Помимо связи упомянутого портрета Настасьи Филипповны с идеями *красоты* и *искупления* или глаз Христа на картине Гольбейна, блещущих «каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (8; 339), с усиливающимся *сомнением* учеников, см., например, портрет отца Рогожина и размышление о *страсти* или воображаемую картину героини о Христе и идею о *полном охвате всего мира*.

(см.: *счастье, сострадание, искупление*), разворачивающихся в контексте *красоты*, в романе создается новый, поэтический смысл этого мотива. Если учитывать этот новый смысл *красоты*, можно по-иному оценить рассуждения Достоевского о ней, изложенные с позиции «идеолога» в его публицистических работах.

Когда Аделаида не находит подходящий сюжет, чтобы описать ее, на самом деле она (еще) не способна пережить выбранный сюжет в достаточной степени. В этой ситуации князь Мышкин помогает героине пережить чувство приговоренности: предлагая изобразить смертную казнь, он составляет текст в форме воспоминания (и истолкования) о своем личном впечатлении. С помощью истории о бедной Мари главный герой представляет возможность Епанчиным пережить швейцарскую жизнь и показывает до тех пор незнакомые слушателям чувства чужеродности и счастья. Более того, князь размышляет об эпилепсии и сам способен пережить новое чувство. Вспомнив этот момент, он может признать красивым то, что раньше причинило ему физическое страдание. С данным в этой статье истолкованием функции мышкинского повествования в полной мере согласуется и картина Гольбейна, ведь она сама является передатчиком истории о *красоте Христовой судьбы*.¹⁰ Спаситель уже умер, но он воскреснет.

¹⁰ Исследование повествовательной функции живописных произведений в «Идиоте» имеет свою традицию. Укажу только на две из недавно опубликованных статей по этой теме. В. В. Борисова пишет в своей работе о моделирующей функции «эмблематичных» визуальных форм (см.: *Борисова В. В. Эмблематичность романа Ф. М. Достоевского «Идиот»* // *Studia Russica*. Vol. 21. С. 63–68), Сара Янг связывает с картиной Гольбейна сюжетные изменения в романе (см.: *Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот»* // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 28–42). Здесь я кратко ссылаюсь на мой более широкий исследовательский контекст, на основе которого роль картины Гольбейна в процессе разворачивания романной истории главного героя может быть интерпретирована так, что она принимает участие в семантическом изложении *красоты* как *полного переживания чужой судьбы* и вместе с этим проливает новый свет и на смысл мышкинского *сострадания*. Дополнительно см. мою статью в продолжении темы доклада, прочитанного в Неаполе: *Шолти Г. К истолкованию образа Настасьи Филипповны в свете пушкинских интертекстов: Об интертекстуальном смыслопорождении в романе Достоевского «Идиот»* // *Kroo K., Avramets I. (reds.) In Honour of Peeter Torop 60: A Collection of Papers of Young Scholars*. Budapest; Tartu, 2010, С. 208–227.

Научное издание

**Современные проблемы изучения поэтики и биографии Достоевского:
Рецепция, вариации, интерпретации**

Под редакцией

В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова

Компьютерная верстка *Л. А. Шитовой*

Художественное оформление *А. П. Баклановой*

Согласно Федеральному закону
от 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред
их здоровью и развитию» книга предназначена «для детей старше 16 лет»

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
по видам экономической деятельности ОК 034-2014 (КПЕС 2008);

58.11.1 — Книги печатные

Подписано в печать 30.09.2016

Формат 60 × 90/16. Бумага офсетная.

Уч.-изд. л. 21,7. Печ. л. 23.

Тираж 320 экз. Заказ 24136.

Типография «Art-Xpress»

199155, Санкт-Петербург, ул. Уральская, 17, корп. 3

ООО «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

197110, С.-Петербург, ул. Петрозаводская, 9, лит. А, пом. 1Н

Телефон/факс: (812) 230-97-87

sales@dbulanin.ru (отдел реализации)

postbook@dbulanin.ru (книга-почтой)

redaktor@dbulanin.ru (издательский отдел)

<http://www.dbulanin.ru>