

**ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА**

Альманах

№ 3

Москва, 1994

м

ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ
ИНКОМБАНК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Альманах
№ 3

Москва, 1994

Главный редактор **К. А. Степанян**

Редакционный совет:

**В. И. Богданова, И. Л. Волгин, В. Н. Захаров, Т. А. Касаткина,
Б. Н. Рыбалко, Л. И. Сараскина, В. А. Туниманов,
Г. М. Фридлендер, Г. К. Щенников**

Радостно (и, надеемся, эту радость разделяют наши читатели), что альманах становится по-настоящему периодическим изданием и, судя по редакционной почте, вызывает все больший интерес специалистов в России и за рубежом. В нынешнем году выйдет, надеемся, и четвертый номер, а с будущего года постараемся соблюсти регулярность выхода — раз в квартал. Благодарим за великодушную и бескорыстную помощь наших спонсоров: Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге (обеспечивший выпуск первых двух номеров), Российский государственный литературный музей и ИНКОМбанк — на их средства издан номер третий. Видимо, уже в четвертом номере мы сумеем сообщить читателям о том, где и как можно приобрести и заказать экземпляры альманаха, а пока напоминаем, что № 1 и № 2 продаются в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге (191002 Санкт-Петербург, Кузнечный пер., 5/2), а заказать их можно там же или по адресу главного редактора (125319, Москва, Красноармейская ул., д. 23, кв. 105, Степаняну К. А.); третий номер — только по адресу главного редактора.

В нынешнем номере альманаха также появились новые рубрики по сравнению с предыдущими выпусками (и слегка изменена прежняя рубрика «Созвучия»). Некоторых прежних нет — но не потому, что мы отказались от них: по-прежнему будем публиковать отклики на театральные постановки по произведениям Достоевского (и, конечно, экранизации), и архивные материалы, и доклады с Международных Достоевских чтений в Старой Руссе и Санкт-Петербурге. Постараемся регулярно рецензировать работы наших коллег (и, в связи с этим, просим присылать нам свои труды — ксерокопии статей в журналах и сборниках и книги — тех, кто заинтересован в подобном отклике). О двух из новых рубрик следует сказать несколько слов. «ПЕРЕВОДЫ» — считаем, что стоит помочь нашим читателям ознакомиться с наиболее интересными зарубежными работами минувших лет. Что же касается рубрики «ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ», то здесь будут публиковаться такие материалы, которые вызывают несогласие многих членов редакционного совета и, возможно, встретят неприятие немалого числа читателей. Полагаем, однако, что все идеи, даже самые эпатирующие, должны быть высказаны и обсуждены, а потому, если на статью В. Беляева в нынешнем номере или на другие подобные материалы последует ответ — доказательный, а не в стиле: «Ах, как он посмел такое написать!» — с удовольствием опубликуем его.

В последующих номерах альманаха, возможно, будет опубликована и художественная проза, посвященная Достоевскому, хотелось бы видеть на наших страницах и эссе, и философские и публицистические работы, рассматривающие проблемы духовной истории России и российской культуры в свете творческого наследия Достоевского; не будем мы забывать и о мировом культурном контексте. Вновь приглашаем к сотрудничеству писателей, богословов, культурологов, философов, историков.

Рады будем всем авторам: отечественным и зарубежным, зрелым ученым и молодым исследователям.

Все цитаты из сочинений Ф. М. Достоевского приводятся в альманахе, кроме особо оговоренных случаев, по Полному собранию сочинений в 30-ти тт., Л., «Наука», 1971—1989 г., с указанием в скобках тома, затем, если необходимо, соответствующей части тома и, через точку с запятой, страницы. Разрядкой даны слова, выделенные автором цитаты, черным шрифтом — слова, выделенные автором статьи.

РАЗЫСКАНИЯ

О НЕЯСНОМ В ЖИЗНЕОПИСАНИИ М. А. ДОСТОЕВСКОГО

«... идея непрямого и высшего стремления в лучшие люди (в буквальном, самом высшем смысле слова) было основной идеей отца и матери наших, несмотря на все уклонения».

Ф. М. Достоевский. Письма ¹

Выбрав эпиграфом несколько слов из письма Ф. М. Достоевского к своему младшему брату, мы не будем пытаться придать этим словам подобие меты собственной работы. Наша задача, не забывая сказанного писателем, объяснить неясное, постоянно связываемое с Михаилом Андреевичем Достоевским, обнаружить достаточные свидетельства ошибочности выдаваемого за достоверное из его жизни и деятельности. Здесь все причастны, все, кто пытался обращаться к этим вопросам. И продолжается такое вот уже более ста лет.

Приведем ряд примеров.

1883 год. Ор. Миллер: штаб-лекарь М. А. Достоевский человек угрюмый, нервный и подозрительный ².

1895 год. А. М. Достоевский: «<...> дед мой непременно хотел, чтобы его сын, а мой отец, пошел по его стопам, т. е. сделался священником, и так как отец мой не чувствовал к этой профессии призвания, то он, с согласия и благословения матери своей, удалился из отеческого дома в Москву, где и поступил в Московскую медико-хирургическую академию студентом.

<...> отец мой, оставив родину, скрылся из дома своих родителей, не имея при себе всех документов о своем происхождении» ³.

[Часть документов, приводимых в данной статье и впервые введенных автором в научный оборот в его докладе 1990 г., прочитанном на Международных Достоевских чтениях в Санкт-Петербурге, была затем опубликована И. Л. Волгиным в его книге «Родиться в России» (М., «Книга», 1991); И. Л. Волгин при этом делал отсылки, естественно, лишь на доклад Б. В. Федоренко, архивные же источники их, как и всех остальных обнаруженных автором документов, публикуются здесь впервые (прим. ред.).]

А. М. Достоевский первым заговорил (готовил и подготовил к обнародованию, но запоздал с публикацией) об алкогольном недуге М. А. Достоевского, его моральной сухости и, наконец, об убийстве его собственными его крепостными⁴.

«<...> убийство отца осталось нераскрытым», виновные «не потерпели заслуженной кары», но и оставшихся наследников не коснулось «окончательное разорение». Все все знали и все предпочитали молчать, «старшие братья узнали истинную причину смерти отца еще ранее меня, но и они молчали»⁵. Выгоды, замешанные на цинизме, расчеты и показания, измышленные младшим из братьев.

1920 год. Л. Ф. Достоевская первая объявила в печати об убийстве крепостными М. А. Достоевского. Чтобы попасть в число студентов Медицинской академии, М. А. Достоевский отправился в Москву «без денег и без протекции»⁶.

1928 год. А. С. Долинин: М. А. Достоевский родился в 1788 году, умер в 1839 г. «(убит своими крепостными)»⁷. «Это был человек угрюмый, суровый и вспыльчивый. Дети его боялись; когда подросли, оказывали ему знаки почтения, но вряд ли его любили. О тяжелом детстве, благодаря отцу, Достоевский упоминает в своих письмах <...> находит оно свое отражение, быть может, и в его художественных писаниях (в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых»)»⁸.

1939 год. В. С. Нечаева: М. А. Достоевский происходил из духовного звания (сын священника) и «окончив Подольскую семинарию <...> не пожелал продолжать профессию отца», порвав связь с родной семьей, ушел из дома в Москву, где сделался «казенным воспитанником Медико-хирургической академии». «<...> Важнейшие черты характера Михаила Андреевича — угрюмая мрачность, подавленность, с одной стороны, и болезненная мнительность, подозрительность, соединенная с мелочностью — с другой...» «В начале июня 1839 года <...> был убит своими крепостными»⁹.

1979 год. В. С. Нечаева: М. А. Достоевский родился в 1789 году в семье православного священника. Окончил Подольскую семинарию. Его пугала бесперспективность будущего на родине. Он не мог «наследовать» место отца, который был протоиереем г. Брацлава. Ему предстояла участь его брата, Льва, который был назначен священником в село. Был ли Михаил Андреевич отобран и послан из семинарии в академию, отправился ли самостоятельно — нам неизвестно¹⁰.

1981 год. Ю. И. Селезнев: Дед писателя — скромный протоиерей в захолустном Брацлаве. «Младший его сын, своенравный Михаил Андреевич, не пожелал пойти по стопам отца; оставил

Каменец-Подольскую семинарию и навсегда покинул отчий кров. Он отправляется в Москву, чтобы поступить в Медико-хирургическую академию <...>. В 1813 году его производят в штаб-лекари»¹¹.

1988 год. Г. А. Федоров: М. А. Достоевский в своем послужном списке писал: происходит «Из духовного звания» и в службу вступил «Из Подольской семинарии». «Из чего следует, что он сын священника Подольской губернии». Не посчитавшись с желанием отца, отказывается от поставления в священники, порывает с семьей и уходит в Москву учиться медицине. Лишенный материальной поддержки семьи, он поступает в академию на казенный счет¹².

Какие несообразности и несоответствия и сколько противоречий!

Из духовного звания — это значит:

— сын священнослужителя (дьякон, священник, епископ),

— но также и сын церковнослужителя (псаломщика, например).

Запись в списке: «Из Подольской семинарии»¹³ не позволяет ответить на многие сразу же возникающие вопросы:

во-первых, время пребывания его в семинарии;

во-вторых, окончил ли он семинарский курс;

в-третьих, временной разрыв «от семинарии и до академии»;

в-четвертых, перевод — по воле лиц начальствующих или самостоятельно принятое решение.

Отметим и ряд других вопросов.

Его год рождения: 1788 или 1789? В послужном списке сделана запись: «40 лет»¹⁴.

Братья Михаил и Лев. Кто же из них старший?

Обстоятельства, приведшие к смерти М. А. Достоевского, его характер, отношения в семье?

Что касается кончины его, то здесь нельзя не отдать должного настойчивости Г. А. Федорова, которому удалось выяснить день смерти М. А. Достоевского, 6 июня 1839 года, и обнаружить подлинник врачебного заключения: внезапная смерть в поле от апоплексического удара¹⁵. Предстоят еще некоторые дополнительные сопоставления, крайне желательны отдельные уточнения, и тем не менее установлено главное, снимающее «классовую» причину печального события.

Черты характера М. А. Достоевского. Общеприняты утверждения: был суровый и вспыльчивый, дети его боялись. Скорее всего, основой такого рода утверждений является замечание А. М. Достоевского о занятиях «папеньки» с братьями латынью. Старшие братья, пишет он, «очень боялись этих уроков, происходивших

всегда по вечерам. Отец, при всей своей работе, был чрезвычайно взыскателен и нетерпелив, а главное, очень вспыльчив. Бывало, чуть какой-либо со стороны братьев промах, так сейчас разразится крик»¹⁶.

Но вспомним сохранившиеся письма М. А. Достоевского к жене и детям.

«Милый друг мой Миша!

Уведомляю вас, друзья мои, что мы все, слава Всевышнему, здоровы, поздравляю тебя Мишенька с наступающим днем твоего Ангела, от души желаю и молю Бога, чтобы ты был здоров»¹⁷.

«Милый друг мой Мишенька!

Сколь велико милосердие Божие! Чем мы недостойные возблагодарим всещедрого Бога за Его к нам неизреченные милости! Сколь несправедливо мы роптали, да послужит сие для нас назидательным примером на всю жизнь нашу, что Всевышний послал нам сие кратковременное испытание для блага и пользы нашей <...>»¹⁸.

«Друг мой напиши откровенно, не так, как отцу, а так, как другу, доволен ли ты избранною службою, какие у тебя надежды на будущее, какое у вас содержание. Уведомь доволен ли Феденька своим теперешним состоянием. Ты писал мне, что он скучает тем, что надобно становиться во фронт пред офицерами. Скажи ему, чтобы он не скучал <...>»¹⁹.

«Милый друг Фединька!

Два письма в одном конверте я получил от тебя в прошедшую почту; а теперь, не теряя времени, спешу тебе отвечать <...>.

Озимые поля черны, как будто и не были сеяны; много нив перепахано и засеяно овсом, но это, по-видимому, не поможет, ибо от сильной засухи, хотя уже конец мая, но всходов еще не видно. Это угрожает не только разорением, но и совершенным голодом! После этого станешь ли роптать на отца за то, что тебе присылает мало»²⁰.

Письма отца, но и друга, и старшего товарища. Сердце должно быть, по правде, холодным, чтобы, прочитав одно такое письмо, сметь утверждать о неприветливом и худом нраве того, кто письма подобные мог написать.

В послужном списке М. А. Достоевского подтверждается: «По надобности во врачах, во время последней против французов войны», командирован вице-президентом Медицинской академии в «Московскую головинскую госпиталь для пользования больных и раненых»²¹, а через 15 дней, 1-го сентября, перемещен «в Касимовский военно-временный госпиталь»²².

За Касимовым последовала командировка в город Верею и Верецкий уезд Московской области для «прекращения свирепствовавшей там повальной болезни»²³.

О возвращении в Медицинскую академию для продолжения занятий в четвертом академическом классе и окончания академического курса свидетельствует краткая, трудно понимаемая вдруг, запись в списке: «Лекарем 1-го отделения произведен Августа 5, 1813 года»²⁴. В первом отделении готовили специалистов «по медицинской части». Были еще два отделения: ветеринарное и фармацевтическое.

Обстоятельства, связанные с пребыванием М. А. Достоевского в «Головинской госпитали», в которую он, «при вторжении неприятеля в пределы России», добровольно вступил с товарищами «для пользования раненых воинов, привозимых с поля сражения, а по занятии Москвы неприятелем» отправился, сопровождая раненых, в город Касимов, его занятия в тамошнем временном госпитале, «откуда, как записано в его Послужном списке, получил похвальный аттестат»²⁵, легко представить, знакомясь с содержанием аттестата и содержанием весьма обстоятельного письма Х. Лодера.

На письме выставлены место отправления и дата: Касимов, 25 сентября 1812 года.

Адресат: Александр Дмитриевич Балашев, генерал-лейтенант, министр полиции, военный губернатор Санкт-Петербурга.

На первой странице письма его рукой помечено: «Высочайше повелено иметь в виду при общем рассмотрении о награждениях». И дата: «12 октября 1812».

Автор письма: Христиан Лодер, действительный статский советник, лейб-медик императора Александра I. Он был отправлен в Москву с поручением устроить военные госпитали на 6000 офицеров и 31000 солдат. Уточненные цифры раненых воинов лейб-медик приводит в письме.

А. Д. Балашев переправил его письмо С. К. Вязмитинову при отношении от 18 октября 1812 года, в котором, в частности, указал на распоряжок, принятый Х. Лодером, и его попечение «к пользованию наших раненых, как во время нахождения их в Москве, так и в местах нынешнего их помещения», не оставив также без внимания свидетельство Х. Лодера «об отличном усердии некоторых медицинскими чиновниками»²⁶.

Но лейб-медик свидетельствует также, что заметить легко, об усердии небольшого числа слушателей Медицинской академии. Первые повозки, наполненные ранеными, отправились из Москвы в 10 часов утра 1 сентября и тогда же в отряде медиков появился молодой студент Михаил Достоевский²⁷.

Позже, когда он покидал Касимов, Х. Лодер, этот выдающийся анатом, будущий почетный член Московского университета, вручил ему аттестат, со словами о высоком подвиге его, о выполнении им обязанностей своих: «с примерным рачением и отличным успехом, подавая раненым и больным неукоснительную помощь и трудно раненым производил успешно операции»²⁸.

С этим отзывом и с напутствиями начальников своих и отправился М. А. Достоевский в последних числах декабря 1812 года вначале в Москву в ведение особо созданного временного комитета, а потом в Верею, теперь уже на помощь занемогшим «повальными болезнями»²⁹.

Временный врачебный комитет «по случаю появившихся по изгнанию неприятеля в некоторых уездах губернии Московской повальных в людях болезнях» был образован 4 января 1813 года³⁰. Обязанностью Комитета «поставлено было изыскать настоящую причину свирепствовавших болезней, а с тем вместе и средства к прекращению действий их и совершенного искоренения»³¹.

Всего более как повальность, так и смертность наблюдались в уездах Звенигородском, Верейском, Можайском, менее — в Рузском, Московском, Волоколамском, Подольском, Бронницком и частью в Серпуховском³².

С самого времени своего открытия Комитетом составлялись раскомандированным врачам «надлежащие, по сему предмету, письменные и словесные наставления и потом, дознав как по собственным своим замечаниям, так и по донесениям оных врачей, точнейшие тех болезней причины и свойства, преподавая им простейшие и надежнейшие способы пользования, равно как и нужные правила для предохранения народа от произраждения и поддерживавших повальные болезни причин, сколько еще относилось к врачебному искусству»³³.

В кратком изложении самих причин, свойствах течения и пользования болезней отмечено:

«Первоначальной причиной всех болезней было неприятельское нашествие и что сие подало повод к разным другим последственным болезнетворным причинам, к числу которых принадлежат следующие:

1. Изнурение душевное, тоска, страх и ужас претерпеваемые народом во время неприятельского вторжения. Хотя жители не только Московской губернии, но и всей России победоносным оружием наших войск и храбростью русского народа, благодаря Всевышний промысел, от нашедших врагов и скоро увидели Отечество свое освобожденным, однако пагубные следствия претерпленного страха, равно как печаль и уныние от неприятельского разорения продолжались долго».

2. Изнурение телесное, голод или, по крайней мере, недостаток в здоровой пище.

3. Тесные жилища.

4. Простуда ... жители «принуждены были, спасая себя от неприятеля, провести сырое и ненастливое осеннее время и даже ночи без крова и теплой одежды в полях, лесах и болотах, а потом прожить суровую зиму в угарных подвалах, худых избах и овинах».

5. Употребление вредной воды. Вода из колодцев, прудов и речек, в которые выброшены мертвые тела, напиталась от них тлевающими частицами.

6. Заражение воздуха от гниющих близ жилых мест трупов.

7. Заражение от непосредственно к гниющим трупам прикосновения.

8. Заражение воздуха в избах и жилищах.

9. Заражение от самих больных.

10. Вредные привычки и невоздержанность больных от неведения³⁴.

В том же «изложении» замечено:

«По дошедшим от посланных для лечения повальных в народе болезней в города и уезды медицинских чиновников донесениям видно, что в оных городах и уездах больных состояло вообще 30049 обоего пола, из коего числа умерло 2967, а остальные выздоровели. Следовательно по принятию Комитетом надлежащих врачебных мер число умирающих значительно уменьшилось, так что из 10-ти больных 1 умерший. Напротив того, до принятия надлежащих мер, когда больные предоставляемы были своей судьбе и силам природы, число умирающих по сделанным наблюдениям... по Московскому уезду было ужасно: так что из 10-ти больных умирало 8»³⁵.

Назовем поименно тех, «кои употреблены были для лечения означенных повальных болезней» по уездам, круживших по дорогам, шагавших от деревни к деревне, из дома в дом, терявших сон и покой, днем и ночью, и в стужу и в ростепель:

1. Адъютант Василий Воробьевский,
2. Штаб-лекарь Аким Кирилов,
3. Штаб-лекарь Александр Меньшиков,
4. Штаб-лекарь Степан Торопов,
5. Лекарь 1-го класса Матвей Вишняков,
6. Лекарь 1-го класса Алексей Ловецкий,
7. Лекарь 1-го класса Иустин Дядьковский,
8. Старший лекарь Иван Богданов,
9. Лекарь Василий Крылов,
10. Лекарь Карл Зельтман.

И 10 студентов 4-го класса Медицинской академии в звании помощников:

1. Левицкий,
2. Кайзаров,
3. Метальников,
4. Фирсов 1-й,
5. Фирсов 2-й,
6. Шаркевич,
7. Достоевский,
8. Кремнев,
9. Измайлов,
10. Мошанский³⁶.

И все они «в толико важном деле отличили себя ревностью к службе, неусыпными трудами и деятельностью и оказали весьма хороший успех и знания на самом опыте доказанные в пользовании больных»³⁷.

М. А. Достоевский, бывший помощником И. Е. Дядьковского, приступил к занятиям в академии, имея похвальный аттестат, второй за год, подписанный губернатором московским.

Обретение им звания лекаря медицинского отделения³⁸ — достойное свидетельство его отличных способностей, но вместе и глубоких медицинских знаний, добытых в стенах Московского отделения Медико-хирургической академии. Отныне и он становился и стал в ряд с еще недавно свершившими подобный путь молодыми представителями медицинской науки и практики в России.

Следует думать, что строка в его Послужном списке: «Из Подольской семинарии» являет подобное же свидетельство его успехов в духовном заведении³⁹.

И пусть никого не удивляют взаимосвязи академии, семинарии и духовных училищ. Такие связи явно угадываются уже в названиях сохранившихся дел конца восемнадцатого и первых лет девятнадцатого столетий.

«С запиской министра внутренних дел об определении в духовные училища на семь лет (до философии) до 150 детей медицинских и аптекарских чиновников в год для приготовления их к поступлению в медицинскую академию».

«Об увольнении обратно в духовное ведомство учеников Медико-хирургической академии, оказавшихся неспособными к медицине».

«Об объявлении воспитанникам духовных училищ, что пресьбы их о принятии в Медико-хирургическую академию оставляются без действия».

«По копии с определения Департамента народного просвещения о приеме воспитанников в Медико-хирургическую академию».

«О затруднениях при выборе в Медико-хирургическую академию воспитанников семинарий».

«Подтверждение правлениям семинарий о точном исполнении правил отсылки воспитанников в Медико-хирургическую академию».

«По объявленному от министра внутренних дел Высочайшему повелению о предписании епархиальному начальству назначить в Медико-хирургическую академию учеников семинарий самой лучшей нравственности».

«О производстве испытаний по латинскому языку из книг семинарского круга и о распределении семинаристов по медицинскому, фармацевтическому и ветеринарному отделениям».

В 1808 году в Подольской духовной семинарии во всех ее классах состояло 727 учащихся. Обучавшиеся в классах информатики, нижнего, среднего и высшего грамматических, в классах поэтики и риторики именовались учениками, в классах философии и богословском — студентами. Из указанного числа студентов и учеников состояло на казенном содержании всего 28, «препонятных» оказалось 10, понятных — 503, среднепонятных — 45, малопонятных — 67, непонятных — 12. «Да сверх того неявившихся в семинарию 93 и выбывших из оной — 28»⁴⁰.

24 марта 1809 года Иоанникий, архиепископ Подольский и Брацлавский, представляя отчетные данные за 1808 год Святейшему Правительствующему Синоду, указывал в рапорте:

«Указами Его Императорского Величества из Святейшего Правительствующего Синода, последовавшими 1-м 1797-го января 24, 2-м 1798 годов октября 31 числа велено: присылать в Святейший Синод о качествах находящихся учителей при академиях и семинариях и о учениках из какого они звания, коликих лет, какого понятия и успехов в науках и на чьем коште содержатся ежегодно ведомости с показанием в каком классе и каким порядком было преподаваемо учение и сколько: 1-е, вообще в год выходит на жалованье ректору с учителями и другими чинами; 2-е, на ладарет, на починки и прочие по семинарскому дому надобности; 3-е, на содержание студентов и учеников, а затем к следующему году от каждой из сих трех статей будет в остатке.

И во исполнение оных Его Императорского Величества указов о качествах находящихся в семинарии епархии моей учителей и о учениках за прошлый 1808 год ведомости, и о преподаваемом в оной семинарии по присланному из Киевской академии плану учению и порядке оногo расписания в Святейший Правительствующий Синод при сем благопочтенно представляя, доношу, что к

прошлому 1808 году семинарской штатной суммы было в остатке четыре тысячи триста девятнадцать рублей пять копеек с половиною, да в 1808 году на семинарию по предписанию Подольской казенной палаты из поветового казначейства отпущено шесть тысяч рублей, итого десять тысяч триста девятнадцать рублей пять копеек с половиною, из которой суммы в 1808 году употреблено: 1-е, на жалование означенных классов учителям и семинарским служителям тысячу пять сот тридцать семь рублей, сорок одну копейку; 2-е, на лазарет, починки, книги и прочие по семинарскому дому надобности тысячу сорок один рубль, шесть копеек с половиною; 3-е, на содержание студентов и учеников восемьсот сорок восемь рублей тридцать две копейки. А всего в расходе три тысячи четыреста двадцать шесть рублей семьдесят девять копеек с половиною. Затем к нынешнему 1809-му году осталось: шесть тысяч восемьсот девяносто два рубля, двадцать шесть копеек.

Вашего Святейшества всенижайший послушник».

И подпись: «Иоанникий, архиепископ Подольский»⁴¹.

В упоминаемом в рапорте расписании о порядке учения в семинарии отмечено, во-первых, что в семинарии «было преподаваемо» и во-вторых, в какие часы каждого дня и «каким наукам именно обучались».

Перечислялись: чистописание, правописание, катехизис сокращенный и пространный, изъяснения Евангелий воскресных и праздничных, букварь латинский, практика для учащихся, книги о должностях, всеобщая история с географией, российская и латинская грамматики, арифметика чистая и смешанная, российская и латинская поэзии, российская и латинская риторики, философия и богословие, языки: греческий, немецкий, французский, польский и рисовальные искусства. И все это, не считая ряда предметов, преподаваемых в русской школе⁴².

Скажем здесь же о правилах приема в Медицинскую академию. Латинскому языку отводилось в испытаниях главное место. Латинский язык поступающие должны были знать «по крайней мере столько, чтобы свободно переводить на российский язык классических латинских писателей и есть ли не говорить, то по крайней мере письменно объяснять свои мысли на латинском языке»⁴³.

Требовалось, чтобы были «сведущи в начальных основаниях философии», геометрии, также физики, географии и истории. И помимо того: быть «здорового сложения, также не моложе 16-ти и не старше 24-х лет»⁴⁴. И должны были поступающие «являться с законными свидетельствами о своем состоянии и с надлежащими аттестатами об учении и поведении»⁴⁵.

Представляет немалый интерес указ, посланный к синодальным членам и преосвященным епархиальным архиереям в феврале 1811 года из Святейшего Правительствующего Синода об экзамене учеников «в Медико-хирургическую академию назначенных, в знании латинского языка по книгам семинарскому учению свойственных».

В основании этого указа оказалось доношение рязанского архиепископа об учениках риторики тамошней семинарии, которые были «избраны и отсылаемы во Врачебную управу для учения им надлежащего испытания, но обратно препровождаемы под предлогом слабого их знания латинского языка; что по сношению тамошней Консистории с семинарским Правлением оказалось, что оные ученики не несведущи в латинском языке, и что они в Управе были экзаменованы по книгам медицинским.

Святейший Синод по уважению, что Рязанская врачебная управа производила ученикам испытания в латинском языке по книгам, кои заключают в себе предметы, для них совершенно чуждые, а потому в переводе им затруднительные, представлял господину тайному советнику, Государственного Совета члену, синодальному обер-прокурору и кавалеру князю Александру Николаевичу Голицину, снести с господином министром просвещения для учинения надлежащего распоряжения, чтобы врачебные управы учеников, кои изъявят желание поступить в Медико-хирургическую академию, испытывали в знании латинского языка по книгам, семинарскому учению свойственным, а не по медицинским, коих терминология каждому, в части сей не упражнявшемуся, естественно представится затруднительною, сколько бы они в прочем ни были сведущи в латинской словесности, и притом, чтобы таковые испытания, ежели они будут делаемы в врачебных управах, производились всегда в присутствии члена семинарского Правления.

Вследствие сего г. синодальный обер-прокурор и кавалер минувшего декабря 7-го числа предложил Святейшему Синоду, что г. министр просвещения известил его, г. обер-прокурора, чтобы он с своей стороны отнесся к г. министру полиции, о предписании врачебным управам, чтобы семинаристов экзаменовать в латинском языке согласно с мнением Святейшего Синода, по книгам, учению семинарскому свойственным, и чтобы экзамены производимы были в присутствии члена семинарского Правления»⁴⁶.

По меньшей мере двумя годами ранее такое испытание пришлось и на долю М. А. Достоевского. Это обязательно необходимо иметь в виду в связи со строкой послужного его списка: «Из Подольской семинарии».

Двумя годами ранее — следовательно, в 1809 году. Именно в этом году предстояло из семинарий отпустить в Медико-хирургическую академию 120 семинаристов. М. А. Достоевский скорее всего, был, и даже должен быть, одним из них⁴⁷.

Переписку по этому вопросу в правительственных кругах открывает отношение от 8 мая 1809 года министра внутренних дел к синодальному обер-прокурору.

В отношении указывалось:

«На основании известных Вашему сиятельству правил и устава Императорской Медико-хирургической академии, в 28 день июля 1808 года высочайше подтвержденного, по коим воспитанники духовных училищ ежегодно выбираются для сей академии, я почтнейше прошу Вас, милостивый государь мой, предложить Святейшему Синоду об отпуске на нынешний 1809 год из духовных училищ сто двадцать воспитанников и пожаловать снабдить меня расписанием тех семинарий и духовных академий, из коих они к отпуску назначены будут, дабы я, с своей стороны, мог сделать надлежащее распоряжение и о производстве воспитанникам экзамена на месте и отправлении их в Медико-хирургическую академию до начала в оной нового курса врачебных лекций»⁴⁸.

13 мая последовало ответное отношение обер-прокурора:

«На почтенное отношение Вашего сиятельства от 8 числа сего м-ца об отпуске в Медико-хирургическую академию на нынешний 1809 год из духовных училищ 120 воспитанников имею честь ответить Вам, милостивый государь:

1) Что именным высочайшим указом, данным Святейшему Синоду в 28 день августа 1797 года, повелено отпускать на всякий год только до 50 человек;

2) Что таковое количество по 1807 год и было из академий и семинарий отсылаемо;

3) Хотя же в 1807 году отпущено и 60 человек, да в прошлом 1808 — 85, но поелику сей отпуск был исключительный и основан на высочайших повелениях, притом и Вашему сиятельству неизвестно, что сверх означенных 85 человек, по причине уничтожения во всех духовных академиях и семинариях класса врачебной науки, оставлено в прошлом 1808 году, в ведомстве Медико-хирургической академии 36 студентов;

и 4) По случаю преобразования здешней Духовной академии истребовано из семинарий 100 человек, то по сему, не предлагая Святейшему Синоду, я счел нужным снести с Вашим сиятельством о невозможности столь большого отпуска студентов, дабы не последовало недостатку в наполнении священнослужительских мест»⁴⁹.

Но и этот обстоятельный, как мы видим, отзыв не возымел должного понимания. Министерство внутренних дел продолжало настаивать на точном выполнении своего требования. 28 мая в своем новом отношении министр разъяснял:

«Долгом поставляю уведомить Вас, милостивый государь мой, что уменьшить число сих воспитанников Медико-хирургическая академия находит себе в совершенной невозможности, ибо для укомплектования штата по здешнему и Московскому ее отделениям, число сие необходимо, тем более, что кроме воспитанников от духовного ведомства в оную отпускаемых, она других в виду не имеет.

Сверх того, просить отпуска из духовных училищ такое число воспитанников я побуждаюсь потому, что по новому штату Императорской Медико-хирургической академии в 28 день июля 1808 года высочайше подтвержденному, число академических воспитанников по здешнему и Московскому ее отделениям увеличено противу прежнего до 520 человек, следовательно 50 семинаристов по указу 1797 года от ведомства духовного отпускаемых было бы весьма недостаточно для укомплектования оными настоящих штатов и по сему единственно уважению 106 § устава сей академии в 28 день июля минувшего 1808 года высочайше подтвержденного разрешен для нее отпуск из духовных училищ учеников в таком количестве, сколько потребно будет оных, сообразно надобностям Медико-хирургической академии»⁵⁰.

В заключение министр писал: прошу покорнейше по сему предмету предложить Святейшему Синоду об «отпуске для Медико-хирургической академии воспитанников сих и пожаловать снабдить меня расписанием тех семинарий и духовных академий, из коих они к отпуску назначены будут»⁵¹.

Выход из этого тупикового противостояния оказался довольно простым. Было решено, по соизволению на то императора Александра I, отправить в академию 50 студентов из философских и богословских классов семинарий, «а достальных 70 человек из учеников риторического класса»⁵². Подольской семинарии предстояло назначить в академию 5 студентов и 5 учеников. Соответствующий указ Святейшего Синода был выслан 5 августа 1809 года⁵³.

Итак, семинариста-подолянина М. А. Достоевского должно считать теперь только уже в числе десяти, если, конечно, он в 1809 году продолжал занятия в семинарии, а не оставил ее, по каким-то причинам, еще прежде и не отправился, не дай Бог, потом, по собственному своему разумению в Москву, не посчитавшись с волей отца и навсегда оборвав связи с семьей.

Ответ, самый простой, прежде всего должны подсказать списки учащихся Подольской семинарии. Такие списки сохранились, подлинные списки за два академических года 1808 и 1809. Но в этих списках, в классах риторики, философии и богословском, фамилия М. А. Достоевского отсутствует, словно бы он и не учился в одном из этих классов.

Убедимся в этом вновь, перелистав еще раз страницы хоть одного списка или ведомости, таково его официальное название.

«Ведомость об обучающихся в Подольской семинарии священно и церковнослужительских детях, с показанием кто они именно, сколько кому от роду лет, с которого времени в оной семинарии обучаются, чему обучены, чему обучаются, какого кто понятия и способности, кто обучается греческому языку и с каким успехом, да и на чьем кто содержании, при том кто, когда, куда и почему выбыл. Учинена 1808-го года с генваря по генварь же 1809 года»⁵⁴.

Вот таково ее, от слова и до слова, название, в котором, собственно, помимо отметки года обучения, перечислены соответствующие рубрики списков со сведениями об учащихся по каждому классу отдельно.

Высший класс семинарии — богословский — насчитывал 115 студентов, их которых пять только состояли на казенном содержании. Против фамилий некоторых из них отметки: Александр Блажевский — «В Мед/ико/-хир/ургическую ак/адемию»; Григорий Левицкий — «По указу исключен»; Иван Левицкий — «В Медико-хирургическую академию».

В конце списка за надписью с указанием числа студентов подпись:

«Исправляющий должность ректора Подольской семинарии префект, преподающий в богословском классе, учитель философии и высшего (класса) греческого языка Иеромонах Стефан»⁵⁵.

Класс философии насчитывал 69 студентов, из них 4 на казенном содержании.

«Студенты класса философии:

Даниил Трудницкий — в Медико-хирургическую академию,

Иларион Цибульский — в Медико-хирургическую академию»⁵⁶.

Ученики класса риторики:

Василий Богдюкович — «По неспособности в русскую школу»,

Григорий Веселовский — «Тоже»,

Гавриил Лашкевич — «В статскую по духовной части службу».

«Итого: 39-ть, из оных на казенном содержании 1»⁵⁷.

Далее: ученики класса поэтики 9, ученики высшего грамматического класса — 16, ученики среднего грамматического класса —

32, ученики нижнего грамматического класса — 29, ученики класса информатики — 38⁵⁸.

Научная ценность списков во всех возможных отношениях и видах вне всяких сомнений. И их полнота нисколько не нарушена отсутствием фамилии М. А. Достоевского. Об этом можно только сожалеть. Были, следовательно, тому какие-то причины и обстоятельства. Поэтому необходимо изменение направления поиска, новые расчеты, учитывая и историю семинарии в том числе.

Начало ее истории предваряет указ Павла I от 18 декабря 1797 года. На основании этого указа епископ Подольский и Брацлавский, преосвященный Иоанникий 15 марта 1798 года предложил Консистории «на первый случай» устроить при Св.-Николаевском монастыре в Шаргороде два класса семинарии: информатики и нижний грамматический. К первому числу мая, указывалось в предложении, «священно и церковнослужители, имеющие детей от 10 до 15 лет, которые обучались российской грамоте и писать, также в познании латинского языка несколько упражнялись, должны представить их в Шаргород непременно, опасаясь за непредоставление на назначенный срок своих детей, неминуемого по указам взыскания»⁵⁹.

Состоялось открытие семинарии. С каждым годом число учеников непрерывно возрастало и, по мере надобности, до полного устройства семинарии, открывались новые ее классы. В 1799 году классы — средний и высший грамматические, в 1800 году — классы поэзии и риторики, в 1802 — класс философии и в 1804 году — богословский класс⁶⁰.

В 1805 году семинария насчитывала 700 учащихся. Но это был и год накануне частичного свертывания семинарии с переводом обучающихся в Каменец-Подольск. В 1808 году семинария лишается двух старших классов: философии и богословского, которые и оказались в основании Подольской семинарии⁶¹.

В Шаргороде семинарию составляли нижние и средние классы до класса риторики включительно, управлялась семинария префектом⁶².

М. А. Достоевский — в ведомости Шаргородской семинарии и его брат Лев Достоевский также.

«Ведомость об обучающихся в Подольско-Шаргородской семинарии священно и церковнослужительских детях, с показанием кто они именно, сколько кому от роду лет, с которого времени в оной семинарии обучаются, чему обучены, чему обучаются, какого кто понятия и способности, кто обучается греческому языку и с каким успехом, да и на чьем кто содержания, притом кто, когда, куда и почему выбыл. Учинена 1808 года, с генваря по генварь же 1809 года»⁶³.

Ученики класса риторики:

Под № 91. Лев Достоевский, повета Брацлавского, села Войтовец, сын священника Андрея.

Сколько кому от роду лет — 19.

Время определения в семинарию — 1800, декабря 11.

Чему обучены — поэзии.

Чему обучаются — риторике.

Кто к наукам понятен, а кто непонятен — понятен.

Кто обучается греческому языку и с каким успехом — с неху-
дым.

Кто на чьем содержании — на собственном.

Кто, когда и почему выбыл — (прочерк) ⁶⁴.

Под № 94. Михаил Достоевский, повета Брацлавского, села Войтовец, сын священника Андрея.

Сколько кому от роду лет — 21.

Время определения в семинарию — 1802, декабря 11.

Чему обучены — поэзии.

Чему обучаются — риторике.

Кто к наукам понятен, а кто непонятен — препонятен.

Кто обучается греческому языку и с каким успехом — с неху-
дым.

Кто на чьем содержании — на собственном.

Кто, когда и почему выбыл — (прочерк) ⁶⁵.

В конце ведомости отмечено:

«Итого священно и церковнослужительских детей 157. Из оных на казенном содержании 10. Неявившихся с вакации 49».

Подпись: «В должности профекта учитель риторики иерей Андрей Киселевский» ⁶⁶.

В ведомости за 1809 год «об обучающихся в Подольской семинарии, состоящей в первоклассном Шаргородском Николаевском монастыре», показан Лев Андреевич Достоевский. В записи о нем использованы сведения из ведомости за 1808 год. В классе риторики обучался 161 ученик, из них на казенном содержании 10, неявившихся в семинарию — 47. В ведомости проставлено: «Учтена декабря 31 дня 1809-го года» ⁶⁷.

Обязательные справки.

По сведениям за вторую половину прошлого столетия:

Шаргород — местечко Подольской губернии, Могилевского уезда, в 45 верстах от уездного города. Число жителей — 4884; 2 православные церкви, уездное и приходское училища, еврейская синагога, построенная в XIV в., православный Николаевский 1-го класса монастырь, основанный в 1717 году униатами и обращенный в православие в 1795 году. В монастыре 2 церкви, одна из них в жилом здании, перестроена из древней в 1883 г., другая — глав-

ная, построена в 1829 году по образцу собора Александро-Невской лавры. В монастыре помещается уездное духовное училище⁶⁸.

По сведениям за вторую половину прошлого столетия:

Войтовка — село Подольской губернии, Ольгопольского уезда * в 30 верстах к Северу от Ольгополя, на дороге в Гайсин. Число жителей — 2993, дворов — 336; православная церковь⁶⁹.

По сведениям первой трети нашего столетия:

Шаргородский район Винницкой области Украины, расположен в ее южной части. Центр района — Шаргород, поселок городского типа, в 25 км к Востоку от станции Ярменки Юго-Западной ж. д. (в 20 км к Северу от г. Жмеринки). 4619 жителей⁷⁰.

Нам остается остановиться на содержании еще двух документов. Во-первых, на рапорте от 25 октября 1809 года Иоаннкия, архиепископа Подольского и Брацлавского Святейшему Правительствующему Синоду «об отправлении из Подольской семинарии» студентов и учеников в Подольскую врачебную управу для поступления в Императорскую Медико-хирургическую академию» и, во-вторых, на отношении Медицинского департамента Военного министерства Министерству внутренних дел от 26/XI 1820 г.

О рапорте архиепископа Иоаннкия в синодальном журнале 1809 года, ноября 22 дня, по № 17 записано: «оставя с него при деле копию». В подлиннике рапорта сказано:

«Указом Его Императорского Величества из Святейшего Синода минувшего августа от 5 дня, под № 3058., а мною 21 числа полученном, предписано: в число требуемых из духовных академий и семинарий на сей 1809 год ста двадцати воспитанников для определения в Медико-хирургическую академию назначенных из Подольской епаршеской семинарии студентов 5 и учеников риторики 5 же человек, для поступления в помянутую академию, на основании прежде сделанных о сем из Святейшего Синода предписаний, избрав по желаниям их, и по испытании членами Врачебной управы, коим от господина министра поручен будет тот выбор, немедленно уволить их из семинарии с свидетельствами в указе из Святейшего Синода 1797 года сентября 26 дня предписанными, в ведомство помянутой Управы, отрепортовав об оном Святейшему Синоду.

И во исполнение оного Императорского Величества указа Святейшему Правительствующему Синоду сим благопочтенно респортую, что избранные из Подольской семинарии священнических сыновей 6 студентов: здешней епархии богословия Михаил Литин-

* И. Л. Волгин считает, что речь идет о селе Войтовцы под Брацлавом («Родиться в России», с. 45) (прим. ред.).

ский, философии Макарий Сквалецкий, Иван Якубович, Никифор Сосинский, Федор Левицкий, Иван Сачкевич и риторики 4 ученика: Григорий Литкевич, Максим Ливицкий, Михаил Достоевский и Степан Барановский для образования врачебной науке, объявившие к тому собственное желание и по испытании Подольского врачебною управою вследствие предписания господина министра внутренних дел, признанные способными и по снабдении их, предписанными указами Святейшего Синода свидетельствами, сего октября 15 дня в ведомство помянутой Управы отосланы для отправления их в Московское отделение Императорской Медико-хирургической академии.

А потому превосходнейшее число студентов от учеников отпущено, что последних желателей достойных более не отозвалось.

Вашего сиятельства

всенижайший послушник Иоанникий, архиепископ Подольский»⁷¹

И отношение Медицинского департамента Военного министерства от 26 ноября 1820 года имеет самое прямое касательство к М. А. Достоевскому, успевшем после окончания академии прослужить в военном ведомстве семь лет. Он был удостоен звания штаб-лекаря, ревностно исполнял свои обязанности, стал, наконец, получать целых 600 рублей в год. Настало время отставки. Об этом и сообщалось в отношении в Министерство внутренних дел.

«Медицинский департамент Военного министерства честь имеет уведомить, что ординатор Московской медицинской госпитали штаб-лекарь Михаил Достоевский, 16 текущего ноября, по прошению его, во уважение расстроенных домашних его обстоятельств, уволен от службы»⁷².

Все отобранные здесь документы можно, кажется, относить к числу впервые вводимых в широкое использование. Каждым приоткрывается неизвестное, неясное, новое, связанное с М. А. Достоевским. И обязательными потому оказываются выдержки из документов и даже сплошное их цитирование.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти тт., Л., «Наука», 1971—1989 гг.; т. 29, 2. С. 76.

² Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 20.

³ Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. Л., 1930. С. 17.

⁴ Там же. С. 109.

⁵ Там же. С. 110—111.

⁶ Достоевский в изображении его дочери. Под ред. А. Горнфельда, ГИЗ, 1922. С. 11.

- 7 Достоевский Ф. М. Письма. ГИЗ. М.—Л., 1928, т. 1. С. 461.
- 8 Там же.
- 9 Нечаева В. С. В семье и усадьбе Достоевских (Письма М. А. Достоевского и М. Ф. Достоевской). М., 1939. С. 9, 16, 49.
- 10 Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1949. «Наука», 1979. С. 17.
- 11 Селезнев Ю. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1981. С. 10—11.
- 12 Федоров Г. А. «Помещик. Отца убили...», или история одной судьбы.— «Новый мир», 1988, № 10 (октябрь). С. 221, 222.
- 13 Нечаева В. С. В семье... С. 124.
- 14 Там же.
- 15 Федоров Г. А. «Отца убили...». С. 234.
- 16 Воспоминания А. М. Достоевского. С. 65—66.
- 17 Нечаева В. С. В семье... С. 116—117.
- 18 Там же. С. 117.
- 19 Там же. С. 118.
- 20 Там же. С. 120, 121.
- 21 Там же. С. 124.
- 22 Там же.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 124—125.
- 25 Там же.
- 26 ЦГИА, ф. 1299, оп. 1, 1812, № 262, л. 1—1 об.
- 27 Там же.
- 28 МОИА, ф. МОМХА, № 15, л. 93.
- 29 ЦГИА, ф. 1299, оп. 2, 1813, № 118, л. 16—17.
- 30 Там же, л. 3.
- 31 Там же, л. 1.
- 32 Там же, л. 5 об.
- 33 Там же, л. 10.
- 34 Там же, л. 11 об.—12.
- 35 Там же, л. 16.
- 36 Там же, л. 16 об.
- 37 Там же, л. 17.
- 38 Нечаева В. С. В семье... С. 124—125.
- 39 Там же.
- 40 ЦГИА, ф. 802, оп. 1, 1809, № 116, л. 7.
- 41 Там же, л. 1—2.
- 42 Там же, л. 3.
- 43 Там же, 1817, № 2003, л. 2 об.
- 44 Там же, л. 3.
- 45 Там же.
- 46 Там же, 1810, № 311, л. 186.
- 47 Там же, 1809, № 139, л. 1.
- 48 Там же, л. 2—2 об.
- 49 Там же, л. 3—3 об.
- 50 Там же, л. 4—4 об.
- 51 Там же, л. 5.
- 52 Там же, л. 11—11 об.
- 53 Там же, л. 33.
- 54 Там же, 1808, № 116, л. 2.
- 55 Там же, л. 33 об.
- 56 Там же, лл. 34—40.
- 57 Там же, л. 40 об.—41 об.
- 58 Там же, лл. 42—58.

⁵⁹ Историческая записка о Подольской духовной семинарии, читанная на акте, по случаю столетнего юбилея семинарии. — Сб. Столетьи́й юбилей Подольской духовной семинарии. 1798—1898 г. Каменецк-Подольск, 1899. С. 35.

⁶⁰ Там же. С. 38.

⁶¹ Там же. С. 40.

⁶² Там же.

⁶³ ЦГИА, ф. 802, оп. 1, 1809, № 116, л. 59.

⁶⁴ Там же, л. 65.

⁶⁵ Там же, л. 65 об. Нельзя не обратить внимание на время определения Льва и Михаила Достоевских в семинарию. Первый определен 11 декабря 1800 г., второй — 11 декабря 1802 г. Видимо, дата: 11 декабря 1800 г. является простой опиской (с учетом успехов М. и Л. Достоевских и продолжительности курса обучения: класс информатики, классы нижний, средний и высший арифметический, класс поэтики, класс риторики).

⁶⁶ Там же, л. 70.

⁶⁷ Там же, 1810, № 296, л. 53 и след.

⁶⁸ Географическо-статистический словарь Российской империи. Составил по поручению имп. Русского географического общества действительный член общества П. Семенов. СПб., 1885, т. V. С. 767—768.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Сведения за 1932 год.

⁷¹ ЦГИА, ф. 802, оп. 1, 1809, № 139, лл. 82—83.

⁷² Там же, ф. 1299, оп. 1, 1820, № 341, л. 200.

ВЕЧНОЕ И ТЕКУЩЕЕ

(Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя)

«На комодке лежала какая-то книга <...> Это был Новый Завет в русском переводе. Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете» (6; 248).

Достоевский описывает в романе «Преступление и наказание» тот самый экземпляр Евангелия, который был ему подарен в 1850 г. в Тобольске на пересыльном дворе женами декабристов. Потом, в последний период его жизни, в его библиотеке было, по словам А. Г. Достоевской, «несколько экземпляров Евангелия»¹. Но с этою, единственною книгой, позволенной в остроге, он никогда не расставался. Она была его постоянным чтением². Несомненно, о ней говорит он и в романе «Униженные и оскорбленные»: «На столе лежали две книги: краткая география и Новый Завет в русском переводе, исчерченный карандашом на полях и с отметками ногтем» (3; 176—177).

Эти строки также автобиографичны. Действительно, в Евангелии, принадлежавшем Достоевскому, очень много страниц, «исчерченных карандашом на полях». В недавние годы они стали предметом изучения исследователей творчества Достоевского. Но пока не проанализированы страницы «с отметками ногтем» (а их нема-

¹ А. Г. Достоевская. «Книга для записывания книг и газет по моей библиотеке» (Государственный Литературный музей, фонд 81 — фонд Достоевского отдела рукописей ГЛМ, основанный на архиве его филиала — Музея-квартиры Ф. М. Достоевского. В «Описании рукописей Ф. М. Достоевского» (М., 1957 г.), в томах «Литературного наследства», посвященных Достоевскому, и во многих других изданиях имеет также обозначение: М. Д.).

На основе этой рукописной тетради составлен первый каталог библиотеки Достоевского Л. П. Гроссманом («Библиотека Достоевского». Одесса. 1919).

² Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. — Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского. СПб. 1883. С. 298.

ло)³: остаются неизвестными столь важные для понимания религиозных и творческих исканий великого мыслителя и художника самые ранние, сделанные в четыре каторжных года, пометы. А. Г. Достоевская рассказывала, что и через много лет после каторги ее муж, вспоминая «о пережитой им душевной тоске и тревоге, говорил, что надежда оживала в его сердце только благодаря Евангелию, в котором он находил поддержку, чувствуя каждый раз, когда за него брался, особый прилив сил и энергии»⁴. Заметно, что ко многим, давно прочитанным страницам он возвращался вновь, и тогда рядом с пометами ногтем появлялись отметки карандашом. Так, например, 498-я страница его Евангелия почти вся отмечена на полях ногтем от стиха 17 по 32, а стих 19 помечен карандашом («Послание к Ефесянам Святого Апостола Павла». Гл. 4). Что волновало Достоевского в ту минуту?

Помет, сделанных чернилами, немного. И они долгие годы не попадали в поле зрения исследователей. Некоторые из них нам удалось понять. Сам характер их, весьма напоминающий страницы его творческих рукописей, а главное, содержание тех страниц Евангелия, на которых они сделаны, подсказали, что первые пометы чернилами появились в главной книге его жизни в июльские дни 1866 г., когда он вынужден был по требованию редакции «Русского вестника» перерабатывать «с трудом и тоской» четвертую главу четвертой части «Преступления и наказания» (28, 2; 166) (потому и не упоминал Достоевский о пометах чернилами, когда описывал свое Евангелие в романе «Униженные и оскорбленные»). Пометы сделаны в одиннадцатой главе «Евангелия Иоаннова» — так называет он любимое им четвертое Евангелие в романе «Преступление и наказание» (6; 250). Легенда о воскресении Лазаря испещрена цифрами, знаками *nota-bene*, особыми значками, встречающимися и в его черновиках, некоторые слова подчеркнуты⁵. Но в тексте романа он подчеркивает не те слова, которые выде-

³ РГБ. Ф. 93. 1. 5 в. ед. хр. 1. Евангелие Господа нашего Иисуса Христа. Новый Завет. Первым изданием. СПб. В типографии Российского Библейского общества. 1823.

⁴ Н. Н. Кузьмин. «Евангелие Достоевского». «Ежемесячные сочинения». Литературный журнал И. Ясинского. (Орган независимой мысли). СПб. 1901, № 1 (январь). С. 68, 69.

⁵ Подробнее см. наш комментарий к роману «Преступление и наказание» в серии «Литературные памятники» (М., «Наука», 1970). Это была первая публикация помет Достоевского в Евангелии (явление весьма редкое в те времена) и первое обращение к Евангелию при комментировании. Повторено в 7 томе Полн. собр. соч. Достоевского. (Л., «Наука», 1973). Исследовано в кн.: Geir Kjetsaa. "Dostoevsky and His New Testament". Solum Forlag A. S.: Oslo. Humanities Press: New Jersey, 1984.

лены в Евангелии (и цитирует текст не совсем точно). Однако не потому, что цитировал по памяти⁶, что было Достоевскому действительно весьма свойственно. Так, в Евангелии в стихе 39 — «ибо четыре дни как он во гробе» подчеркнуты слова «как он во гробе». В романе Достоевский подчеркивает: «ибо четыре дни как он во гробе». И Соня при чтении «энергично ударила на слово: четыре» (6; 251). Это неслучайно: чтение легенды о воскресении Лазаря происходит в «Преступлении и наказании» на четвертый день после совершенного Раскольниковым преступления. Завершив чтение, Соня «отрывисто и сурово прошептала»: «Все об воскресении Лазаря» (6; 251). В текст романа оказалась вкрапленной вся легенда — 45 стихов Евангелия (гл. 11, ст. 1—45)! Достоевский даже разметил ее в своем Евангелии римскими цифрами I, II, III, IV, V, обозначающими последовательность ее включения в роман.

Великий художник-романист уступает место «вечному Евангелию» (слова эти в его Евангелии подчеркнуты и отмечены знаком *nota-bene*. — Откровение Святого Иоанна Богослова, гл. 14, ст. 6)! Невольно вспоминаются и другие величественные слова из Евангелия, слова, которыми начинается Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово...».

Возможно, чтение Евангелия в окончательном тексте романа появилось вместо задуманного Достоевским первоначально «Видения Христа»⁷. Такое же мнение высказывает и профессор Дж. Гибан («В окончательном тексте романа эта сцена (т. е. Видение Христа) была заменена той, где Соня читает вслух Евангелие»⁸). Однако возможно, на наш взгляд, что обе сцены существовали в сознании писателя при создании романа с самого начала. Достоевский, с присущей ему «тоской по текущему», остро воспринимавший все явления своей эпохи, умевший на них откликаться современно и своевременно, не мог не заметить той бурной полемики, которая вспыхнула и в Европе, и в России в 1864—1865 гг. вокруг новых изданий сочинений Д. Штрауса и Э. Ренана о жизни Христа. «Легенды о воскресении дочери Иаира и воскресении Лазаря имели доказательную силу относительно чудес грядущих», — утверждал Штраус в той книге, которую Достоевский

⁶ Плетнев Р. В. Достоевский и «Евангелие». «Путь» (Париж). 1930, № 24.

⁷ «Преступление и наказание» «Литературные памятники». М., «Наука», 1970. С. 762. Комм. Г. Ф. Коган.

⁸ Дж. Гибан (Корнуэллск. университет, США). Традиционная символика в «Преступлении и наказании». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10, СПб., «Наука», 1992. С. 236.

брал из библиотеки Петрашевского⁹. Новые издания им были приобретены для своей библиотеки, когда в 60-е годы шел спор о том, возможны ли подобные чудеса, имеют ли они историческую достоверность или это не более, как плод фантазии евангелиста¹⁰. С верой в чудеса был связан вопрос о вере и безверии, о существовании Иисуса. О случаях воскрешения из мертвых говорится и в повествованиях первых трех евангелистов. Но «Евангелие Иоанново», над которым склонились Соня и Раскольников, было самым сильным повествованием. Воскрешение из мертвых Лазаря, уже четыре дня пребывавшего во гробе, было неслыханным, величайшим чудом, утверждавшим веру в Христа, последним доказательством и подтверждением Его Божественной власти. В романе «Преступление и наказание» не называются прямо имена Штрауса и Ренана. Сочинения Ренана занимают важное место в творческой истории романа «Идиот». Но и в «Преступлении и наказании» имеются отзвуки той полемики 1865—66 гг., которая велась вокруг «Ренановых сочинений» — и в самой сцене чтения легенды о воскресении Лазаря, даже в том, как усиленно подчеркиваются слова «четыре дни», «четвертое Евангелие», т. е. самое доказательное, и, главное, в тех вопросах, которые Порфирий Петрович задает Раскольникову: «И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую <...> И-и в воскресение Лазаря веруете?» (6; 201). Все эти проблемы веры и безверия будут предметом ученой беседы и на первых страницах романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», созданного в ту пору, когда они вновь вспыхнули в 20—30 годы нашего века. «Вы не верите в Бога?» — задают вопрос и в романе Булгакова, и Берлиоз, «обнаруживая солидную эрудицию», старается доказать поэту, которому он заказал поэму об Иисусе Христе, что «главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что все рассказы о Нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф»; в споре с Воландом по поводу доказательств бытия Божия он прямо называет имя Штрауса¹¹.

И во времена Булгакова начнут говорить о конце мира под впечатлением того, что происходило в действительности. Последний сон Раскольникова в бреду на койке острожной больницы —

⁹ Д. Штраус. Жизнь Иисуса. Париж. 1839, кн. 2, гл. 2. С. 76, 77.

¹⁰ Э. Ренан. Жизнь Иисуса. Перевод с франц. И. Монакова. Дрезден, 1864—1865. Газеты извещали, что Ренан возвращается в Париж из путешествия по Греции, Египту и Сирии, где он посетил места, в которых жили Апостолы. «Книжный вестник», 1865. № 12.

¹¹ Мих. Булгаков. Избранное. Роман «Мастер и Маргарита». Рассказы. М., Худ. лит.-ра, 1980. С. 12, 13, 15.

сон о трихинах, который произвел решающий перелом в его душе, тоже подсказан Достоевскому реальными событиями 1864—1865 гг. Образ моровой язвы, нравственной эпидемии, вызванный какими-то мельчайшими трихинами, возник под впечатлением многочисленных тревожных газетных сообщений о каких-то неизвестных в медицине микроскопических существах — трихинах и о повальной болезни, причиняемой ими, в Европе и в России¹². Газетам и журналам было поставлено в обязанность издать в виде брошюр «возможно подробную монографию о трихинах «и продавать по самой дешевой цене для изыскания средств против этого зла». Газета «Петербургский листок» (13 янв. 1866 г. № 7, «Еще о трихинах») предлагала даже сделать вопрос о трихинах «предметом конкурса на премии». Срочно была издана брошюра: М. Руднев. О трихинах в России. Нерешенные вопросы в истории трихинной болезни. СПб. 1866, 40 стр. (с указанием: перепечатано из «Медицинского Вестника» 1866 г. № 17, 18, 19, 20 и 21). Достоевский мог прочесть об этом в 1864 г. и на страницах хорошо ему знакомой «Иллюстрированной газеты» (где в июле напечатан самый обширный некролог М. М. Достоевскому) (1864, 26 ноября). Заметка называлась «Трихины в мясе». М. Руднев писал о том, что у людей появляются болезненные припадки «вследствии употребления свиного мяса». Эти трихины, обнаруженные в свином мясе, вызывают в памяти Достоевского хорошо знакомые ему строки из Евангелия от Луки (гл. 8; 32—36), то самое место, которое он «выставил эпиграфом к роману «Бесы»: «Тут же на горе паслось большое стадо свиней ...» «<...> Это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!» — такая «одна мысль» приходит Степану Трофимовичу (10; 499)¹³. «...Скверная трихина, как атом чумы, карающий целые государства...» («Сон смешного человека») (25; 115) разрастается под пером Достоевского в соединении с образами из Апокалипсиса в огромный символ страшного мира, предупреждение человечеству.

¹² Разные известия и заметки. Трихины. «С.-Петербургские ведомости». 1865, 23 марта. В то же время, 28 апреля, «С.-Петербургские ведомости» сообщали о том, что «на набережной Екатерининского канала бросилась через перила в воду неизвестная женщина» (см. «Преступление и наказание». — 6; 131) и оповещали в апреле и мае о книге «Уголовно-статистические этюды» (СПб., 1865) Н. Неклюдова, в которой речь шла о том, «управляют ли цифры миром» (См. «Преступление и наказание»: «Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то...» — 6; 43).

¹³ Все цитаты из Евангелия даются в современном переводе. То, что последние страницы «Преступления и наказания» — «это вся идея «Бесов», весь их замысел и внутреннее содержание», заметили еще современники Достоевского — см.: Е. Л. Марков. Критические этюды. «Русская речь», 1879, июнь.

И последний сон Раскольниковова, как и четвертая глава четвертой части, восходят к Евангелию. В те же дни, когда мучила переделка сцены чтения легенды о воскресении Лазаря, теми же чернилами и почерком сделаны Достоевским пометы в Апокалипсисе: в «Откровении Святого Иоанна Богослова», гл. 13, возле стиха 15 поставлен крест, рядом со стихом 11—12 на полях написано: «социал[изм]», в гл. 17, ст. 9 — «цивилизация», отметка крестом и знак nota-bene чернилами, рядом со ст. 6 из гл. 14: «И увидел я другого Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колену, и языку и народу» чернилами поставлено NB (nota-bene).

* * *

Происходило это в 1866 г. в Люблине, близ Москвы, на даче у родных. Сопровождавший иногда Достоевского в его поездках в Москву студент из компании молодых людей, окружавших его в то лето (они будут выведены потом в романе «Вечный муж»), бывая в комнате Достоевского, видел «небольшое Евангелие, которое у него лежало на маленьком письменном столе»¹⁴.

В 1901 г. Анну Григорьевну Достоевскую посетил петербургский писатель Н. Н. Кузьмин. Она показала ему Евангелие Достоевского. Он держал книгу в руках и видел, что «внутри Евангелия свято береглись все дорогие для него (Достоевского.— Г. К.) воспоминания». Анна Григорьевна рассказывала ему о них. Он запомнил закладку с вышитой буквой «Д», засушенный цветок, веточку туи с могилки первой дочери, фотографии детей, «переживших отца». Но реликвий было больше, судя по обнаруженной нами недавно музейной архивной тетради, считавшейся утраченной. Оказалось, что в самой дорогой его сердцу Книге Достоевский хранил то, что особенно любил. За каждой реликвией стоит не только близкий или симпатичный ему человек — открываются новые черты его личности.

За два часа до своей кончины Достоевский, «подозвав к себе сына, передал ему Евангелие, прося бережно сохранять и никому не отдавать этой охранявшей его в жизни от всех заблуждений святыни»¹⁵. Анна Григорьевна не забывала о завещании Федора Михайловича. Евангелие хранилось в семье Достоевских «как дорогая незабвенная память о нем»¹⁶. Анна Григорьевна не передала

¹⁴ Н. фон Фохт. К биографии Достоевского. В кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Серия «Литературные памятники». Т. 2. М., 1990. С. 53.

¹⁵ Н. Н. Кузьмин. Указ. статья. С. 69.

¹⁶ Там же.

его в открытый ею в 1906 г. «Музей памяти Достоевского» — в одной из башен Императорского Российского Исторического музея им. Александра III (первый музей Достоевского, первый писательский музей в России!), где с другими пожертвованными ею реликвиями экспонировалась в 1901 г. и рукопись «Братьев Карамзовых», не называла Евангелие ни в одном из своих духовных завещаний, составившихся ею в разные годы. Лишь однажды в тетради («На случай моей смерти или тяжелой болезни») (РГАЛИ, ф. 219, № 204), начатой ею 28 янв. 1902 г., в годовщину смерти Достоевского, записала на полях: передать Евангелие второму внуку Андрею Федоровичу (которому тогда исполнился год), видя знамение в том, что дата его рождения совпадала с датой смерти деда. Не назвала она Евангелие и в последнем своем Духовном завещании (составленном в 1915 г. в Петербургской нотариальной конторе). Евангелие Достоевского принадлежало Федору Федоровичу до конца его жизни. Он умер в 1921 г. Евангелие присоединилось к коллекции А. Г. Достоевской в Историческом музее в 1923 г.¹⁷ На Евангелии, принадлежавшем Достоевскому, появилась первая архивная помета. В 1929 г. «Отдел Достоевского» при Историческом музее был закрыт. Рукописные материалы из коллекции А. Г. Достоевской стали поступать в рукописный отдел Гос. Библиотеки им. В. И. Ленина (ГБЛ), а личные вещи писателя, его портреты, иллюстрации к его произведениям — в Московский «Музей-квартиру Ф. М. Достоевского», открытый в 1928 г. на Божedomке. Считалось, что все рукописи и документы перешли в ГБЛ (ныне РГБ). Однако уцелевшая «Инвентарная опись архивных документов, хранящихся в музее Ф. М. Достоевского» (первая дата — 1928 г., последняя — 1939) свидетельствует о том, что и в музей поступили письма писателя и некоторые документы. И в ней под № 260 записано: «Евангелие, бывшее у Ф. М. Достоевского в Сибири на каторге и хранившееся у него до конца жизни. Поступило из Гос. Исторического музея». Записи поступающих материалов вели В. С. Нечаева, первая заведующая музеем, и научный сотрудник музея В. С. Любимова (Дороватовская-Любимова). Евангелие Достоевского, с которым он не рас-

¹⁷ «Евангелие, бывшее с Ф. М. Достоевским, и его собственноручное письмо к брату Михаилу, написанное в Петропавловской крепости после приговора, переданы на хранение гражданкой Леокадией Степановной Михаэлис (с 15 мая 1916 г. состояла в гражданском браке с Ф. Ф. Достоевским. — Г. К.) с условием выдачи этих предметов внуку Ф. М. Достоевского А. Ф. Достоевскому по его гражданском совершеннолети. Означенная передача состоялась 14 июля 1923 года, при чем Ученый совет РИМ согласился на условия, поставленные гражданкой Михаэлис» (Докладная записка директора РИМ Шекотова Н. М. в Музейный отдел Главнауки — РГАЛИ).

ставался до конца жизни, оказалось в доме его детства и юности (в другом флигеле этого дома он родился), в доме, где первой его книгой, по которой он учился читать, была «Священная история Ветхого и Нового Завета», где одной из первых, «поразивших его в жизни (ему было тогда 8 лет), была «Книга Иова», приводившая его в «болезненный восторг» и в старости.

Евангелие хранилось в ящике письменного стола Достоевского из его предпоследней петербургской квартиры (переданного А. Г. Достоевской в Москву, в Исторический музей). Весною 1934 г. его видел А. Мальро, посетивший музей на Божедомке, когда приезжал в Россию на первый съезд советских писателей: «Мейерхольд после того, как показал мне описанный в «Преступлении и наказании» старый санкт-петербургский квартал... показал мне также тот дом в Москве, где прошла его юность, дом его отца... Хранительница вытащила из письменного стола и протянула нам книгу: «Это Библия, которую он привез с каторги». Она была покрыта надписями...»¹⁸.

Вслед за № 260 (номер Евангелия) в инвентарной книге музея, к номерам от № 261 до № 271, соединенных на полях одной чертой, сделано указание: «вложено в Евангелие» и дано краткое описание каждой единицы. В 1939 г. вместе с другими рукописными материалами, поступившими в музей из Исторического музея, Евангелие было передано В. С. Нечаевой в Рукописный отдел ГБЛ (фонд 93). Но из того, что находилось в книге по музейному описанию, оказались оставленными в ней только печатная закладка, засушенные цветы (цветочки туи). Остальное перешло в разные разделы фонда Достоевского. Лишь на архивных обложках к ним имеется примечание В. С. Дороватовской-Любимовой о том, что они находились в Евангелии, принадлежавшем Достоевскому. Внимание исследователей эти «единицы» (обычное музейное и архивное название материалов) не привлекали (за исключением некоторых). Мы занялись изучением каждой «единицы» и заметили на них старую архивную помету «к № 54676». Этот же номер был поставлен при поступлении Евангелия Достоевского в Исторический музей. (Твердый знак, отмененный в 1918 г., мог еще появляться в записях 1923 г.). В Историческом музее служили тогда при «Отделе Достоевского» И. Н. Розанов (заведывавший библиотекой, организатор выставки, посвященной Достоевскому в 1921 г.), Н. В. Гиляровская, дочь В. Гиляровского, с которым в последние годы своей жизни был в дружеских отношениях Федор Федорович Достоевский, К. А. Розанова-Марцишев-

¹⁸ А. Мальро. Антимемуары. — «Зеркало лимба». М., «Прогресс», 1989. С. 224 (первый русский перевод).

ская (одна из редких родственниц Ф. М. Достоевского по линии его отца), Е. В. Благовещенская, помогавшая мне в 1976 г. в поисках одной из папок А. Г. Достоевской с подлинными документами Ф. М. Достоевского.

Обратимся к тому, что хранил Достоевский в «вечной Книге». Ведь и закладки, как и пометы, тоже отражают момент творчества. Но возможно ли определить намерение автора, не зная страниц, где они были оставлены? В описи Евангелия, сделанной рукописным отделом РГБ, отмечены лишь страницы, где лежали засушенные цветы. Один «сухой цветочек» был подарен ему, по рассказу А. Г. Достоевской, шестилетней дочкой. Это пижма, сорванная Любой, очевидно, в Старой Руссе. Остался он в том месте, где находится «Второе соборное послание Святого Апостола Петра» (гл. I, 1—19). Другой цветок лежит между страниц, где находится «Второе послание к Коринфянам Святого Апостола Павла», и Достоевским сделана карандашом помета возле ст. 18 в гл. IV: «Когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно».

В Евангелии Достоевского хранилась «Ветка с Сониной могилы». Две веточки туи вложены в конвертики, с надписью карандашом рукою Анны Григорьевны. Ею же поставлена дата 9/28 авг. июля 1883 (РГБ. Ф. 93. III. 5. 42а). Соня умерла в 3-х месячном возрасте. Что означает дата, поставленная ею? Н. Н. Кузьмин видел ветку туи, привезенную Достоевским. В последний раз он посетил могилку в 1879 г. во время лечения в Эмсе:

«На поездку в Париж у Федора Михайловича денег не хватило, но он не мог отказать себе в искреннем желании побывать еще раз в жизни на могилке нашей старшей дочери Сони, память о которой он сохранял в своем сердце. Он приехал в Женеву, побывал два раза на детском кладбище «Plain Palais», привез мне с могилки Сони несколько веток кипариса, успевшего за шесть лет разрастись над памятником девочки»¹⁹.

Возможно, веточки туи привезла и сама Анна Григорьевна. После смерти Федора Михайловича она не раз выезжала за границу, стараясь посетить те города, где он бывал, знакомилась с переводчиками его сочинений, собрала немало изданий. В таможенных удивлялись и сердились, находя в ее чемоданах бережно завернутые в платье томики сочинений Достоевского²⁰.

¹⁹ А. Г. Достоевская. Воспоминания. Указ. изд. С. 265.

Иногда веточки присылались из Женевы теми, кто ухаживал за могилкой Сони.

²⁰ А. Г. Достоевская. Воспоминания. РГБ. Ф. 93. I. № 1. С. 737, 777, 787.

В Евангелии Достоевского хранилась «Молитва при родах», сделанная рукою Анны Григорьевны Достоевской (№ 267 по музейной описи, и РГБ, ф. 93, III, 5. 266). Даты нет. Возможно, она записала молитву в ожидании первого ребенка. Первая дочь Соня родилась в 1868 г. «Я <...> читала Евангелие», записано Анной Григорьевной в ее «Дневнике 1867 г.»²¹. Известно, что Федор Михайлович и за границей не расставался со своим Евангелием.

«Христос изволит ходить по земли
с молитвами —

жена мучится родами.

Христос изволит послать Петра, скажи сей жене:

Младенец изыде из матери, Господь тебе повелевает,
на себя надейся во время мук.

Прииде Иисус к зле страждущей родильнице
и рече: младенец изыди невреждимо из чрева
матери твоея и бысть тако».

Заставка между лл. 124—125, указанная в описи РГБ — это изданная в типографии полоска плотной белой бумаги в виде канвы. «Первая закладочка с буквой «Д», которую она (имеется в виду Люба Достоевская. — Г. К.) сама вышила ему — «первая закладочка!»²² Буква вышита розовыми нитками. Это сделано детскою рукою. Закладка лежит в Ев. от Иоанна, гл. 6. Достоевским сделаны пометы карандашом к стихам 45—46, 54—55: «У пророков написано: «и будут все научены Богом». Всякий, слышавший от Отца и научившийся, приходит ко Мне. <...> Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и воскрешу его в последний день; Ибо Плоть Моя истинно есть пища, и Кровь Моя истинно есть питие <...>».

Среди находившихся в Евангелии «вложений» есть рецепты и квитанции. На одном рецепте неизвестной рукою написано: «Пить Эмс Кренхен» (этот рецепт Достоевский мог получить от Д. А. Кошлакова), другой был выдан ему в Петербурге на очки в заведении И. Мильке²³. По свидетельству А. Г. Достоевской, «у Ф. М. по месяцам сохранялись в портсигаре, в портмоне самые ничтожные квитанции: просто забывал их выбросить»²⁴. Но кви-

²¹ А. Г. Достоевская. «Дневник 1867 года». М., «Литературные памятники», 1993. С. 164. Издание подготовила С. В. Житомирская.

²² Н. Н. Кузьмин. Указ. статья. С. 69.

²³ У Достоевского были очки, но он не носил их постоянно, а надевал «иногда во время ночной работы» (А. Г. Достоевская. «Книга для записывания книг, бюстов, портретов и других предметов, отправленных в Московский музей А. Г. Достоевской. 1890 г.» (П. Д. № 30600/ССХIV64).

²⁴ А. Г. Достоевская. Воспоминания. Указ. изд. С. 375.

танции, оставшиеся в Евангелии, нельзя назвать «ничтожными». Имеющиеся в них подписи тех, кем они были выданы, говорят о том, что они были дороги Достоевскому как память о людях, с которыми его связывали дружеские и деловые отношения. Вот квитанция № 164 зеленого цвета с рукописными вставками, свидетельствующая о том, что от г. Ф. М. Достоевского получено 5 руб. на устраиваемый Правлением Вспомогательной Кассы Наборщиков «Семейный вечер»

Билет для входа будет выслан

23 декабря 1876», подписана М. Александровым.

Михаил Александрович Александров — наборщик и метранпаж той типографии, где печатался «Дневник писателя». «Не посрамите, не погубите», — взывал к нему Достоевский, особенно в критические дни перед выпуском, а «запаздывал Ф. М. нередко...»²⁵ и наборщик всегда выручал его. Достоевский доверял ему, любил с ним беседовать, Александров часто приходил к нему поздно вечером после работы в типографии. Припоминали иногда в беседах и евангельские образы. Бывая в типографии, Достоевский беседовал и с другими наборщиками, труд которых высоко ценил. Такое приглашение, несомненно, радовало его. И эта квитанция, и визитная карточка И. П. Корнилова, на которой его рукою сделана запись: «получил 29 декабря от Ф. М. Достоевского членский взнос 10 р. серебром», выполняли в Евангелии, принадлежавшем Достоевскому, не только роль закладки. И. П. Корнилов был председателем Славянского Благотворительного Общества, в которое Достоевский вступил в 1873 г., был выбран членом Совета Общества в 1878, а в феврале 1880 г. стал товарищем Председателя. Проблемы благотворительности глубоко волновали Достоевского. Адрес на визитной карточке напоминал ему о тех вечерах по субботам у «деликатнейшего» Ивана Петровича Корнилова, на которых он любил бывать в свои последние годы. «Одним из пяти ближних приятелей» Достоевского называл его К. П. Победоносцев. Он входил в тот «квнтет» (по выражению А. Н. Майкова), с которым общался Достоевский и который собрался у К. П. Победоносцева, когда он позвал 2 февр. 1881 г. весь «квнтет» на обед: «Вспомним усопшаго и поговорим об нем»²⁶. С Корниловым Достоевского связывали не только дружеские отношения. До по-

²⁵ М. А. Александров. «Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872—1881 годах». Рукописные вставки в экземпляре, подаренном им А. Г. Достоевской (РГАЛИ. Ф. 212, оп. 1, 256).

²⁶ Из переписки К. Победоносцева с В. Мещерским (РГАДА, ф. 1378, оп. 2, № 4).

следних дней своей жизни Корнилов благоговейно вспоминал великого писателя, «друга своего незабвенного»... «Вы знаете, как я его сердечно любил», — писал он А. Г. Достоевской (РГБ. Ф. 93. II).

Рецептов и квитанций, бывших у Достоевского, сохранилось немало. Но эти, оставшиеся в его любимой книге, выполняли, пожалуй, такую же роль, как и сохранившиеся повестка Литфонда, приглашавшая «господ писателей пожаловать на репетицию спектакля «Ревизор», на обороте которой он записал план романа «Униженные и оскорбленные»²⁷, и повестка от Общества любителей Духовного просвещения, на которой набросал фрагменты публицистической статьи, что в то время обдумывал²⁸. Они были положены сюда в минуты раздумий над страницами вечной Книги, чтобы не остались забытыми взволновавшие его стихи и образы, заставившие задуматься, и непременно вернуться к ним. Возможно, там, где они лежали, были сделаны и пометы.

«В книге еще хранятся портреты двух детей — сына и дочери, снятых в детстве и переживших отца», — писал Н. Н. Кузьмин, державший в своих руках Евангелие Достоевского в 1901 году. Какие же фотографии мог он видеть? С какими не расставался Достоевский? Покидая с неохотой тихую Старую Руссу в 1878 г. (в свою четвертую поездку для лечения в Эмсе), он мог взять с собою фотографию детей, где они сняты вместе в русских костюмах (выполненную известным петербургским фотографом Н. Лоренковичем в 1878 г.), вместе с фотографией Анны Григорьевны и его самого. Они были сделаны летом в Старой Руссе, судя по штампу на фотографии: «В Старой Руссе, в Парке Минеральных вод». В коллекции А. Г. Достоевской встречается одна из таких фотографий кабинетного размера с обрезанным по верхнему краю паспорту (возможно, для того, чтобы она могла поместиться в книге). Н. Н. Кузьмин говорит о фотографии шестилетней девочки, однако назвав ее умершей. (Это неверно. Первая дочь Достоевских Соня умерла в трехмесячном возрасте. В семье хранилась ее фотография на смертном одре). Вероятно, в Евангелии находилась та маленькая фотография Л. Достоевской, на одной из которых рукою Анны Григорьевны подписано: «Весною 1876 г.» (Л. Достоевская родилась в 1869 г. и на этой фотографии ей около шести лет). Хранится в ГЛМ. «Все смотрел на фотографию Любочки, раза три взглядывал, припоминал», — писал он Анне Григорьевне из Эмса в 1874 г. (29, I; 325). Из фотографий сына могла

²⁷ Г. Ф. Коган. Черновой набросок к роману «Униженные и оскорбленные». «Литературное наследство». Т. 86, М., «Наука», 1973.

²⁸ Рукописный отдел РГБ. Ф. 93.

быть с ним маленькая фотография Феди 1873 г. (родился в 1870 г.). В фондах Литературного Музея ИРЛИ хранятся фотографии Л. и Ф. Достоевских середины 1870-х гг., которые висели в кабинете Достоевского над его письменным столом в его последней квартире. Они могли быть у Достоевского всегда при нем, как и Евангелие, подаренное ему в Тобольске. Фотография Любочки 1876 г. была дорога и Анне Григорьевне, она не любила расставаться с фотографиями детей. Уезжая из Петербурга на свою кавказскую дачу в Адлере, она увозит с собою альбом с фотографиями детей, снятыми в разном возрасте (от раннего детства до молодых лет), близких друзей и родственников. (Об этом альбоме я узнала от прислуживавшей Анне Григорьевне в Адлере Агафьи Никифоровны Николаевой (тогда ей было около 16 лет). Она видела альбом, слышала и о рукописях Достоевского, оставленных Анной Григорьевной в Адлере, когда вынуждена была в 1917 году срочно покинуть свою любимую кавказскую дачу и уехать в Ялту. Нам удалось найти фотографии из альбома А. Г. Достоевской, о котором помнила А. Н. Николаева. Они хранятся в ГЛМ. Тоскуя по детям в Эмсе, Достоевский просил жену писать про детишек «все, а именно, что они говорят и делают», и Анна Григорьевна присылала ему в своих письмах записочки от детей. В Евангелии, принадлежавшем Достоевскому, находились те самые, написанные крупными каракулями на небольших клочках бумаги письма Любы и Феди, за которые он в письме от 1 (13) августа 1879 г. просил Анну Григорьевну благодарить их непременно: «Любочку за ее прелестное письмецо, а Федулку за доброе намерение. Смерть люблю их» (30, I; 95).

«Милый папка как твое здоровье мы у Юрика пристовляем» (на обороте рукою А. Г. Достоевской: «писал Федя, но обиделся что не вышло, заплакал и с обиды заснул на столе») (РГБ. Ф. 93. П.4.34). «Милый мой папочка как твое здоровье мы все слава Богу здоровы и представляем у Юрика театр из басень Крылова «Стрекоза и муравей» (я буду муравьем и Юрик стрекозой) затем «Петух и кукушка», кукушкой будет Анфиса а Петухом я «Квартет», в котором мишкой будет Федя, прощай мой папочка твоя Люба» (РГБ. Ф. 93. П. 4. I) ²⁹.

Эти письма детей не могли не обрадовать Достоевского, находившего, что в воспитании своих детей у них с Анной Григорьев-

²⁹ Некоторые письма и записочки детей, приложенные А. Г. Достоевской к своим письмам Достоевскому в Эмс и Петербург, опубликованы. — «Ф. М. Достоевский. А. Г. Достоевская. Переписка». Изд. подготовили С. В. Белов и В. А. Туниманов. Л., «Наука», 1976, упоминаются в комментариях к письмам в Полном собрании сочинений Достоевского.

ной есть «большой недостаток: у них нет своих знакомств, то есть подруг и товарищей, то есть таких же маленьких детей, как и они» (29, I; 248).

И вот он узнает о детском спектакле, который готовится в Старой Руссе в доме Жакларов, и в нем участвуют и его дети вместе с Юриком Жакларом и дочкой его друга, священника И. Румянцева, Анфисой. Потом Достоевскому прислали и афишку (РГБ. Ф. 93. П. 3. 55) и Анна Григорьевна подробно описала спектакль. На эти письма детей он обещал Анне Григорьевне ответить, и через неделю каждому написал по отдельному письму (30, I; 101). «Лиличка пишет премило, все письма ее берегу и всегда целую», (30, I; 98). Он берег каждую строчку своих детей. Сохранился маленький кусочек с каракулями карандашом его семилетнего сына Федора Федоровича (РГБ, ф. 93. I.3.58). Он включен в первый отдел фояда Достоевского, в отдел его рукописей. В. С. Нечаева поместила его в разделе «Пометы» в «Описании рукописей Ф. М. Достоевского», изданного ГБЛ в 1957 г.

Федя написал:

ДНЕВНИКЪ П
ИСАТЕЛЯ Ф
ЕВРАЛЬ

В правом углу этого листочка Достоевский сделал чернилами помету: «1877 года 10 марта Федя написал».

Достоевский любил детские каракули. В его черновиках встречаются сделанные детскою рукою записи маленьких детей его старшего брата М. М. Достоевского.

Он и сам любил в минуты размышлений выводить каллиграфически в своих записных тетрадах заглавия журналов, где печатались его произведения (напр. «Русский Вестник», «Заря» — в черновиках к роману «Идиот»). А иногда, как и его маленький сын, пишет в черновиках к «Подростку» крупными печатными буквами: «ГЕРОИ не ОН, а МАЛЬЧИК»³⁰. И вот его старший сын, начинающий учиться читать, выводит печатными буквами название доставлявшего ему столько хлопот и гордости издаваемого им самим его собственного журнала, да еще того номера (февральского), где немало страниц посвящено детям. И чтобы не забыть такую дорогую, важную для него минуту, он ставит дату и оставляет листочек в своем Евангелии.

³⁰ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. — «Литературное наследство». М., «Наука», т. 77, 1975. С. 74 и 75 (подбор иллюстраций Г. Коган).

«<...> Ведь дети — образ Христов: «Сих есть Царствие Божие». Он велел их чтить и любить, они будущее человечество» — произносит эти строки из Евангелия от Матфея (гл. 19, ст. 14) Раскольников в той главе романа, где они с Соней склонились над вечной книгой, читая из четвертого евангелия легенду о воскресении Лазаря. Хранилось в Евангелии, судя и по старому архивному номеру, и по тому, что тонкие зеленовато-серые листы небольшого формата были много (8 раз) сложены (не мог же никто, кроме Достоевского, так сделать), письмо человека, который оказал на него, по его признанию, огромное благотворное влияние, любимого друга юности, общение с которым его «подарило столькими часами лучшей жизни» (28, I; 69), — единственное известное письмо к нему Ивана Николаевича Шидловского.

Услышав о постигшем Достоевского несчастье — смерти Михаила Михайловича и Марии Дмитриевны, обеспокоенный его здоровьем (о чем он читал в журнале «Время»), Шидловский пишет ему в 1864 г.: «Я все мечтал еще свидеться с Вами обоими. И вдруг так разом и так рано не стало одного из Вас. Кажется большая часть сердца моего замерла...» Он просит Достоевского написать ему и прислать «похожие» карточки себя и Михаила Михайловича. «Ведь Вы не можете не верить моей любви к вам обоим... Не откажите душе моей! Не забыл я песнь заветную // Песню дружбы юных дней!..»³¹.

М. М. Достоевский уведомил его о «сборах» Достоевского написать к нему. Он «радовался и ждал». Достоевский собирался ответить. В записной тетради 1964—65 гг. он называет имя Шидловского среди имен близких друзей, которым следует «ОТВЕТИТЬ», «НАПИСАТЬ» (27; 97). Неизвестно, написал ли ему Достоевский, но он постоянно вспоминает о нем, о его богато-одаренной натуре, цельной, но сложной, в которой мирилась бездна противоречий, «искренняя вера и религиозность сменялись временным скептицизмом и отрицанием». Так писала А. Г. Достоевской (по ее просьбе) в феврале 1902 года Л. В. Шидловская (его невестка), отмечая, что Федор Михайлович верно подметил эту двойственность натуры ее деверя³². Именем своего друга Ивана Николаевича называет Достоевский в черновиках к роману «Идиот» его будущего героя главного, рядом с именем которого в рукописях появляется: «Князь-Христос»; имя Ивана Николаевича Шидловского, много лет занимавшегося историей Церкви (Досто-

³¹ Письмо И. Н. Шидловского (РГБ. Ф. 93. II.9.143а). Впервые опубликовано в кн.: «Достоевский. Новые материалы и исследования». «Литературное наследство». Т. 86. С. 398—399.

³² ГЛМ. Ф. 81. Письма Шидловских к А. Г. Достоевской.

евский знал о его занятиях), будет им дано и Ивану Карамазову в последнем своем романе. Он не забывал «большого для него человека»³³, думал о нем постоянно. Письмо, хранившееся им в Евангелии, тому свидетельство.

Так весь вещественный мир оказывается пронизанным чувствами личности (А. Ф. Лосев. «Диалектика мифа»).

И вещественные реликвии, хранившиеся Достоевским в Евангелии, открывают перед нами уникальные, неповторимые черты личности Ф. М. Достоевского.

³³ Вc. Соловьев. Воспоминания об Ф. М. Достоевском. — В кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Том 2. С. 204.

ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ

ОТ СТРАДАНИЯ К СЧАСТЬЮ И ОТ СЧАСТЬЯ К СТРАДАНИЮ

«Человек не рождается для счастья» (7; 155), — так писал Достоевский в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию». Приблизительно через 15 лет он словами Зосимы скажет: «Для счастья созданы люди» (14; 51). Каким образом произошло столь сильное изменение во взглядах писателя и как это отразилось в его понимании христианства? Как ни странно, по сути дела почти ничего не изменилось. Весь секрет состоит в том, что два, казалось бы, совсем противоположные высказывания кажутся такими лишь потому, что они взяты вне контекста, а в контексте они как раз взаимодополняют друг друга. Приводим их полностью:

«Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом про и contra, которое нужно перетащить на себе» (7; 155).

Теперь сравните это высказывание со словами Зосимы: «... для счастья созданы люди, и кто вполне счастлив, тот прямо достоин сказать себе: «Я выполнил завет Божий на сей земле». Все праведные, все святые, все святые мученики были все счастливы» (14; 51).

Таким образом, на самом деле получается, что Достоевский принимал счастье как цель нашего земного существования, а страдание — как необходимый этап на пути к цели. Да, мы должны страдать, но не ради страдания. Мучение нужно человеку, но не из того нелепого и, пожалуй, даже больного чувства наслаждения, которое, к примеру, испытывает герой из «Записок из подполья». Страдание хорошо до тех лишь пор, пока оно помогает личности искоренить из души зло. Иначе говоря, в страдании есть мысль, но в счастье — смысл. В этом плане, Порфирий Петрович занимает позицию Достоевского, когда, при встрече с Раскольниковым и, подозревая его в убийстве, советует ему пострадать и

отдаться жизни, так как она сама все поправит, она «прямо на берег вынесет и на ноги поставит» (6; 351). Кстати, и сам Раскольников не чужд мысли о том, что страдать необходимо: на вопрос Сони «что делать», он отвечает: «Сломать, что надо (...) и страдание взять на себя» (6; 253). Но в том-то и дело, что для Раскольникова взять на себя страдание означает отнюдь не очистить себя на пути к возрождению и к личному счастью, как того бы хотели и Порфирий Петрович, и Соня Мармеладова. Вспомним, что Соня указывает Раскольникову тот же путь, о котором говорил Порфирий Петрович: «Страдание принять и искупить себя им, вот что надо» (6; 323). Иными словами, Раскольникову предлагают искупительное страдание, но для него это лишено смысла. Он же, напротив, понимает лишь то страдание, которое возникает в результате необходимого разрушительного действия («сломать, что надо») во имя власти. «Свободу и власть, — открывает он Соне свое кредо, — а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!» (6; 253). Вот оно что! Оказывается то счастье, ради которого Раскольников говорил, что позволено «переступить» нравственный закон, то счастье, за которое следует «сломать, что надо», ему не нужно. Во имя счастья человечества он требует себе власти «над всею дрожащею тварью и над всем муравейником». В этом отношении Великий Инквизитор и он очень сходны. Оба хотят создать «для счастья» людей муравейник и оба принимают на себя страдание, возникающее, прежде всего, от сознания того, что они «переступили» в погоне за властью, и жизнь одинаково их карает и за то, что они посмели распоряжаться судьбами других людей, которые — в руке Божией, и за то, что с презрением посмели разделить человечество на слабых и сильных, гордо объявляя себя в числе не просто сильных, но и «умных». Если этого не достаточно, то можно добавить, что Великий Инквизитор, как и Раскольников, тоже дает «разрешение крови по совести» (6; 203). Однако сама их совесть, оказывается, не дает такого разрешения. Я, разумеется, далек от намерения поставить Инквизитора и Раскольникова в один ряд, но, как мне кажется, сравнение само собой напрашивается. Главное их различие заключается в том, что Великий Инквизитор «счастье» людей видит в успокоении их совести и в снятии с них ответственности путем разрешения «свыше» на грех; Раскольников же это разрешение дает не слабым, а только сильным, гениальным людям, для того чтобы они смогли победить все препятствия на пути к созданию счастливого общества, составленного в основном из тех людей, которых он называет «дрожащими тварями» и над которыми будут господствовать «сильные». Слабые не имеют права переступить, с них не снимает-

ся ответственность, но с сильными другое дело и, хотя они отвечают перед законом общества, но все же не несут моральной ответственности и имеют право пойти даже на убийство, не задавая при этом себе никаких нравственных вопросов, а потому и не испытывая никаких угрызений совести. Однако, теория Раскольникова опровергается им самим на каждом шагу, каждый раз, когда он **испытывает отвращение** против тех, кто «переступил»; к тому же, вспомним, что на вопрос Разумихина о том, должны ли не страдать сильные люди, однажды пролив кровь, Раскольников отвечает как бы не в духе своей теории: «Пусть страдает, если жаль жертву... Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть» (6; 203). Не в духе это его теории, потому что если «по совести» разрешается пролить кровь, то не к чему страдать¹. Спокойная совесть не причиняет страданий, однако, для сознающего и с глубоким сердцем человека страдание и боль **обязательны**, так как сознание и сердце **обязательно** пробуждают совесть, которая и **не разрешает** пролить кровь, а потому проявляет свое несогласие в форме страдания. «Истинно великие люди» — те, кто владеет глубокой совестью и испытывает большую тоску по идеалу. Я думаю, Достоевский хотел выразить от себя именно такую точку зрения и вложил ее в подсознание Раскольникова. Без внутренних нравственных вопросов нет страдания, но истинно великие люди не могут обойтись без них и потому страдание неизбежно. Нет санкции совести, наоборот, она с еще большей силой бунтует против злодеяний, тем более, что такие люди больше других испытывают на себе потребность в идеале. Подтверждение вышесказанного мы находим у Достоевского в следующей выдержке из «Записной книжки» за 1864 год: «Человек стремится на земле к идеалу, противуположному его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил любовь в жертву своего я людям (...), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским насла-

¹ У Раскольникова образ Наполеона соответствует как раз такому типу «великих людей», которые ни перед чем не останавливаются и не испытывают при этом никакого страдания из-за угрызений совести. Образ Наполеона нарушает предположение Раскольникова о «великой грусти» великих людей. В противоположном случае, надо предполагать, что, еще не совсем осознанно, Раскольников перестал считать Наполеона «великим человеком». Я думаю, что второй вариант ближе Достоевскому, для которого «истинно великие люди» руководятся не эгонистическими целями, но христианским идеалом жертвы, отдачи своего «я» людям.

ждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна» (20; 175).

Судя по вышеприведенной цитате, раз Достоевский говорит о законе стремления к идеалу, нельзя предполагать, будто он является «противуположным» натуре человека. Я здесь не хочу противоречить Достоевскому; он сам себе противоречит. Дело в том, что если стремление к идеалу считать законом, то оно прежде всего должно носить внутренний характер, т. е. исходить из самой природы человека. В противном случае, если бы закон не соответствовал природе человека — нарушение его не вызывало бы никакого мучительного изменения в душевном состоянии переступившего закон. В общем-то, страдание всегда имеет личный, внутренний характер, оно не появляется до тех пор, пока наша природа не оказывается под воздействием каких-либо сил, противоречащих ей. Если наша природа не тронута, то нет и страдания, а мир, радость и равновесие. Стремление к идеалу есть, одновременно, и стремление к устранению страдания, к восстановлению внутреннего закона любви и самоотдачи ради людей, и это настолько соответствует природе человека, что, при исполнении закона, вполне естественно, что он не может испытывать ничего, кроме, как говорил Достоевский, «райского наслаждения». К тому же, писатель, когда дело касается до личных поступков человека, всегда отводит страданию роль помощника совести. У Достоевского совесть ведет людей к идеалу и, чтобы исполнить свою задачу, она пользуется либо страданием (когда человек сбивается с пути и, поступая против своей натуры, отходит от идеала), либо чувством радости (когда человек следует за идеалом естественно и плавно). Так, сердце Раскольниковов наполняется духовным веселием в те моменты, когда он искренне отдает свое «я» людям (т. е. исполняет закон стремления к идеалу), но мучится, когда он преследует эгоистическую цель самоутверждения и самовозвышения над людьми. Именно так происходит чуть ли не со всеми персонажами произведений Достоевского, за исключением некоторых высших «бесов», таких, как, например, Лужин («Преступление и наказание») и Петруша Верховенский («Бесы»). Однако эти исключения могут быть объяснены тем, что Достоевский либо не считал нужным описывать душевные переживания этих героев и потому не замечается в них никаких угрызений совести, либо на самом деле они не мучаются, потому что степень их одержимости — у Достоевского одержим тот, кто живет во зле, — настолько велика, что живой образ Христа, присущий каждому человеку, погребен под развалинами мертвых богов ложной власти и разрушения. К тому же то, что они заглушили голос совести, еще не значит, что им легче живется, хотя и может быть здесь

иллюзия покоя. В конечном итоге, все-таки жизнь их карает и иллюзия рассеивается. Достоевский считал, что такие люди нисходят до степени животных: «ничего нет несчастнее такого преступника, — пишет он, — который даже перестал себя считать за преступника: это животное, это зверь. Что ж в том, что он не понимает, что он животное и заморил в себе совесть? Он только вдвое несчастнее. Вдвое несчастнее, но и вдвое преступнее» (21; 18).

Пока человек на земле не достиг совершенства, законом нашей планеты будет обретение счастья путем страдания (см. 7; 154), но для Достоевского путь страдания есть одновременно и путь радости, благодаря тому, что через него человек осознает, что он непрерывно приближается к счастью и к идеалу.

Однако, не следует думать, что для писателя страдание является чем-то естественным в нашей жизни. Далекое не так. Оно может быть нужно, но не случайно Достоевский называет его «ненормальностью». Так, в материалах к «Бесам» Голубов, который должен был исповедывать идею православия и, по-видимому, влиять на Ставрогина в вопросе о вере, утверждает, что мир был сотворен совершенным и потому «все в мире есть наслаждение — если нормально и законно, не иначе как под этим условием. Бог сотворил мир и закон и совершил еще чудо — указал нам закон Христом, на примере, в живье и в формуле. Стало быть, несчастья — единственно от ненормальности, от несоблюдения закона» (11; 121—122). Задача человека и заключается, по мысли Достоевского, в восстановлении «нормальности» и совершенства мира, тем более, что именно он нарушил закон любви и самопожертвования, указанный Христом. Восстановив «нормальность» мира, человек снова увидит его совершенство. Кстати говоря, если вспомнить еще раз о словах Зосимы, утверждающего, что «все совершенно, все, кроме человека, безгрешно» (14; 267—268), то получится, что для того, чтобы восстановить чистоту мира, достаточно устранить греховность людей, а это достигается исключительно через Христа, следуя Его примеру. Не надо забывать, что для Достоевского закон любви и самоотдачи, указанный нам Христом, является еще и силой, способной спасти все человечество. Когда мы перестаем любить и отдавать себя людям, мы ощущаем великое страдание не только потому, что перестали соблюдать закон, но и потому, что вместе с этим открыли обособлению хранилище нашей души. Да, мир был сотворен совершенным; закон любви и самоотдачи был в нем «нормальностью» и благодаря этому закону мы были защищены, хранили связи с нашим братом — человеком и одновременно поддерживали нашу целостность. Переступив закон, мы потеряли все это и остались одни. По-видимому, Достоевский считал, что миссия Христа заключа-

лась прежде всего в указании этого закона. Отец послал людям Сына Своего для того, чтобы они снова узрели свет и вернулись в дом, который покинули. Отец послал Сына и сделал Его братом людей, чтобы они поняли, что идеал (закон), указанный Христом, является и их идеалом, к которому можно и должно стремиться. Отец послал Сына и сделал Его человеком, чтобы люди поняли, что и они могут достичь идеала. Бог снизошел до человека для того, чтобы люди, в конечном своем развитии стали как боги. Бог вложил в людей совесть, чтобы они ощущали еще сильнее свою связь с тем «нормальным» состоянием совершенного мира и послал потом Своего Сына, чтобы они имели перед собой осязаемый образ этого «нормального» (идеального) мира и не потерялись в лабиринтах, и не забывали, что когда-то и они были частью того совершенства, которое сами нарушили.

Дойдя до этого места, я подхожу теперь к одному очень деликатному вопросу, без ответа на который не может быть понята до конца главная идея Достоевского о значении страдания в истории человечества и о необходимости появления идеала во плоти (Христа). Признаюсь, часто у меня возникает впечатление, что Достоевский очень многое оставляет для себя самого в области не совсем оформленных идей и понятий, как будто он прозревает какие-то истины чисто интуитивно, мучится ими, но не может до конца умом провести их в жизнь. Ум не успевает за интуицией. Не зря Достоевский говорил, что в своем писании он часто не высказывал даже десятой доли того, чего бы хотел. Я об этом говорю потому, что то, о чем сейчас пишу, у Достоевского нигде в чистом виде не встречается, но разные его высказывания, разбросанные по его произведениям, если их связать и оформить в виде одной главной идеи, ведут нас к выводу, что для Достоевского не только страдание с его искупительной силой было нужно человеку, но и сам акт грехопадения был необходим.

Грехопадение, по Достоевскому, имеет двойственное значение: с одной стороны оно является актом отдаления от Бога, а с другой — полагает начало пути к более высокому уровню связи с Ним. Иными словами, человечество удаляется от Бога через акт грехопадения не для того, чтобы порвать с Ним связи, а для того, чтобы еще глубже познать Его. Именно в этой идее и заложен клюк к мировосприятию писателя, к его пониманию замысла Бога о человеке.

В записной тетради 1864—65 гг. в заметке «Социализм и христианство» Достоевский делит человеческую историю на три стадии. На первой стадии, как утверждает писатель, человек живет в массе, причем живет больше для других, нежели для себя, и имеет только непосредственные ощущения; потом возникает цивили-

лизация со всеми своими обособлениями, с развитием личного начала и, под конец, на третьей стадии, человек еще раз возвращается в массу. Можно сказать, что Достоевский видел на первой стадии образ первоначального рая, когда все еще было «нормальным», совершенным и закон любви и самоотдачи исполнял каждый, без каких-либо вопросов. Люди имели гармоничную связь с миром и с Богом и преклонялись перед Ним, но их знание Бога было более интуитивным, чем осозанным. В этом отношении они мало в чем отличались от животных. Они были счастливы, но их счастье было неполноценно, ибо они жили в раю, не достигнутыми сами, а подаренным им Богом. Главное тут не то, что они понимали это. Они, наверно, об этом и не думали. Главное другое: если замысел Бога о человеке заключался лишь в создании рая для людей, достигших чуть-чуть более высокого уровня, чем животные, то все было бы в порядке, но Бог для человечества имел другие планы. Он, в силу Своей любви, возжелал сотворить людей по Образу и Подобию Своему, но для этого нужно было не дать им все сразу, а заложить внутри их в форме **возможности**. И не то, что человек не был подобен Богу, а то, что люди должны были сами обнаружить это. Извлекать из себя все дары, «заговевать» их, **осознать** их и Бога в себе. Это в чем-то мне напоминает идею Достоевского о дворянстве, высказанную словами Версилова в романе «Подросток», где он предлагает, чтобы дворянином стал каждый по заслугам, а не просто по наследству: «Пусть всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей» (13; 178). Итак, стать подобным Богу человек должен через собственный подвиг, ибо, как сказал Достоевский, «гнушно жить на даровщинку» и потому счастье не в счастье, а лишь в его **достижении**» (22; 34).

Итак, Бог решил сделать из людей богов, но они сами должны прийти к этому. Нужно сказать, что для Достоевского первая стадия развития человечества все же несколько отличается от библейского рая, в котором первые праотцы жили не трудясь и получали все даром, без усилий. По-видимому, Достоевский думал, что Эдем на самом деле существовал и там люди, наверно, получали без тяжелого труда плоды земли. По Библии, согрешив, люди были изгнаны из рая и начали добывать себе пищу своим потом, своим усилием, однако писатель, видимо, не считает, что в действительности именно так произошло изгнание из рая. Признаюсь, в виду того, что у него не встречается прямых высказываний по этому поводу, иногда очень трудно понимать, до какой степени Достоевский принимал буквально историю о грехопадении, а до какой — только иносказательно. То, что кажется все-

таки фактом, что расширение границ рая, так как, если учитывать, что для писателя весь мир — рай, даже в своем нынешнем состоянии, то, выходит, «изгнание из рая» произошло в ином виде, нежели физическом, или же, если люди действительно откуда-то ушли, они, однако, все же не покинули рая, а только переместились из одной его части в другую. Кроме того, Достоевский не видел в необходимости труда для добывания пищи следствия грехопадения. Нет, он не согласен с таким поворотом дела, тем более, что он уверял, что «нет счастья в бездействии» и что «погаснет мысль не трудящихся» (22; 34). К тому же, люди в первоначальном рае работали не для себя же, а вследствие своей любви к ближнему своему. И это очень важно, ибо работа была выражением закона любви и самоотдачи, благодаря чему рай был возможен. И настолько работа была необходима, что даже писатель был уверен, что без нее нет и любви, в силу того, что «нельзя любить своего ближнего, не жертвуя ему от труда своего» (22; 34).

Люди жили в таком состоянии на первой стадии своего развития и поддерживали «нормальность» миропорядка, и сохраняли закон любви и самоотдачи, но не могло это продолжаться вечно, если им предназначено было подняться от уровня почти животного до уровня божественного. Тогда Всемилосердный Бог поставил человека перед выбором: остаться в той же точке колеса, или крутить его и двигаться вперед и **осознать** добро, но тогда и зло, ибо прежде, чем куколка превратится в бабочку и научится летать, она должна сначала ползать некоторое время и набирать опыт, с помощью которого она переродит себя в новом и светлом теле. Если только это так, то для Достоевского грехопадение не является «падением» в полном смысле этого слова, но шагом вперед. Можно даже утверждать, что и сатана с этой точки зрения служит, в каком-то смысле, исполнению Божьей воли. Вспомните образ черта в романе «Братья Карамазовы» и вы увидите не страшного сатану (он сам себя называет сатаной), а жалкого чертика, «вынужденного» творить зло по заказу. Конечно, Достоевский не мог представить сатану исключительно в такой роли — роли, совсем не свойственной гордому и умному духу саморазрушения и потому в поэме Ивана Карамазова о «Великом Инквизиторе» он кажется действительно страшным и совсем самостоятельным. Я думаю, этот вопрос о месте сатаны в творении Бога у Достоевского не совсем разрешен, но предполагаю, что все-таки писатель принимал его появление как **необходимость**. Во всяком случае, искушение дьявола, из-за которого совершилось грехопадение, можно рассматривать не как недосмотр Бога, а как проявление Его любви и высшей мудрости, так как с грехопадением

начался новый этап самосознания человека. Кажется, Достоевский не верил в грозного Бога Ветхого Завета, запрещающего людям знать больше, чем они знали, и карающего человека за его грехи. По-видимому, говоря о грехопадении, Достоевский делает акцент отнюдь не на акте вкушения плода с дерева познания добра и зла. Как раз в этом для писателя не заключается грехопадение, ибо хотеть знать больше о себе, о мире, о Боге, не есть еще грех, а вполне естественная необходимость, присущая человеку и вложенная в него Богом. Если проецировать это событие на историю человечества, то оно может быть отнесено к той стадии развития, которую Достоевский называл «цивилизацией» и во время которой произошло истинное грехопадение. Косвенным образом оно связано с выбором, с вкушением «запретного» плода, постольку, поскольку для человека несовершенного, проходящего земной путь учеником, возникает возможность ошибки, т. е. впадения в грех, что на самом деле и случилось. Впавши в грех, человек отошел от Бога и покинул рай, в том смысле, что он перестал быть чистым. Пришла цивилизация со своей наукой и отвергла Бога и нарушила закон любви и самоотдачи. Получилась странная вещь: люди, с своей жадной «знатью», перестали осознавать Бога, пытались обосновать свою веру на науке. Конечно, Бог не мог не предвидеть, что так обернется дело, но Он, из любви к человеку, пошел на это, зная, что наука в зародыше не есть еще истинная наука, зная, что человек, со своими навыками, но еще мелкими знаниями провозгласит, что нет Бога и потому почувствует, что он сам и его наука стоят превыше всего. Человек делается гордым, но и одиноким. Бог знал все это, и однако Он способствовал развитию науки потому, что также знал, что это необходимый этап роста, чтобы человек своей интуицией, умом и трудом наконец сам достиг более совершенного понимания мира и Творца. И это непременно произойдет, когда наука человеческая достигнет зрелости, когда она, кстати, не будет в противоречии с чувством красоты, но только той божественной красоты, в которой так нуждается душа человеческая. Так по крайней мере думал Достоевский, который считал, с одной стороны, что нельзя отвергать вековые истины на основе всего лишь начинающей науки, неспособной пока доказывать что-либо, особенно в области веры, но с другой стороны понимал, что все-таки науки «ужасно» нужны. К сожалению, пока цивилизация со своей наукой не дойдет до желанной зрелости, она больше будет разделять, чем объединять, она своим мелким «знанием» оттолкнула от себя рай, сделала мир пустым, отринула Бога и превратила людей в одиноких сирот. Цивилизация — это период великого обособления, где каждый работает для себя и о любви к ближнему мало

кто по настоящему заботится. Однако, цивилизация не искоренила память людей о великом прошлом, когда они жили в раю и не было никакого зла. Память о рае заставила людей тосковать о прошлом и страдать из-за того, что они сами предали свой идеал. Тогда они начали искать утраченный рай в каких-то отдаленных царствах, не подозревая, что на самом деле никогда его и не покидали и что рай вернется к ним, когда они осознают истину. Тогда колесо завершит свой круг и люди вернуться к Богу. И они поймут, что Бог никогда не изгонял их, что рай есть всюду. И закон любви и самопожертвования будет восстановлен. Однако люди настолько отошли от идеала и в своем выборе безбожного «знания» ушли так далеко, что все запуталось и они еле-еле различают дорогу, ибо своими глазами почти ничего не видят и идут по миру, «отуманенные грешными мыслями». Для того, чтобы указать путь и восстановить закон любви, явился Иисус Христос. Он научил куколку стать бабочкой. Он показал, что когда люди будут следовать Его примеру, тогда наступит третья стадия развития человечества. Обособление прекратится и человек снова станет жить для людей, а не для себя. Христос был послан Отцом не просто, чтобы спасти людей от гибели, а чтобы помогать им стать богами. В этом и смысл истории. Человек родился для того, чтобы стать богом и Христос появился для того, чтобы богом стал человек. Однако, путь к божеству не легкий и наполнен страданием. Не может быть иначе, ибо, чтобы достигнуть цели, мы должны стать чистыми, освободиться от греха, которым, как считают и Соня Мармеладова и Зосима, мы осквернили землю: «след свой гнойный, — говорит Зосима, — оставляешь после себя» (14; 289).

Путь страдания тяжел и не должен нас смущать. Он необходим с того момента, как мы впали в грех. Это искупительный путь и, несмотря на то, что мы часто отчаиваемся, временами проклиная нашу участь и даже отворачиваемся от Бога, это путь великой радости, ибо через него все больше и больше мы очищаем себя и осознаем приближающееся счастье. Опять-таки, стоит напомнить, что для Достоевского нет счастья в бездействии, а лишь в его достижении. Человек родился для приобретения счастья (осознания Бога и достижения бессмертия) страданием. Чтобы ценить такое добро, лучше не получить его даром. И когда страдание будет нас слишком сильно гнети и когда почувствуем, что больше нельзя и станем бунтовать против Бога, потому что не понимаем, «зачем так устроено», то пусть перед нами возникнет образ распятия. Для Достоевского это сильнейший аргумент, так как через такую жертву Бог сам пошел на страдание. Послав Своего Сына на Голгофу, Бог как бы говорил людям, чтобы они

терпели, что они не оставлены. Они согрешили и страдают, вот Сын Божий, Христос, чист, но и Он страдает. Он принимает это страдание потому, что **сострадает** и готов взять грех человечества на себя, чтобы спасти людей². Не случайно Достоевский утверждал что «сострадание — все христианство» (9; 270). В этом случае, стать как боги люди смогут только если сами будут сострадать своим братьям так, как Бог сострадал роду человеческому. Это, конечно, только один из первых шагов, но чуть ли не самый важный, ибо из любви-сострадания рождаются великие подвиги веры и самоотречения. «Сострадание, — считает князь Мышкин, — есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8; 192).

Страдание, вызванное раскаянием за собственные грехи, — дело хорошее и нужное. Оно очищает и исцеляет нас, готовит к возрождению, ставит нас на ноги. Сострадание же, вызванное чужими переживаниями, падениями и пр., очищает и исцеляет тех людей, на которых оно направлено. В этом Достоевский был настолько уверен, что его любимые герои-праведники постоянно, силой своей любви-сострадания, изменяли людей к лучшему. Поэтому, можно сказать, что для писателя страдание является первым этапом к восстановлению личности, во всей ее духовной высоте, а сострадание — последним, окончательным, если только это страдание превращено не в минутный порыв души, а в дело жизни. Например, сострадание Раскольникова семье Мармеладовых и бескорыстная помощь им, или поступок Ивана Карамазова, после свидания со Смердяковым спасшего пьяницу от замерзания, конечно, замечательны, но это всего лишь зачаток того сострадания, которое способно двигать горы. Кроме того, учитывая, что их душа сияла радостью и чувством удовлетворения оттого, что она знала, что так именно надо всегда поступать, учитывая также, что у Достоевского душа каждого из его героев одинаково радуется собственным проявлениям деятельной любви-сострадания, можно предполагать, что для писателя душа является естественно христианской. В этом заключается ее «нормальность». Она христианка потому, что закон любви, сострадания и само-

² Конечно, образ распятия не исчерпывает свой смысл исключительно в этом примере безграничного, нечеловеческого сострадания, ведь смотря на распятие, человек приходит не только к мысли о великой жертве, принятой с любовью Христом, но и, также неотделимо от жертвы, возникает подвиг воскресения, через который Христос окончательно проявил свое Божество и доказал, что достижимо бессмертие. Своей жертвой Он и искупил грех мира, и оставил нам обещание о нашем бессмертии. Для Достоевского это очень важно, ибо в крестном подвиге он видел не акт бессильного сострадания, а чудо, которое открыло людям смысл жизни: жить для бессмертия.

отдачи не есть нечто вынуждающее ее подчиняться чему-то чужому; наоборот, этот закон составляет самую ее сущность. Разумеется, я не утверждаю, что такого закона нет для других исповеданий; я только констатирую факт, что такой закон для Достоевского по определению является христианским и потому, раз душа принимает его как нечто присущее ей самой, то душа, опять-таки, по природе своей — христианка.

Сострадание без действия не есть еще сила, а Достоевский как раз видел в сострадании самое высокое проявление деятельной любви, которая способна изменить мир, превратить его в рай. Дело в том, что для него истинно сострадать означало одновременно и отдавать свое «я» во имя страждущих, во имя их восстановления. Это всегда надо иметь в виду при рассмотрении художественных образов писателя, а то мы можем прийти к крайностям и, например, признать в Великом Инквизиторе человеколюбца, отошедшего от Бога «во имя счастья» слабых людей, не виноватых в этой своей слабости, и принимающего на себя страдание, чтобы другим было легче жить, хотя бы и в муравейнике. Нет, решительно, Великий Инквизитор не является никаким страдальцем за счастье людей. Ему не приходит в голову «восстановить погибшего человека», он хочет лишь успокоить совесть людей, освободить их от тяжести самой свободы, усмирить «жалких бунтовщиков» и заставить их работать для него. Великий Инквизитор презирает человека, но нет и никогда не было в презрении любви. А это очень важно, ибо для Достоевского нет истинного, христианского сострадания без любви. Инквизитор не сострадает людям, а хочет, как и Раскольников, власти «над всею дрожащею тварью и над всем муравейником» (6; 253). Инквизитор не сострадает, а презирает людей. Он хочет превратить их в обезволенных рабов, ему по душе идеал «счастливого» муравейника, осуществившего насильственное успокоение совести. Великий Инквизитор не принимает на себя страдание людей, чтобы сделать их счастливыми, но страдает от того, что знает, до чего он дошел в своем обмане. Он страдает за себя, а не за людей, так как понимает, что, отойдя от Бога, он поработил человека и создал антиидеал, а с таким «подвигом» даже и сам Инквизитор не может смириться.

Достоевский понимает, что не в успокоении совести людей заключается сострадание. В Евангелии от Матфея Христос говорит ученикам Своим: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч»³. Сострадание как раз и подразумевает принесение меча. Меч разрушает ложное

³ См. Евангелие от Матфея. 10: 34.

спокойствие, освобождает совесть и пробуждает жажду идеала. Христос пришел с мечом потому, что сострадал человеку и не хотел, чтобы люди остались спокойными в своем отпавшем от идеала состоянии. Меч — великое лекарство для совести, против успокоения пришел с мечом Христос и помог человеку встать на ноги и сильнее тосковать по идеалу, искать его. Именно такое сострадание более понятно для Достоевского. Не случайно, когда его положительные герои страдают кому-либо, они берут меч и способствуют угрызениям совести, и вызывают грешников на страдание. Так, Соня Мармеладова советует Раскольникову, а Зосима — Таинственному Посетителю взять на себя то страдание, причиной которого явились они сами, и публично покаяться перед народом за преступления, ими совершенные, Алеша Карамазов признается брату Ивану, — вместо того, чтобы успокоить его — что и он думал, что Иван желал отцу смерти. Алеша не обвиняет, но не останавливает работу совести Ивана, ибо для Достоевского важно, чтобы Иван осознал свое участие в преступлении и, следовательно, страдал за нарушение закона любви, нарушение, которому сам он способствовал. Нужно подчеркнуть то обстоятельство, что и для Раскольникова, и для Таинственного Посетителя, и для Ивана Карамазова страдание не исходит исключительно из угрызений совести перед злодеянием, но и из жажды любви и счастья, которые их сердца могут найти только в идеале. Если не так, то тогда как объяснить, что первоначально Достоевский хотел, чтобы Раскольников признался в своем преступлении сразу же после того, как увидел картину золотого века, мечтать о котором, как он чувствовал, он не имел права? То же самое происходит в главе «У Тихона» и со Ставрогиним: ему снится золотой век, но он сознает себя не в праве мечтать о нем после всего зла, которое сотворил. Ставрогин страдает, Ставрогин ищет страдания, ибо хочет «простить сам себе» (11; 27) так, как хотел бы и Раскольников.

Таким образом, у Достоевского сострадать значит и жалеть человека, и помогать ему осознать идеал и то место, в котором он находится по отношению к идеалу, и открыть ему глаза, чтобы он страданием очищал свой путь. Сострадать не значит дать покой, но принести меч, чтобы отсечь все чуждое человеку и обрести то счастье, которое ждет нас не только в конце пути, но и на каждом углу, стоит лишь осознать истину о божественной святости мира. Сострадающий человек призван разрушить те препятствия, которые мешают людям развивать свою личность по образу и подобию Божью.

Достоевский советует не бояться страдания. «Страдание — да ведь это единственная причина сознания» (5; 119), — говорит под-

польный человек, а сознание, несмотря на то, что парадоксалист его называет болезнью, для писателя есть необходимый, первый шаг для обнаружения в натуре человека ненормальности и восстановления личности. Иными словами, Достоевский не считает, что сознание — болезнь, наоборот, отсутствие его порождает болезнь, а лекарство дается сознанием. Поэтому страдание так необходимо в жизни: то, что человек «под-сознает», через страдание часто становится явным, сознаваемым, тем более, что сознание, источником которого является страдание, имеет прямое отношение к проявлению совести. Совесть-страдание-сознание — вот неразделимая триада, через которую Бог ведет человека к идеалу. Через совесть совершается не только личный, но и высший суд, цель которого не карать, а спасти грешника. «Единый суд — моя совесть, — пишет Достоевский, — то есть судящий во мне Бог» (24; 109). И суд этот пробуждает сознание того, что я, грешник, преступил против Бога, и потому всегда связан со страданием, так как человеку присуща жажда идеала и, отходя от него, душа не может не тосковать по нему.

Однако не следует думать, будто у Достоевского только страдание является источником сознания. В своих записках к «Дневнику писателя» за январь 1877 г. Достоевский сделал следующую отметку: «Сознание и любовь, что, может быть, и одно и то же, потому что ничего вы не сознаете без любви, а с любовью сознаете многое» (25; 228).

Итак, сознание⁴ достигается через любовь. Но ведь только что мы убедились в том, что для Достоевского высшие истины открываются через страдание, причем через страдание, в котором не обязательно присутствует любовь. Человек из подполья, например, говоря о страдании как о единственном источнике сознания, не подразумевает никакой любви, он сам не испытывает любви, когда через страдание «сознает». Не испытывают любви ни Рас-

⁴ Здесь необходимо подчеркивать, что у Достоевского, когда он говорит о сознании, обычно подразумевается сознание высшей истины, идеала добра и красоты, существования Бога и бессмертия души и пр. и пр. в том же роде. Что касается его героев «безбожников», то с ними дело обстоит несколько иначе: человек из подполья, самоубийца из «Приговора» и Ипполит, например, страдают при «сознании» того, что законы природы действуют самым наглым и холодным образом и поработают и, наконец, поглощают человека. Но это, с точки зрения Достоевского, еще не есть сознание, ибо для них еще не наступил момент просветления, указывающий им, что есть Бог и что Он проявляется в каждом Своем творении. Впрочем, подпольный человек страдает не только от своего лжесознания, но и от того, что в нем пробуждается совесть и, через нее, Бог осуществляет Свой суд и вызывает чувство неудовлетворенности и тоску по более высокому идеалу, который уже где-то существует, как это предчувствует душа подпольного человека.

кольников, ни Ставрогин, ни Иван Карамазов, когда, после мучительного крестного пути осознают несостоятельность своих воззрений и деяний. Тем не менее Достоевский не слишком себе противоречит, провозглашая любовь как главное условие сознания. Во-первых, страдание вызывает в человеке сознание своей неправды и открывает двери к высшим истинам, однако пройти через эти двери люди смогут только с помощью любви. Во-вторых, у Достоевского страдание возникает благодаря пробуждению совести, а совесть-то, как недавно мы видели, является для писателя «судящим во мне Богом». Разумеется, суд Бога есть **всегда акт любви во имя перерождения человека в свете**. В-третьих, когда дело касается веры в Бога и в бессмертие души — а это у Достоевского высшая форма сознания, — писатель признает словами Зосимы, что такая вера достигается «опытом деятельной любви», т. е. дойдя «до полного самоотвержения в любви к ближнему» (14; 52). Не случайно самые сознающие герои писателя те, которые проповедуют своими действиями любовь: князь Мышкин, Макар Долгорукий, Алеша Карамазов, Зосима, Соня Мармеладова и, даже Марья Тимофеевна Лебядкина, «Хромоножка».

Любовь у Достоевского — вернейший способ осознать истинную суть мира и человека. Для тех, кто смотрит с любовью на Божие творение, все свято и истинно. При таком сознании они счастливы, и не может быть иначе. Все добрые люди, все святые для писателя всегда были и будут счастливыми, ибо в них много любви. «Несчастливы только злые — пишет Достоевский П. С. Анненковой в 1855 г. — Мне кажется, что счастье в светлом взгляде на жизнь и в безупречности сердца» (28; 196). Достоевский в дальнейшем не изменил своего взгляда на счастье и это необходимо учесть, так как связь между любовью и счастьем очевидна, исходя из предыдущей питаты; кроме того, писатель был вполне убежден в том, что светлые люди даже в страдании находят счастье⁵. Конечно, речь не идет ни о каком нелепом мазохизме, а о том, что для них, даже в великом тумане, всегда светит истина, поддерживающая их в мире, с помощью которой они приведут других к осознанию святости творения и, через это, к счастью и, в конце концов к самому идеалу. О, если б человек только знал, что такое чудо окружает его, что он никогда не покидал рая, и что все носит на себе печать Божию! Живя в таком мире, человек был бы естественно счастлив. Да, именно так, и потому не надо

⁵ Вспомним в этой связи, что Зосима, посылая Алешу в мир, говорит ему: «Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь — что важнее всего» (14; 259).

удивляться словам Кириллова, выражающим взгляд самого Достоевского: «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив» (10; 188). Таким образом, можно сказать, что человек не только родился для счастья, как считал Зосима, но и что человек родился в счастье. К сожалению, со времени грехопадения мы идем по миру, отуманенные грешными мыслями и потому несчастны. Если бы мы осознали истину...

Осознание истины озаряет человека и делает его счастливым, даже если ему придется страдать. А страдать-то обязательно придется.

Мир есть рай и все свято, но ... В том-то и дело, что «но»: осознавая истину святости мира, человек не может не осознавать и зло, воцарившееся в душе людей и отталкивающее их от Бога, от идеала. Зло не есть истина и потому имеет лишь произвольный характер, потому его можно искоренить в себе; достаточно рассеять туман грешных мыслей светом божественной правды о мире. Человек, осознавший эту правду, и счастлив, и несчастен, ибо не может не страдать, пока хоть кто-то останется погруженным во зло и в муки из-за незнания правды о Боге и о мире Его. Счастливым, сознающим человек есть одновременно и человек сострадающий. Для Достоевского иначе не бывает, не зря он утверждает, что «всякое великое счастье носит в себе и некоторое страдание, ибо возбуждает в нас высшее сознание. Горе реже возбуждает в нас в такой степени ясность сознания, как великое счастье. Великое, то есть высшее счастье обязывает душу» (26; 110). Поэтому немудрено, что истинно счастливые люди те, которые приняли в своем сердце христианский идеал самоотдачи и любви к ближнему и, следовательно, не могут остаться равнодушными при виде страдания и падения людей. Более того, чтобы иметь право на свое счастье, они чувствуют себя обязанными принести людям свет Христов и этим же способствовать счастью и развитию личности каждого брата своего. Иначе говоря, если рай есть в моей душе, то пусть будет рай и в душе моего ближнего; если же он страдает, то пусть и я пострадаю вместе с ним, ведь может быть, благодаря моему состраданию в нем воссияет Божия истина, через которую он спасется и приобретет высшее сознание и, вместе с тем, высшее счастье. Можно сказать, что все положительно-прекрасные герои Достоевского так и делают. Они и сострадают, и разделяют свое счастье с людьми, они готовы, как в свое время Христос, — единственный безгрешный, — дал тому пример, взять на себя грехи людей и пострадать за них, за их спасение. Они чистым сердцем своим готовы быть братьями людям и в страдании, и в счастье. Для них крест страдания за людей есть и источник радости, ибо страдать за брата значит

искупить его грехи и дать ему возможность стать, со временем, и чистым, и счастливым. Пусть со страданием когда-нибудь будет покончено! Пусть и сейчас по крайней мере невинные существа больше не пострадают! А пока они страдают, пусть и я вместе с ними. Я хочу страдать за дите, за их неоправданные слезы, чтобы их никто больше не мучил; я хочу мучиться, ибо хочу быть счастливым, и чтобы все были счастливы. Пусть я буду остерегать брата от падения, если не сумею, то буду у него прощения просить, ибо остеречь не сумел, потому что, быть может, я хуже его и не был готов показать ему свет Божий. Да, в его падении я виноват вместе с ним и, быть может, больше его. О, конечно, это не только признание всеобщей и личной виновности, но и высшее сознание моей неотделимости от каждого человека, признание того, что я принимаю участие в личной судьбе моего ближнего, любимого мною, потому что в каждом, как и во мне, живет Бог, Который связывает всех нас, как Отец Своих детей.

К ВОПРОСУ О ЕВАНГЕЛЬСКИХ ОСНОВАНИЯХ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»

Круг евангельских мотивов в «Братьях Карамазовых» очерчен весьма приблизительно литературной критикой и, думается, будет в дальнейшем расширяться. Простор для исследования необычайно велик. Предлагаем рассмотреть отдельный аспект проблемы прочтения романа «сквозь» Евангелие.

I

Начнем с эпитафии. Достоевский дает эпитафией слова из Евангелия (Иоан., XII, 24), причем слова центральные во всей проповеди спасения Господа Бога Иисуса Христа. Первое, что прочтет приступающий к «Братьям Карамазовым», будет (после посвящения Анне Григорьевне Достоевской): «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Первым делом Достоевский уведомляет нас о прямой соотнесенности происходящего в романе с евангельским повествованием и о том, где именно ее следует искать.

Все знают, что эпитафия призван выразить основную идею произведения и тем самым способствовать восприятию его читателем. Между тем вслед за некоторыми религиозными философами рубежа XIX—XX вв. стало почти традиционным интерпретировать 24-й стих 12-й главы Евангелия от Иоанна таким образом, что смысл романа не только не проясняется, но вовсе искажается. Вкратце суть его в следующем. Умирание зерна — преступление, совершаемое героем и являющееся сюжетным центром романов Достоевского. Но своеобразие преступления в том, что оно есть промежуточный этап на пути от, скажем так, «детской невинности» (когда зерно не умирает и остается одно) к «высшему синтезу», т. е. подлинной свободе и святости. В преступлении человек приобретает знания, неведомые «детской невинности», погружается в иррациональные глубины своей души, где только и возможна

встреча с Богом, и в отталкивании от собственной преступности осуществляет подлинно свободный выбор — погибшее зерно приносит плод. Выстраивается триада à la Гегель, некий диалектический ряд из трех компонентов: тезис — антитезис — синтез.

В Евангелии же если не противоположный, то, во всяком случае, совершенно иной смысл. Вспомнимся в контекст: «Иисус же сказал им (св. апостолам Андрею и Филиппу. — Ф. Т.) в ответ: пришел час прославиться Сыну Человеческому. Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную. Кто Мне служит, Мне да последует; и где Я, там и слуга Мой будет. И кто Мне служит, того почитит Отец Мой. Душа Моя теперь возмутилась; и что Мне сказать? Отче! избавь Меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел» (Иоан., XII, 23—27). Не нужно особой пронизательности, чтобы понять, что речь идет о распятии, о кресте. Вспомним буквально теми же словами сказанное в Евангелии от Марка: «...кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною. Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее» (Марк, VIII, 34—35). Т. е. идея эпитафия — идея креста, отвержения себя. Умереть значит умереть миру; а мир — собирательное понятие, означающее страсти. После грехопадения греховное естество так прочно укоренилось, наложась на естество совершенное, что почитается человеком как подлинное и единственно возможное. И только через крест, отвержение этого мнимого, ветхого человека спасается к жизни подлинный, новый, совершенный человек.

Если пойти с другого конца и посмотреть в Евангелии значение приношения плода (Иоан., XV, 4—6), то мы увидим, что это — пребывать во Христе, что, по словам святителя Феофана, затворника Вышенского, возможно только через приобщение Животворящей Силе Креста Господня.

Тот же результат мы получим, если станем анализировать те две ситуации в самом тексте «Братьев Карамазовых», где эпитаф повторяется (в первый раз — Зосимой о Дмитрии, второй — в сцене с таинственным посетителем).

II

Теперь, когда точка зрения на романное действие выяснена, перейдем к самому роману, который имеет внутреннюю структуру из двух частей. Первая часть есть некая исходная ситуация, пред-

полагающая по своему смыслу развитие, изменение; вторая — самое это изменение. Обе части имеют евангельское происхождение и существуют в «Братьях Карамазовых» как художественное освоение двух притч.

Исходная ситуация передается через притчу о сеятеле (Лук., VIII, 5—8, 11—15): «...вышел сеятель сеять семя свое, и когда он сеял, иное упало при дороге и было потоптано, и птицы небесные поклевали его; а иное упало на камень и, взойдя, засохло, потому что не имело влаги; а иное упало между тернием, и выросло терние и заглушило его; а иное упало на добрую землю и, взойдя, принесло плод сторичный...» (Лук., VIII, 5—8). По толкованию св. Иоанна Златоуста, под сеятелем, вышедшим сеять, следует разуметь самого Христа, воплотившегося Бога, пришедшего в мир для спасения человеческого рода, под семенем — Его учение, а под нивою — человеческие души. Таким образом, подвигу самораспятия каждого человека предшествует подвиг самого Христа, как и апостол Павел говорит: «Но как призывать Того, в Кого не уверовали? как веровать в Того, о Ком не слышали? как слышать без проповедующего?» (Рим., X, 14). Восприимчивость к Слову Божию, отклик на Него становятся важнейшей оценочной характеристикой в системе романа.

В каждом из четырех видов приемлющей земли коренится образ какого-либо из братьев Карамазовых. Семя, упавшее при дороге, означает слушающих, «к которым потом приходит дьявол и уносит слово из сердца их, чтобы они не уверовали и не спаслись» (Лук., VIII, 12). К таковым относится незаконный сын Федора Павловича Карамазова Павел Смердяков. Это легко установить при анализе двух идентичных по структуре и смыслу сцен. Одна из них связана с Ветхим Заветом. Когда Григорий обучал двенадцатилетнего Смердякова грамоте и стал учить священной истории, на втором или третьем уроке мальчик усмехнулся, Григорий спросил: «Чего ты?» и услышав в ответ: «Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый. Откуда же свет-то сиял в первый день?», остолбенел. «Мальчик насмешливо глядел на учителя. Даже было во взгляде его что-то высокомерное». В «Беседах на книгу «Бытия» Иоанна Златоуста читаем: «Да не обольщает тебя вид (солнца): если захочет повелеть Создатель, оно исчезнет, как будто бы и не было его. Поэтому и создал солнце в четвертый день, чтобы не подумал ты, будто оно производит день». Смердяков впадает именно в такое обольщение, о котором св. апостол Павел говорил так: «Они заменили истину Божию ложью и поклонялись, и служили твари вместо Творца» (Рим., I, 25). Припомним эпизод с «валаамовой ослицей». Смердяков так же усмехнулся, точно так же Федор Павлович

спросил: «Ты чего?» и точно так же остолбенел после длинной смердяковской речи, основывающей теперь на словах Нового Завета, словах самого Христа оправдание отречению от Христа под страхом мученической смерти. Слова эти следующие: «...истинно говорю вам, если будете иметь веру и не усомнитесь, ...если и горе сей скажете: поднимись и ввергнись в море, — будет; и все, чего ни попросите в молитве с верою, получите» (Матф., XXI, 21—22). И что говорит Смердяков: «Опять-таки и то взявши, что никто в наше время не сможет спихнуть горы в море, ...то неужели ... население всей земли-с ...проклянет Господь и при милосердии своем ...никому из них не простит? А потому и я уповаю, что, раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью». Ту же идею повторит затем великий инквизитор.

Семя, упавшее на камень, означает тех, кто, услышав слово, «с радостью принимают, но которые не имеют корня, и временем веруют, а во время искушения отпадают» (Лук., VIII, 13). Здесь речь идет об Иване Карамазове. Иван Карамазов — интеллигент, принадлежащий к научной среде (закончил курс естественником). Достоевский постоянно отмечал сильную подверженность интеллигенции влиянию новых модных научных учений, безбожных по своей сути, особенно среди естественников, из-за того, что интеллигенция оторвана от «почвы», не имеет в ней корня и поэтому ветром любого учения уносится в сторону. (Вспомним, как Федор Павлович аттестует Ивана, используя I псалом: «Иван никого не любит, Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер, и пыль пройдет...»).

Семя, упавшее между тернием, означает тех, которые «слушают слово, но, отходя, заботами, богатством и наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» (Лук., VIII, 14). В сущности, здесь имеются в виду житейские страсти, которые в святоотеческих писаниях традиционно именуются терниями. К примеру, у Исаака Сирина: «Действительно же страсти суть терния, и произрастают в нас от сеяния в тело». Страстность становится доминантой в образе Мити Карамазова. Была попытка рассмотреть его как некий переход, среднее звено между Иваном и Алешей, эвклидовским умом и сознанием, обретшим дар подлинной свободы. Думается, что у Достоевского этого нет. Сам Дмитрий признается Алеше накануне суда: «Алеша, слушай: брат Иван мне предлагает бежать. В Америку с Грушей. Ведь я без Груши не могу!... А без Груши что я там под землей с молотком-то? Я себе только голову раздроблю этим молотком! А с другой стороны, совесть-то?.. От распятия убежал!» Сам Дмитрий осознает страсть к Груше как бегство от распятия.

Семя, упавшее в добрую землю, означает тех, которые, «услышав слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении» (Лук., VIII, 15). Вспомним характеристику Алеши: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: «Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю»... Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: «Раздай все и иди за Мной, если хочешь быть совершенен». Алеша и сказал себе: «Не могу я отдать вместо «всего» два рубля, а вместо «иди за Мной» ходить лишь к обедне». Т. е. мы видим мгновенный отклик на услышанное Слово.

Федор Павлович, «глава семейки», соединяет в себе «дорогу», «камень» и «терния», но не вбирает добрую землю. Важно, что Алеша имеет, в отличие от других братьев, иного отца, духовного отца старца Зосиму, образно говоря, привит к другой лозе.

Следует отметить, что семя Слова Божия посеваётся в душу каждого, без всяких исключений, какая бы она ни была. Здесь опровержение упрека инквизитора Христу в аристократизме.

III

Большая часть семени погибла, погибла от приемлющей земли, т. е. внимавшей, точнее, не внимавшей души. Но благоразумно ли, возникнет у некоторых вопрос, сеять при дороге, на каменистом месте, в тернии? «Конечно, в отношении к семенам и земле это было бы не благоразумно, — говорит св. Иоанн Златоуст, — но в отношении к душам и учению это весьма похвально... И камню можно измениться и стать плодородною землею, и дорога может быть не открытой для всякого проходящего и не попирается его ногами, а может сделаться тучною нивою; и терние может быть истреблено, и семена могут расти беспрепятственно. Если бы это было невозможно, то Христос и не сеял бы. Если же такое изменение происходило не во всех, то причину этого не сеятель, но те, которые не хотели измениться».

Таким образом, как уже говорилось, исходная ситуация требует своего развития, изменения, и это изменение передается в «Братьях Карамазовых» через вплетение в художественную ткань романа притчи о винограднике. Вот она: «Многие же будут первые последними, и последние первыми. Ибо Царство Небесное подобно хозяину дома, который вышел рано поутру нанять работников в виноградник свой и, договорившись с работниками по динарию на день, послал их в виноградник свой; выйдя около третьего часа, он увидел других, стоящих на торжище праздно,

и им сказал: идите и вы в виноградник мой, и что следовать будет, дам вам. Они пошли. Опять выйдя около шестого и девятого часа, сделал то же. Наконец, выйдя около одиннадцатого часа, он нашел других, стоящих праздно, и говорит им: что вы стоите здесь целый день праздно? Они говорят ему: никто нас не нанял. Он говорит им: идите и вы в виноградник мой, и что следовать будет, получите. Когда же наступил вечер, говорит господин виноградника управителю своему: позови работников и отдай им плату, начав с последних до первых. И пришедшие около одиннадцатого часа получили по динарию. Пришедшие же первыми думали, что они получают больше, но получили и они по динарию, и, получив, стали роптать на хозяина дома и говорили: эти последние работали один час, и ты сравнил их с нами, перенесшими тягость дня и зной. Он же в ответ сказал одному из них: друг! я не обижаю тебя; не за динарий ли ты договорился со мною? возьми свое и пойд; я же хочу дать этому последнему то же, что и тебе; разве я не властен в своем делать, что хочу? или глаз твой завистлив оттого, что я добр? Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званных, а мало избранных» (Матф., XIX, 30 — XX, 16).

Согласно толкованию св. Иоанна Златоуста, виноградом в притче называются повеления и заповеди Божии, временем делания — настоящая жизнь, а делателями — те, кто различным образом призываются к исполнению заповедей Божиих. То, что Хозяин виноградника не всех сразу нанял, зависело от воли званных, которые не все сразу Его послушались... Поэтому Он призывает каждого, смотря по тому, когда кто готов Ему повиноваться. В романе не только воплощена мысль притчи, но и почти с полной точностью отражены упоминаемые в ней часы.

Художественное пространство «Братьев Карамазовых», состоящее из двенадцати книг, есть настоящая жизнь.

Раннее утро — описание деяний Федора Павловича Кармазова (книга первая «История одной семейки») — момент призвания именно его. При осмыслении этих деяний под знаком призвания нам откроется его обреченность как человека, дошедшего до состояния полной невосприимчивости к призыву, неменяемости. «Некто имел в винограднике своем посаженную смоковницу и пришел искать плода на ней и не нашел; и сказал виноградарю: вот, я третий год прихожу искать плода на этой смоковнице и не нахожу; сруби ее: на что она и землю занимает? Но он сказал ему в ответ: господин! Оставь ее и на этот год, пока я окопаю ее и обложу навозом, — не принесет ли плода; если же нет, то в следующий год срубишь ее» (Лук., XIII, 6—9). Что же ожидать в судьбе Федора Павловича, если и на следующий год картина та-

кова же, как и в три предыдущие? Ответить можно словами Евангелия от Матфея: «Поутру же, возвращаясь в город, взалкал; и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и ничего не найдя на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Матф., XI, 18—19).

Одна из особенностей художественной системы романов Достоевского состоит в огромной значимости ключевых слов. Такие слова есть и в первой книге. Когда Федор Павлович узнал о смерти супруги, то побежал по улице и, радостно воздевая руки к небу, стал кричать «Ныне отпускаеши», т. е. молитву Симеона Богоприимца, которому Духом Святым было предсказано, что он не умрет, пока не увидит Христа Господня. И эти слова он произносит как раз, увидев Его; слова о своем отшествии из мира сего. Федор Павлович-антибогоприимец своими устами предрекает себе смерть.

Третий час — час Смердякова. В третьей книге мы находим его *profession de foi* — тот самый монолог «валаамовой ослицы». Думается, нет надобности на нем останавливаться. Стоит добавить только, что изрекает Смердяков о своей «вере» как раз в момент призвания к деланию заповедей Божиих, и сделать тот же вывод, что и о Федоре Павловиче — об обреченности. Любопытно, что Дмитрий накануне суда говорит Алеше о Смердякове: «Его Бог убьет, вот увидишь, молчи!» Как в воду глядел!

Теперь, следуя логике, должно рассматривать шестую книгу. Однако Алеша Карамазов — единственный из всей «семейки», формально выпадающий из системы часов притчи. Его час — седьмой, а не шестой. Вопрос о том, принципиальна ли эта ситуация и то, что шестая книга — житие и учение Зосимы, для Достоевского, остается пока открытым. Для нас же сейчас важно то, что, несмотря на указанный факт, образ Алеши никак не выпадает из общей идеи притчи о винограднике. Напротив, его теснейшая связь с нею подчеркивается дополнительно через глубинное единство в рассматриваемой плоскости с образами Дмитрия и Ивана.

Седьмую, девятую и одиннадцатую книги романа (и, соответственно, Алешу, Дмитрия и Ивана) объединяет ряд важнейших деталей: в седьмой книге Алеша узнает о смерти Зосимы, в девятой — Дмитрий о смерти Федора Павловича, в одиннадцатой — Иван о смерти Смердякова. В центре каждой из них — сон героя, становящийся поворотной вехой в его жизни.

Смерть старца Зосимы, исполненная для Алеши провиденциального значения, выявила его (Алексея) веру более в своего учителя и наставника, нежели во единого Учителя и Наставника

(«один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья» — Матф., XXIII, 8). Умерев в таком своем качестве, Зосима родился для Алеши как участник брачного пира в Кане Галилейской среди пьющих «новое вино в Царствии Божиим» (Марк, XIV, 25): «То же, милый, тоже зван, зван и призван...» «Кто-то посетил мою душу в тот час» — говорил он потом с твердою верой в слова свои...»

Главное в девятой книге — «мытарства» Дмитрия и его сон о «дите». Мытарство — обличение грехов, истязание души в загробном мире, после оставления им тела, еще до суда Божия. Только смерть, смерть прежнего Мити (вспомним, как в самом начале романа Митя говорит Алеше о том, о чем просят лишь на смертном одре), делает возможными последующие обличения грехов (ибо какая польза от обличения в слепоте тому, кто мнит себя зрячим), как и святитель Феофан говорит об этом: «в деле брани духовной главный и начальный наш прием должен состоять в том, чтобы раздвоиться со страстным... в нас человеком, ...сознать его не только не собою, но и врагом нашим, губящим нас...» Вот признание Дмитрия Алеше накануне суда: «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно!»

Одиннадцатая книга по отношению к Ивану представляет собою фактически точную копию с девятой по отношению к Дмитрию. В ней и мытарства (три свидания со Смердяковым), и сонбред (кошмар Ивана). Где же смерть прежнего Ивана, предваряющая мытарства и последующее за ними рождение Ивана нового? В разговоре его с Алешей накануне суда последний восклицает: «...не ты убийца, слышишь меня, не ты!» Эти слова следует понимать как то, что существуют два Ивана: умирающий Иван-убийца и рождающийся Иван-праведник, т. е. произошло одвоение, о котором говорилось в приведенной выше цитате святителя Феофана и которое предстает перед читателем в кошмаре Ивана. Именно после этого Иван получает известие о самоубийстве Смердякова — о конце пути, бывшего недавно еще его путем. Иван же провозглашает: «Завтра крест, но не виселица».

Завтра — день суда. Элемент суда присутствует не только в притче о винограднике (плата — воздаяние за работу), но и в притче о сеятеле: «Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы» (Лук., VIII, 17). Двенадцатая книга «Братьев Карамазовых» — «Судебная ошибка» — закономерное завершение предшествующего, вытекает из него. Суд, собравший весь город, становится Божьим судом. «Завтра ужасный, великий день для

тебя: Божий суд над тобой совершится...» — говорит Алеша Дмитрию. Так увенчивается все произведение, последним аккордом и тоникой которого является восклицание Алеши о воскресении мертвых.

* * *

До рассказа притчи о винограднике и после нее Христос говорит: «Многие же будут первые последними и последние первыми» (Матф., XIX, 30). Так в точности и произошло в романе. Однако же в притче все работники получили по одинаковой плате, владелец виноградника уравнил их всех. По толкованию св. Иоанна Златоуста, Господь высказывает это не как заключение, выведенное из притчи, а лишь утверждает, что как сбылось одно, так сбудется и другое. То, что первые стали последними, а последние первыми, относится ко всем Карамазовым, а одинаковая плата за работу — только к Алеше, Дмитрию и Ивану, внявшим призыву к деланию, что подтверждают и следующие слова: «ибо много званых, а мало избранных» (Матф., XX, 16). В притче о сеятеле одно семя принесло плод в сто крат, другое в шестьдесят, третье в тридцать. Различие это зависит не от природы людей, но от их воли. «И здесь открывается великое человеколюбие Божие в том, что Господь требует не одинаковой степени добродетели, но и первых приемлет, и вторых не отвергнет, и третьим дает место» (Иоанн Златоуст). Пусть Дмитрий колеблется между «гимном» и Америкой — и он не отвергается. Пусть Иван яростно скрежещет: «Лгуны! Все желают смерти отца...» — и ему дается место.

Вспомним эпитафию. Он состоит как бы из двух частей. Первая — о зерне не умершем и оставшемся одним, а вторая — о зерне умершем и принесшем много плода — альтернатива, возникающая перед всеми, как потенциальность, приложимая к любому человеку. Из всего сказанного нами выше можно сделать вывод, что в романе для Федора Павловича и его незаконного сына Смердякова становится актуальной первая часть, для Алеши, Дмитрия и Ивана — вторая. Фрагмент притчи о сеятеле завершается словами: «Итак, наблюдайте, как вы слушаете: ибо, кто имеет, тому дано будет, а кто не имеет, у того отнимется и то, что он думает иметь» (Лук., VIII, 18), означающими, что «кто сам желает и старается приобрести дары благодати, тому и Бог дарует все; а в ком нет этого желания и старания, тому не принесет пользы и то, что он имеет, и Бог не сообщит ему даров Своих» (Иоанн Златоуст). Действительно, Федор Павлович заявляет: «Я, милейший Алексей Федорович, как можно дольше на свете намерен прожить, было бы вам это известно, а потому мне каждая копейка нужна, и чем дольше буду жить, тем она будет

нужнее... потому что я в скверне моей до конца хочу прожить...» Или Смердяков: «Я, положим, только бульонщик, но я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке»; «Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами (3 тыс. — Ф. Т.) жизнь начну, в Москве али пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще всего потому, что и все позволено». Чем кончились все эти планы, мы знаем — «знает Господь путь праведных, а путь нечестивых погибнет» (1 псалом, 6 стих). Любопытно, что если по книгам рассчитывать промежуток между призванием и смертью Федора Павловича и Смердякова, мы получим одно и то же число — восемь книг. Христос воскрес в третий день после крестной смерти, когда наступил первый день недели, т. е. восьмой день. В христианском богословии семь дней связываются с земной жизнью, а восьмой — с жизнью будущего века, который начнется со Второго пришествия Христа и всеобщего воскресения для Суда. Иисус Христос, воскресший именно в восьмой день, дал нам образ нашего будущего воскресения.

В поэме Ивана «Великий инквизитор» заимствован из Евангелия эпизод воскрешения девицы. Все плакали и рыдали об умершей девице. «Но Он сказал: не плачьте; она не умерла, но спит. И смеялись над Ним, зная, что она умерла. Он же, выслав всех вон и взяв ее за руку, возгласил: девица! встань. И возвратился дух ее; она тотчас встала, и Он велел дать ей есть» (Лук., VIII, 55). Ясно, что Ивану необходимо было изобразить какое-нибудь чудо и показать на его фоне маловерие и слабость людей, отдающих Христа инквизитору на казнь. Но почему именно это чудо? Это легко объяснить в пределах того художественного пласта «Братьев Карамазовых», который нами рассматривался. Вспомним об установленной выше связи седьмой, девятой и одиннадцатой книг, о сне и рождении нового человека. Это и есть не что иное как чудо воскрешения девицы. Алеше, Дмитрию и Ивану дано то самое главное, что было отнято у Федора Павловича и Смердякова — жизнь.

«ИОАННО-ПРЕДТЕЧЕНСКАЯ ТЕМА» В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

Всякий церковный человек сверяет свою жизнь с церковным календарем; зная, какому празднику посвящен сегодняшний день и какие чтения Евангелия и апостольских посланий на нынешний день совершаются на литургии, человек соотносит собственное существование и события его — большие и малые — с тем всемирно-историческим и космическим «фоном», на котором происходит его жизнь.

Нет сомнения, что церковный календарь имеет существеннейшее и, может быть, еще не оцененное литературоведами значение для понимания развития идеи и действия в романах Достоевского (рискну сказать: может быть, и в русской классике в целом). Попробуем с этой точки зрения взглянуть на начало «Братьев Карамазовых».

Итак: «Выдался прекрасный, теплый и ясный день. Был конец августа»...

И только-то?

Да, только-то. Но ведь сказано очень много. Смее утверждать, что в этих двух фразах — завязь, формула всего сюжета романа; и событий, имеющих произойти, и некоторых существенных для романа идей.

Конец августа по старому стилю (точнее сказать — 29-е августа, по новому же стилю — 11-е сентября) — праздник Усекновения главы Иоанна Предтечи. Стало быть, события романа начинаются где-то в преддверии этого большого, заметного в церковном календаре дня.

Кстати, тут же заметим и другое. Уже многое сказано в литературоведении о том, что монастырь в «Братьях...» написан Достоевским под впечатлением Оптиной пустыни, а старец Зосима есть портрет Амвросия Оптинского¹. Но в таком случае логично было бы предположить, что скит в романе — это изображение **Иоанно-Предтеченского** скита в Оптиной.

¹ Это сходство, впрочем, ставится под большое сомнение некоторыми людьми Церкви (сошлюсь на мнение о. Павла Карташова).

Таким образом, и место, и время (время — во всяком случае) начала романного действия связаны с Иоанном Крестителем, о казни которого Иродом известно зачастую даже и людям, не читавшим Св. Писания. Характерны (с психологической точки зрения) три пункта, выделяемых широким восприятием из истории Предтечи: 1) Саломея угождает пляской Ироду, 2) Иродиада через дочь требует головы Предтечи, 3) голова Святого отрубается мечом и подается его неукротимой врагине на блюде.

Все три пункта, с моей точки зрения, имеют целую систему прямых и косвенных отражений в ткани романа. Естественно — рассуждая о «Братьях Карамазовых» — начать с третьего пункта.

Если можно так выразиться, «мотив головы», «тема головы», разные семантические значения этого образа присутствуют в романе, причем в очень ярком, настоятельном, так сказать, виде. Заметим, кстати, что в большинстве случаев речь идет о голове «усеченной», или разбитой, или как-то иначе поврежденной. Как это часто бывает у Достоевского, тема открывается анекдотом, непроверенными, перевранными сведениями, и лишь к концу романа предстает и раскрывается в своем подлинном значении и масштабе.

В келье старца Карамазов-отец, паясничая, уличает своего родственника — либерала и «парижанина» Миусова: тот как-то «за обедом» высмеял при Федоре Павловиче рассказ из Четьи-Минеи, в котором будто бы повествовалось о «каком-то святом чудотворце, которого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и «любезно ее лобызаше», и долго шел, неся ее в руках, и «любезно ее лобызаше». Присутствующие иеромонахи опровергают интеллигентский анекдот Миусова, Петр Александрович оказывается посрамленным, развязка созревающего между ним и отцом-Карамазовым скандала блистается.

Между тем значимые слова об отрубленной голове произнесены. Паясничавший «Езоп», «Пьеро» — Федор Павлович не ведает, что в ближайшее время он будет убит — именно ударом в голову. Этому роковому удару, нанесенному Смердяковым, в романе предшествует еще серия ударов — Митя врывается к отцу и избивает его, нанося ему удары по лицу и по голове, так что тот после избития ходит с повязкой; Митя, стороживший отца в саду, наносит удар старику-слуге — опять-таки по голове.

Если же обратиться к другому значению слова «голова», «глава» — «глава семейства» — то и тут мы имеем дело с «поврежденной» главой. Карамазов-старший — это рана, язва всего семейства, не случайно наложенная именно на старшего в роду.

Как мы знаем, дети отвечают за грехи родителей. Как расплавляется Митя, хорошо известно. Но Митя неповинен в крови отца. Виновны Смердяков и Иван, и каждый из них платится таким именно образом, каким согрешил. Смердяков, физический исполнитель убийства отца (нанесением удара в голову), вешается (то есть физически отделяет собственную голову от тела). Теоретик убийства Иван, делающий на суде вывод: «Все желают смерти отца»², сам оказывается «пораженным в голову», в гнездилище мыслей — заболевает горячкой, впадает в умоисступление.

С. С. Аверинцев даже в сжатой энциклопедической статье находит место для упоминания о «трагических контрастах пиришества и казни, глумливой греховности и страждущей святости, вкрадчивой женственности и открытого палачества, присущих сюжету усекновения главы Иоанна Крестителя»³. Нечего и говорить о том, насколько отчетливо, наглядно присутствие этих черт истории Крестителя в романах Достоевского, — и в «Братьях Карамазовых» в частности. Так, вспомним хотя бы провокационную, inferнальную «иродадскую» сторону поведения двух главных героинь «Братьев...» (впрочем, и о Лизе Хохлаковой можно сказать отчасти то же самое). В разных ситуациях романа героини как бы «жаждут крови» героев, стремятся довести их до крайности (Грушенька и Алеша, Грушенька и Митя, Катерина Ивановна и Иван) или напрямую их губят (Катерина Ивановна и Митя).

Может быть, и не вполне случайно, что в сцене кутежа в Мокром, когда Грушенька понимает, что любит Митю, пляска ей не удается: «Слаба... — проговорила она измученным каким-то голосом, — Простите, слаба, не могу... Виновата...» Заговорило сердце, и Грушенька расстается со своей провокационной ролью, которую можно обозначить как роль Саломеи, «роковой плясуньи», искусительницы и мучительницы.

Но и этим тема Иоанна Предтечи в романе, по-моему, не исчерпывается. Ее косвенное продолжение и последующее развитие можно увидеть в некоторых именах и названиях, встречающихся в романе далее.

Как известно, уголовное дело, легшее в основу романа, совершилось в семействе Ильинских (кое-где в черновиках Дмитрий именуется Ильинским). Не случайно, что Илюша Снегирев получает именно это, а не какое-нибудь иное имя. Близость образов Иоанна Крестителя к образу Илии-пророка очень велика. Сам Спаситель говорит об Иоанне, называя его иносказательно «Илией»: «И спросили Его ученики Его: как же книжники гово-

² Имея, понятно, в виду Отца Небесного.

³ Энциклопедия «Мифы народов мира». М., 1991, т. 1, с. 553.

рят, что Илия надлежит придти прежде. Иисус сказал им в ответ: правда, Илия должен придти прежде и устроить всё; но говорю вам, что Илия уже пришел, и не узнали его, а поступили с ним, как хотели; так и Сын Человеческий пострадает от них. Тогда ученики поняли, что Он говорил им об Иоанне Крестителе» (Матф., 17, 10—13).

Илюшечка в романе на свой лад и в свою меру «устраивает всё»: он смягчает сердца своих школьных товарищей, своей жизнью и смертью помогает им раскаяться в своей прошлой злобе и полюбить друг друга на настоящее и будущее. Так раскрывается христианское отношение Достоевского к детям как — хотя бы потенциально — к ангелам Божиим. И не случайно опять-таки действие десятой книги романа («Мальчики») начинается в начале ноября. Восьмого ноября (двадцать первого по новому стилю) отмечается день Архистратига Михаила (точнее говоря — «Собор Архистратига Михаила»). Кстати, когда Алеша сталкивается впервые с Илюшей и с его школьными недругами (в главе «Связался со школьниками»), то об Илюше говорится: «Мальчику за канавкой ударило камнем в грудь; он вскрикнул, заплакал и побежал в гору, на Михайловскую улицу... — Вы туда же идете, в Михайловскую? — продолжал тот же мальчик. — Так вот догоните-ка его... Вон видите, он остановился опять, ждет и на вас глядит». Эта отмеченность места и времени присутствием архангела Михаила говорит о многом. Дети способны достигнуть ангельского чина, — уже было сказано, что смерть, похороны и посмертная роль Илюшечки в объединении мальчиков свидетельствуют об этом. Но ребенок — отрок (а не младенец), как и всякий человек вообще, достигает этого через максимально полное, доступное ему покаяние, через сознательный отказ от всего, что было прежде. Учителем же покаяния считается Иоанн Креститель. Достижение Иоанном Крестителем потенциальной для всякого человека «ангелоподобности» фиксирует иконопись: хорошо известен иконописный сюжет «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», где Святой изображен с ангельскими крыльями. Евангелист Марк, ссылаясь на пророка Малахию, передает слова: «вот, Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою» (Мк., 1, 2), — и далее переходит к рассказу о проповеди Иоанна Предтечи, предварившей явление Христа.

Тема Иоанна Предтечи вбирает, полагаю, самое существенное, что есть в романе и в творчестве Достоевского в целом: идею неотложности и, если можно так сказать, всегдашней своевременности покаяния, возможности преобразования любого человека и достижения им ангельского света. Как читается в каноне Иоанну Предтече: «Законополагаяй людем спасение в раскаянии, Предте-

че, прегрешений бывшее, посреди закона и благодати стал еси. Сего ради молим тя: образи покаяния нас просвети. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу (...) Дажь десницу мне на земли лежащему, Предтече, иже десницу простер, и омыл еси водами Нескверного, и избави мя скверны телесныя, всего мя очищая покаянием, и спаси мя. Святой великий Иоанне, Предтече Господень, моли Бога о нас».

ДВЕ ПЕРЕПИСКИ. РАННИЕ ПИСЬМА

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЕГО РОМАН «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Роман «Бедные люди» занимает особое место в творческом наследии Ф. М. Достоевского: это первое произведение писателя и, одновременно, произведение, написанное в очень редком для него эпистолярном жанре. Каждое из этих двух качеств по отдельности не раз становилось предметом изучения¹, однако эти две, на первый взгляд, «далековатые идеи» сопрягаются, и решение вопроса о том, почему первый роман автора «Преступления и наказания» — роман в письмах, неотделимо от вопроса о долитературном пути Достоевского. До сих пор эпистолярный жанр «Бедных людей» рассматривался лишь как необъяснимый курьез или простая дань традиции².

Ранее уже высказывалась мысль, что роман Достоевского «Бедные люди» не укладывается в рамки традиционного сентиментального романа в письмах³. Тогда возникает вопрос, почему именно в эпистолярном жанре, столь редком не только для самого Достоевского, но и для всей русской литературы того времени, был написан «первый русский эпистолярный роман», как определил «Бедные люди» Белинский? Выделяя этот вопрос как очевидно нерешенный, В. Я. Кирпотин писал: «Эпистолярная форма, казалось, должна бы стеснить изображение социального фона... И, тем не менее, Достоевский, несмотря на ограничивающую фор-

¹ Эпистолярный жанр романа «Бедные люди» рассматривался в нескольких, очень немногих работах, посвященных этому произведению писателя, а также в соответствующих главах монографий, охватывающих все творчество Ф. М. Достоевского в целом. См.: В. Я. Кирпотин. Избр. раб. в 3-х тт., т. 2. М., Изд-во «Художественная литература», 1978, с. 7—41; М. С. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. Изд-во «Художественная литература», 1971, с. 56—66; В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., Гос. изд. худ. лит-ры, 1956, с. 30—57; Г. М. Фридендер. Реализм Достоевского. Изд-во «Наука», М.—Л., 1964, с. 52—68.

² Так, например, Г. М. Фридендер отмечает: «Форма переписки героев, которой Достоевский воспользовался в «Бедных людях», получила широкое распространение в русском и западноевропейском сентиментальном романе...» — История русского романа в 2-х тт., т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 409.

³ Там же, с. 413.

му, сумел развернуть перед читателем подлинную «физиологию» Петербурга, дать обширную картину жизни...»⁴.

Вместе с тем, известно, что творчество писателя начинается с самых первых пробуждений его сознания, и часто первые письменные опыты будущего писателя оказывают сильное влияние на его последующее, уже зрелое творчество⁵. Мы считаем, что важнейший фактор, оказавший активное влияние на созревание литературного таланта Ф. М. Достоевского — это его шестилетняя переписка с братом, Михаилом Михайловичем 1837—1843 гг. Еще тогда, в семнадцатилетнем возрасте, Достоевский начал искать и находить адекватную форму своим переживаниям — в своих письмах к брату.

То, что в переписке с братом Михаилом Михайловичем, а также в письмах к отцу и опекуну получили литературное осуществление многие структурные элементы будущих произведений писателя, не раз отмечалось исследователями «Особенно характерен спор Ф. М. Достоевского с братом по вопросам о понимании философии, о роли знания и чувства, ума и сердца, — отмечает в книге «Ранний Достоевский» В. С. Нечаева. — Этот спор как бы предсказывает его будущую формулу о деле поэта, жизнью сердца и чувства создающего творческий замысел, и о деле художника, воплощающего его в мыслях, плане и слове»⁶. Строки другого письма, от 19 июля 1840-го года, «еще смутно, но предвещают будущие художественные образы «мечтателей», которые Ф. М. Достоевский скоро воплотит в своих повестях... В переписке Достоевского конца 30-х гг. находятся неоднократные упоминания о литературных опытах брата и Шидловского... Но мы не имеем ни одного упоминания этого времени о письменных литературных опытах самого Федора Михайловича», — констатирует исследователь⁷.

Действительно, единственными, однако очень плодотворными письменными опытами молодого Достоевского были его письма. Вполне закономерно поэтому, что литературный дебют Ф. М. Достоевского зафиксировал не только выработавшийся в этой переписке «слог», но и сам эпистолярный жанр, в котором были сделаны первые литературные шаги писателя.

⁴ В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. М., Гослитиздат, 1960, с. 246.

⁵ Применительно к раннему творчеству Достоевского это было отмечено: А. Г. Цейтлин. Труд писателя. М., Сов. писатель, 1962, с. 104—105. Об определенном значении самых ранних пробуждений творческого самосознания писателя по отношению ко всему его последующему творчеству говорится: Г. И. Чулков. Как работал Достоевский в сороковых годах. — «Литературная учеба», апрель, № 4, с. 46.

⁶ В. С. Нечаева. Ранний Достоевский. М., Изд-во «Наука», 1979, с. 82.

⁷ Там же, с. 96.

В этом свете знаменательно свидетельство А. И. Савельева, бывшего офицера и начальника Достоевского в бытность последнего кондуктором Главного инженерного училища. Савельев вспоминает, что при их встрече много лет спустя, когда они говорили о ночных чтениях Достоевского в Инженерном замке, Федор Михайлович признался, что «он действительно тогда писал роман «Бедные люди»»⁸. В то же время известно, что литературная идея этого произведения возникла у Достоевского не ранее 1844-го года (I; 464). Возможно, что Достоевский считал, что, создавая свои «литературные» письма к брату и другим своим корреспондентам, он уже подспудно готовился к написанию своего первого романа, опробовал его стиль и жанр.

С другой стороны, Достоевский, что очень важно, утверждал, что «выбрать форму романа в письмах его побудило желание, нигде не высказывая «рожи сочинителя», передать слово своим героям» (I; 469). Принцип полной самостоятельности, автономности героя, особенно ярко выразившийся в позднейших произведениях писателя, впервые, как мы видим, был применен Достоевским уже в первом его произведении. Характеризуя в этом смысле отношения автора к действительности в произведениях Достоевского, Д. С. Лихачев пишет: «Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не «сочиненных» событиях. Именно потому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведения сочли за писательское, литературное творчество»⁹.

Начало этой «действительной», «не сочиненной» литературе было положено в письмах Достоевского к брату, которые, являясь непосредственным и точным изложением действительных событий, происходивших в душевной жизни юного Достоевского, объективно все-таки были литературными произведениями, подчиняясь законам своего жанра. Эта переписка, продолжавшаяся в течение шести лет вплоть до 1844-го года, когда Достоевский писал «Бедные люди», имеет по отношению к ним такое же подготовительное значение, какое имеет «Дневник писателя» 1876—1877 гг. по отношению к роману «Братья Карамазовы». Письма юного Достоевского к Михаилу Михайловичу — тоже своеобразный «дневник

⁸ Воспоминания А. И. Савельева о Ф. М. Достоевском. — «Новое время», 1896, № 1750. Цит. по изд.: М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Одесса, 1921, с. 41.

⁹ Д. С. Лихачев. В поисках выражения реального. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 1. Л., Изд-во «Наука», 1974, с. 10.

писателя», тем более интересный, что это дневник именно **начинающего** писателя.

В исключительно интенсивном письменном общении с братом не только формировался талант и складывалось творческое кредо Достоевского, но впервые зазвучал его писательский «слог». В переписке с Варенькой Доброселовой, хотя и на совершенно ином фактическом материале, развивается в пределах романа «Бедные люди» и «слог» Макара Девушкина. В обоих случаях «слог» и его напряженный поиск — не прихоть, но насущная потребность, вызванная самими условиями существования личности в «запустении».

На это сплетение в художественной ткани романа многих проблем, имевших для самого Достоевского, как человека и писателя, жизненное значение, указывает В. В. Виноградов: «Ф. М. Достоевский создает очень сложную структуру образа «бедного человека» в лице Макара Девушкина, наделяя его авторскими функциями...»¹⁰. Это не было понято современниками, и огорченный Достоевский писал брату: «Не понимают, как можно писать таким слогом..., а им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я...» (28, I; 117).

Пробуждение авторского самосознания юного Достоевского в процессе переписки с братом, получило свое отражение в пробуждении авторского самосознания Девушкина в процессе его переписки с Варенькой Доброселовой. Как пишет В. В. Виноградов, «в Макаре Девушкине мы видим завуалированный экспрессией бедного человека лик писателя-реалиста»¹¹.

Не случайно поэтому, что многие особенности словоупотребления и «слога» двух рассматриваемых эпистолярных образований сходны, и для выражения особых мыслей и чувств, свойственных «бедному человеку», Макар Девушкин прямо использует слова и выражения в их особенном, специфическом значении, какое они имели в переписке самого Ф. М. Достоевского.

Письма семнадцатилетнего Достоевского к отцу писались под незримым эпитафием «мы — бедные люди». Это, в известном смысле, было поддержкой того же, постоянного лейтмотива писем самого Михаила Андреевича к своим детям. Как отмечает В. С. Нечаева, «частная практика врача была доходом непостоянным... Владение именем оказалось не под силу семье штаб-лекаря и вело ее к разорению»¹². А. С. Долинин в примечаниях к письмам

¹⁰ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Изд-во «Художественная литература», 1959, с. 142.

¹¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, с. 490.

¹² В. С. Нечаева. Ранний Достоевский, с. 22—23.

молодого Достоевского также отмечает как характерную и важную черту «настойчивые требования денег, необходимых для лагерной жизни»¹³.

Все это привело к возникновению в переписке отца и сына Достоевских нескольких знаков, символов, пользуясь которыми и опираясь на которые, возможно было описывать свою «бедность». Эти символы «бедности» — «чай» («сахар») и «сапоги» («платье»). Эти же термины, что очень важно, вошли затем без всяких изменений в том же символическом своем значении и в роман «Бедные люди». Бедность Достоевского-юнкера, так же, как и бедность Макара Девушкина, героя романа «Бедные люди», характеризовалась именно недостатком «чая» и «сапог».

В одном из первых (из известных нам) своих писем к отцу новоиспеченный инженерный кондуктор Федор Достоевский пишет о необходимости иметь «чай, сахар и проч. Это и без того необходимо, и необходимо не из одного приличия, а из нужды» (28, I; 60), — уверяет он отца, и продолжает: «Но все-таки я, уважая Вашу нужду, не буду пить чаю. Требую только необходимого на 2 пары простых сапогов...» (28, I; 60). Отвечая на просьбу отца «быть откровенным», он так определяет свое настоящее положение: «Да я теперь порядочно беден» (28, I; 53).

Возможно, что ключ к разгадке такого внимания юного Достоевского к своему социальному положению содержится в жалобе его на то, что его «оставили на другой год в классе». Он так характерно объясняет это: «В 100 раз хуже меня экзаменовавшиеся перешли (по протекции). Что делать, видно сам не прошибешь пороги». Цитировавшиеся выше просьбы прислать денег, находящиеся в конце этого же письма, очень показательно комментирует в своих мемуарах Семенов Тянь-Шанского. Человек своего круга, он считал, что «все это было не действительной потребностью, а делалось просто для того, чтобы не отстать от товарищей, у которых были и свой чай, и свои сапоги...»¹⁴.

И Макар Девушкин в романе «Бедные люди» сознается в том, что сам Ф. М. Достоевский скрывал от других (а, возможно, что и от себя самого). Он поясняет Вареньке: «Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно; здесь все народ достаточный, так и стыдно» (1; 17). В уста Макара Девушкина Достоевский, вольно или невольно, вкладывает и свое нынешнее, по-видимому, отношение к своему училищному «чаю»: «Ради чужих и пьешь его, Ва-

¹³ Ф. М. Достоевский. Письма в 4-х тт., т. 1, М.—Л., Гос. изд-во, 1928, с. 470.

¹⁴ Семенов Тянь-Шанский. Детство и юность. (1827—1855). Изд. семьи. Том 1, с. 203. — Цит. по изд.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, с. 470.

ренька, для вида, для тона, а мне все равно, я не прихотлив» (1; 17). Здесь звучат те же «амбиция», «стыд» бедного человека, которые позже разъясняет Вареньке Девушкин, и которые уже прозвучали в письме юного Достоевского к отцу.

Другой характерный стилистический момент, также нашедший свое выражение в романе «Бедные люди», в рассуждениях Макара Девушкина об истинной и ложной нравственности — противопоставление двух бедностей. Первая «бедность», материальная, характеризуется именно недостатком «чая» и «сапог», вторая же, психологически объясняя первую, имеет значение особого морального качества «бедного человека», звучит как оценка духовного и нравственного состояния. Начало этим двум оттенкам слова «бедный» мы видим в письмах Достоевского к брату, написанных до начала работы над романом «Бедные люди».

Так Достоевский, в одном из своих ранних писем давая характеристику Ивану Шидловскому, который, как известно, являлся для него воплощением духовной красоты, самым олицетворением «шиллеровской» идеи, писал о нем брату: «О, какое бедное, жалкое создание был он! Чистая ангельская душа!» (28, I; 68). «Бедное создание» — это в контексте письма значит не отсутствие «чая» и «сапог», но: «добрый», «высокодуховный», «возвышенный». Достоевский подтверждает это, говоря о Шидловском на той же странице своего письма к брату: «Взглянуть на него; это мученик! Он иссох; щеки впали; влажные глаза его были сухи и пламенны; Духовная красота его лица возвысилась с упадком физической... Боже мой как он любит какую-то девушку... Без этой любви он не был бы чистым, возвышенным, бескорыстным жрецом поэзии...». И далее: «Пробираясь к нему на его бедную квартиру...» (28, I; 68). Так «бедность» материальная близко соседствует с духовным богатством. Интересно здесь и то, что Достоевский, сам находясь на протяжении всего этого письма под очарованием «Шиллеровской идеи» (около трети письма прямо посвящено Шиллеру), доходит до явных несуразностей, увлеченный «слогом»: «влажные глаза его были сухи...».

Синтез двух значений слова «бедный» слышен и в самом названии романа «Бедные люди». Причем, из двух вариантов — «неимущие люди» и «несчастные в силу своих нравственных качеств люди» — мы в первую очередь должны будем указать на второй вариант, как главный, исходя из самого содержания романа, подтверждающая этим связь между романом «Бедные люди» и породившей его эпистолярной стихией на уровне слупотребления. Роман «Униженные и оскорбленные», будучи идейно, стилистически и даже тематически связан с «Бедными людьми», своим названием поясняет, дополняет то, что в первую очередь имел в

виду Достоевский под «бедными людьми». Эти же два значения, словно два полюса мироздания «бедного человека», постоянно упоминаются и даже служат предметом анализа в письмах Макара Девушкина.

Говоря о Терезе, одной из обитательниц его дома, Девушкин употребляет выражения, подобные тем, которые звучали в вышеприведенной характеристике И. Шидловского: «добрая и верная... добрая, кроткая, бессловесная...» (1; 16), — говорит Девушкин, имея в виду ту же нравственную чистоту, которая свойственна другим «бедным людям» Достоевского.

С другой стороны, Достоевский пишет брату Михаилу Михайловичу и опекуну П. А. Карепину, о том, что бросает службу из-за «бедности», в то время, как именно служба давала ему твердый достаток, и все доходы, естественно, прекратились, когда он вышел в отставку¹⁵. «Теперь я свободен», — пишет он брату, избавившись от службы в Петербургской инженерной команде. Что же касается отсутствия средств к существованию, то это его никак не беспокоит, и слово «бедность» не требуется ему для выражения его теперешнего состояния. Тон письма Достоевского к брату, когда он говорит об этом, бодрый, даже веселый: «Насчет моей жизни не беспокойся... кусок хлеба найду скоро...» (28, I; 100).

Также точно и Макар Девушкин, выражая свое отношение к той же проблеме и отвечая на письмо Вареньки, где она жалуется на свое бедственное положение, отвечает, (упорядочивая указанную выше символику писем юного Достоевского к отцу): «Что это вы пишете мне, Варвара Алексеевна, про удобства, про покой и про разные разности? Маточка моя, я не брюзглив и не требователен, никогда лучше теперешнего не жил; ... Я сыт, обут, одет... Я не неженка!» (1; 20). Здесь Девушкин, конечно, немного кривит душой — он не слишком сыт и не очень хорошо одет. Однако, как и самого Достоевского, призывающего «не беспокоиться» «о его жизни», Макара Девушкина, в противовес Акакию Башмачкину, не абсолютно занимает «проблема сапог», его, как и самого писателя, больше заботит отсутствие в окружающей его действительности добра, справедливости, признания духовных ценностей выше материальных¹⁶.

¹⁵ Воспоминания С. Д. Яновского. См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях наших современников. М., 1912, с. 35—36.

¹⁶ Как справедливо отмечено Н. Я. Берковым, «бедные люди» Достоевского похожи на тех участников старинных общин, которые дорожили материальным блаженством только потому, что оно делало их вкладчиками в жизнь общины... — О мировом значении русской литературы. Л., Изд-во «Наука», 1975, с. 114.

Девушкин рассказывает Вареньке: «Случается мне, родная моя, рано утром, на службу спеша, заглядеться на город, как он там пробуждается, встает, дымится, кипит, гремит... Теперь разглядите-ка, что в этих черных закоптелых, больших домах делается, вникните в это... Заметьте, Варенька, что икосказательно говорю, не в прямом смысле, — загадочно прибавляет Девушкин. — Ну, посмотрим, что там в этих домах...» (1; 88). Далее Макар Алексеевич строит некое фантастическое предположение, помогающее ему художественно обобщить увиденное «в этих домах»: всем обитателям «капитального дома» снятся сапоги. Причем каждому — согласно его положению в обществе и доходам — всем по субординации. То есть, на языке писем юного Достоевского к отцу, каждому обитателю «капитального дома» снится знак его бедности, овеществленная проблема материальной обеспеченности.

Строя такое предположение, Макар Девушкин продолжает: «И все бы это ничего, но только то дурно, что ... нет человека, который шепнул бы ему (спящему и видящему во сне «сапоги». — К. Б.) на ухо, что «полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать... оглянись вокруг, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги!» (1; 88—89). Нетрудно догадаться, что сам Девушкин очень хотел бы стать таким «человеком». Это доказывает, что он не только ощущает себя индивидуальностью, способной самостоятельно анализировать жизненные явления, судить их судом своей совести, но и явно выражает склонность высказаться обо всем, что вокруг него происходит.

Но для того, чтобы высказаться, пусть даже в письме близкому человеку, необходимо иметь «слог». Жалобами на «слог», на его невыразительность или даже на полное отсутствие, переполнены письма Макара Девушкина к Вареньке. Так возникает одна из важнейших тем «Бедных людей» — поиск слога, способного вырвать «бедного человека» из страшной безысходности, которую Макар остро чувствует как главное зло жизни «бедного человека» и весьма метко называет его «запустением».

«Отчего это все так случается, что вот хороший-то человек в запусении находится, а к другому кому счастье само напрашивается?» (1; 76) — задает себе вопрос Девушкин. Связывая жизнь «хорошего человека (читай — «бедного человека») с «запустением», Макар уже этим дает косвенный ответ на вопрос. Говоря уже конкретно о себе, как о «бедном человеке», живущем в «запустении», Девушкин уточняет проблему в следующих словах, опять-таки обращенных скорее к себе, чем к Вареньке: «Имею ли я способности, достаточные для коварства и честолюбия?» Отвечая на

этот вопрос отрицательно, Девушкин, вместе с тем, саркастически определяет «наиважнейшую добродетель гражданскую» как умение «зашибить деньгу», противопоставляя ей свое понимание добродетели: «нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою; а я никому не в тягость» (1; 47). И, более того, окончательно развеивая собственное уверение в «тупости», Девушкин точно определяет причину своего бедственного положения (равно как и других «бедных людей»): «со мной потому-то и случается все такое, что я очень все это чувствую» (1; 82).

Таким образом, «авторство» Девушкина рождается от сознания своего «запустения», от попытки осмыслить причину бедственного положения Вареньки Доброселовой, других «хороших людей» как социального явления. Отсюда, от попытки найти средства выражения, причем именно литературные средства, т. к. общение Девушкина с Варенькой происходит в письменной форме, и рождается проблема «слога» — такого, кортоым можно все это, происходящее с человеком в «запустении», описать изнутри. Это выводит Девушкина к широким осмыслениям действительности, и его труд, как творца, не дикредитируется ни возрастом, ни малой образованностью, ни, тем более, тем, что он (в начале переписки) не осознает себя автором.

Подобно самому Достоевскому, который самоопределялся как творческая индивидуальность в своих первых письмах к брату, Макар Девушкин самоопределяется как человек и как автор (хотя вначале и не сознает этого сам, поглощенный самим процессом самовыражения) в своей переписке с Варенькой Доброселовой. Авторская идея, владевшая молодым Достоевским, испытывалась, таким образом, в первом же его произведении на герое-авторе, самостоятельно проводящем свою «пробу» «стать писателем», свои поиски «слога» — в пределах письма к близкому человеку, конечно, вне задач и путей большой литературы. Немалая роль при этом, очевидно, отводится и Вареньке Доброселовой — Макар Девушкин мог писать свои письма-исповеди только к подобному адресату, читателю умному, чуткому, понимающему с полуслова.

Таким адресатом для самого Достоевского, когда он сам на протяжении шести лет работал над «слогом» в своих письмах-исповедях, и был брат Михаил Михайлович, исключительно благодарный читатель и собеседник начинающего писателя, который в ту пору пока еще бессознательного литературного творчества Достоевского составлял для него как бы читательскую публику. Это был человек, который первый угадал писательский дар Достоевского. Защищая брата, Михаил Михайлович писал опекуну П. А. Карепину: «Это человек с сильным самостоятельным талан-

том... Он пожертвовал всем своему таланту и талант, я знаю, я уверен, его не обманет. Я ему много пророчу в будущем... Ему предстоит теперь трудное дело — проложить себе дорогу, завоевать имя»¹⁷. «Что ни говорите, любезный брат, а я слепо верю в его необыкновенное дарование и уверен, что на избранном им поприще рано или поздно он составит себе славное имя»¹⁸.

Так писал о своем брате Михаил Михайлович Достоевский в пору, когда еще не был написан роман «Бедные люди», а литературное творчество будущего корифея мировой литературы еще только начиналось. Пророчество Михаила Михайловича сбылось, и нельзя не учитывать, что именно с таким, наделенным острым и точным литературным вкусом человеком пришлось на протяжении многих лет переписываться Достоевскому, ему он адресовал свои первые литературные опыты — письма.

При работе над первым настоящим литературным произведением — романом «Бедные люди» — перед Достоевским впервые и очень остро встала проблема читателя, литературного адресата, который был теперь неясен, многочислен и, возможно, не столь искушен в литературе. Решение, или, точнее, кратчайший путь к ее решению нашелся в эпистолярном жанре. В нем удачно сочетались все необходимые качества: переписка двух духовно близких лиц, сам жанр письма, единственный, хорошо знакомый Достоевскому на деле; жанр, который был им уже опробован и разработан в переписке с братом.

Следы особого характера переписки Достоевского с братом, когда Михаил Михайлович играл роль своеобразного «зеркала», отвечая, отзываясь на чувства и мысли брата, можно обнаружить в переписке Макара Девушкина и Вареньки на страницах романа «Бедные люди». Некоторые строки письма молодого Достоевского к брату кажутся взятыми безо всяких изменений из письма Макара Девушкина; и наоборот, сам герой «Бедных людей» поднимается до таких высот художнического видения, которые кажутся более свойственными самому Достоевскому, чем его герою — бедному чиновнику. О том, какое значение имела переписка с братом для творческого развития Достоевского, свидетельствуют многие его письма.

¹⁷ Письмо М. М. Достоевского к П. А. Карелину, онекуну братьев Достоевских после смерти их отца, от 25 сентября 1844 года. — Цит. по изд.: А. З. Писцова. Неизвестные письма М. М. Достоевского о брате — знаменитом романисте. — «Вестник Ленинградского ун-та» (история, язык, литература), 1972, № 2, вып. 1, с. 153.

¹⁸ Письмо М. М. Достоевского к П. А. Карелину от 28 ноября 1844 г., там же, с. 154.

Так, в письме от 1-го января 1840 года, Достоевский пишет: «ты не поверишь как сладостный трепет сердца ощущаю я, когда мне приносят письмо от тебя; и я изобрел для себя нового рода наслаждение — престранное — томить себя.

Возьму твое письмо, перевертываю несколько минут в руках, шупаю его полновесно ли оно, и насмотревшись, налюбовавшись на запечатанный конверт, кладу в карман... Ты не поверишь что за сладострастное состояние души, чувств и сердца! И таким образом жду иногда с 1/4 часа; наконец с жадностью нападаю на пакет, рву печать и пожираю твои строки, твои милые строки».

Следующие строки письма говорят о важной проблеме, с которой уже в переписке с братом столкнулся Достоевский — проблеме читательского восприятия. Он пишет об ответе брата на свое письмо: «Сколько ощущений толпятся в душе, и милых и неприятных и сладких и горьких; да! брат милый, — и неприятных и горьких; ты не поверишь как горько, когда не разберут, не поймут тебя, поставят все совершенно в другом виде; совершенно не так, как хотел сказать, но в другом, безобразном виде... Прочитав твое последнее письмо, я был un engage, потому что не был с тобою вместе: лучшие из мечтаний сердца, священнейшие из правил, данных мне опытом, тяжким, многотрудным опытом, исковерканы, изуродованы, выставлены в прежалком виде... Ведь это преобидно, брат!» (28, I; 66).

Интересно, что Макар Девушкин также постоянно жалуется на то, что Варенька его неправильно понимает, причем его обида еще более увеличивается оттого, что он не представляет себя жизни без ее писем (так же, как и сам Достоевский, предлагавший брату писать каждую неделю, по субботам, чтобы упорядочить обмен письмами). С этой обиды, как главного, начинается роман. В ответ на первое же письмо Девушкина, наполненного «лучшими из мечтаний сердца», выражаясь строками из письма самого Достоевского, Варенька присылает ему ответ, наполненный иронией и сарказмом, ответ, в котором эти «мечтания» «исковерканы», «изуродованы» и «выставлены в прежалком виде». Таковы первые письма Девушкина и Вареньки, именно с них начинается роман «Бедные люди».

Необходимость в этих письмах-ответах, однако, сильна настолько, что обида не только не прекращает переписку, но, напротив, укрепляет ее, как форму душевной жизни героев «Бедных людей» — и, в свое время и в действительной жизни — самого Достоевского. И в том и в другом случае письма — выход из «запущения» через сочувствие и моральную помощь близкого человека. Интересно, что сам Макар Девушкин вполне отдает себе отчет в смысле его переписки с Варенькой (для которой, так же как и

для Михаила Михайловича, эта переписка не имеет столь большого значения). В ответ на реплику Вареньки, что она «не полезна» для него, вместо ожидаемых выражений любви и привязанности (что, впрочем, есть в других письмах), Макар неожиданно пишет, выявляя главное: «Как не полезны? Нет, маточка, сами рассудите, как же вы не полезны? Вы мне очень полезны, Варенька... Я вам иной раз письмо напишу и все чувства в нем изложу, на что подробный ответ от вас получаю» (1; 58).

Макару Девушкину, так же, как самому Федору Михайловичу в цитировавшемся выше письме, важно не только «написать», но, самое главное, «получить ответ», без которого написанное теряет всякий смысл. Девушкин страшно дорожит своим единственным читателем, потеря которого означает утрату всех надежд вырваться из «запустения».

В том же письме, где Девушкин говорит о «полезности» для него Вареньки, он так изображает возможные последствия их разлуки: «...вы именно об этом подумайте — что вот, дескать, на что он будет без меня-то годиться?... А что из этого будет? Пойду к Неве, и дело с концом» (1; 58). Для Девушкина уход его Вареньки — непоправимая потеря. Так же трагически представлял себе Достоевский потерю его будущего читателя — в том случае, если не состоится или провалится его литературный дебют. Рассказывая об этом брату, он употребляет ту же самую формулировку: «А не пристрою романа, так, может быть, и в Неву» (28, I; 110).

После «Невы», как возможного исхода потери единственного, оправдывающего его, Девушкина, существование человека, он прибавляет: «Да право же, будет такое, Варенька; что мне без вас делать останется!» (1; 58). У Достоевского в письме к брату — точно такое же прибавление после слов о «Неве»: «Что же делать? Я не переживу смерти моей «*idée fixe*» (28, I; 110). Характерно, что Достоевский говорит о своей «идее» как о живом существе: «не переживу смерти».

Недаром в том же письме Достоевский сообщает брату о своем романе как о самом главном в его теперешней жизни: «Я вздумла его еще раз переправлять, и ей-богу к лучшему; он чуть ли не вдвое выиграл». Заканчивается это письмо, полное тревог за судьбу романа: «Отвечай поскорее, ибо скучно» (28, I; 108, 110), — так же, как заканчивается большинство писем Девушкина к Вареньке Доброселовой.

В письмах Макара Девушкина, и особенно это выражено в первых, есть две взаимоисключающие вещи: уговоры писать побольше (общая с письмами самого Достоевского к брату черта) и мысль о том, что, может быть, не нужно писать совсем. Это, очевидно, результат борьбы просыпающегося авторского сознания

Девушкина со страхом быть непонятым, вызванным отсутствием «слога»: «...какова придумочка насчет занавесочки вышей, Варенька?... и писем не нужно! Хитро, не правда ли?» Однако кончается письмо совершенно обратным: «Об одном прошу: отвечайте мне, ангельчик мой, как можно подробнее» (1; 17, 18).

Варенька, однако, как уже отмечалось, не понимает мотивов эпистолярного пристрастия Девушкина, и в ответ на его письма приглашает его в гости. Но Девушкину не нужно в гости к Вареньке, и он отдает явное предпочтение именно письменному общению. Варенька же, не подозревая о том значении, какое имеют для Девушкина ее письма, укоряет его за то, что он губит свое здоровье. «Вы говорите, что у вас глаза слабеют, так не пишите при свечах, зачем писать? Ваша ревность по службе и без того, вероятно, известна начальникам вашим» (1; 18). Однако Макар вовсе не «переписывал» поздно вечером «при свечах», но делал нечто прямо противоположное «переписыванию» — он писал. Причем, ни что иное, как именно то письмо к Вареньке, на которое она отвечает. Ошибка Вареньки ужасна еще и тем, что это первое письмо Макара (с него начинается роман), и оно знаменует собой, по-видимому, нечто новое в их отношениях.

Девушкин говорит о своих вечерних занятиях: «поработаешь, попишешь чего-нибудь...» «Что-нибудь» — это не обязательно служебные бумаги. Это, может быть, письмо к любимой, где «одних стихов и не хватает», как иронически отозвалась на него сама Варенька. Пока что Девушкин, «приготовив бумагу и очинив перо» (вспомним пристрастие самого Ф. М. Достоевского к хорошим письменным принадлежностям), старается как можно лучше написать свое письмо к Вареньке, чтобы как можно полнее выразить переполняющие его чувства и мысли. Затем, однако, на определенном этапе их переписки, он внезапно осознает, что в своих письмах, хотя и бессознательно, он делает именно то, в чем состоит работа любого литератора.

Ему приходит в голову мысль: «А что, в самом деле, ведь иногда придет же мысль в голову ... ну, что, если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет?» (1; 53). Это то самое «что-нибудь», что он уже, сам того не сознавая, написал, это — его письма к Вареньке, которые он, конечно, не считает настоящими литературными произведениями. Однако от первого своего письма и до последнего, за полгода времени действия романа Девушкин прогрессирует в «слоге» значительно быстрее, чем можно было бы ожидать даже от самого одаренного в литературном отношении человека. При этом очень интересно и показательно, что «смирное местечко», в котором обитает Девушкин, вовсе не противоре-

чит в сознании Достоевского идею литературного творчества, но, напротив, прочно связано с ним.

Образ Макара Девушкина как героя будущего произведения возник перед молодым Достоевским, осмысливающим именно самого себя как обитателя «смирненного местечка». Процесс зарождения творческого самосознания, раскрытый Достоевским на страницах «Бедных людей», само возникновение «авторского вопроса» — «если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет?» — имеет автобиографическую основу. Достоевский рассказывает о себе в «Петербургских сновидениях...»: «Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту...» (19; 69). И далее: «Только что я сам обзавелся квартирой и смиренным местечком, самым, самым смиренным из всех местечек на свете...» (19; 71).

Именно в таком «смирненном местечке», «уголочке» начинает свое литературное творчество и Макар Девушкин, первое же свое письмо, как бы отдавая дань традиции «натуральной школы», посвящает описанию своего жилища: «уголок такой скромный... я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу» (1; 16). О Макаре Девушкине в том же фельетоне молодого Достоевского сказано так: «И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству...» (19; 71).

Таким образом, все три сферы литературного творчества Достоевского — письма, фельетоны, художественные произведения — оказываются тесно связанными в пору формирования писательского таланта Достоевского, представляя собой важные составляющие его литературного дебюта 1840-х гг. Особое значение здесь имеет переписка Достоевского с братом — именно в ней фактически было положено начало писательской работе Достоевского вообще и работе над романом «Бедные люди» в частности.

В первом письме Макар Девушкин называет Вареньку «птичкой небесной на утеху людям и на украшение природы созданной» (1; 14). Интересно, что именно так олицетворяет в переписке с братом поэзию сам Достоевский, особенно на раннем этапе их переписки. «Не залетит ко мне райская птичка поэзии, не согреет охладелой души...» (28, I; 54), — так писал Достоевский на следующий день после того, как ему исполнилось 17 лет. «А вот теперь весна, так и мысли все такие приятные, острые, затейливые, и мечтания приходят нежные: все в розовом цвете» (1; 14). — таковы «слог» и главная тема первого письма Девушкина, во многом перекликающегося с первыми письмами Достоевского к брату.

«Ты говоришь, что я скрытен; но вот уже и прежние мечты мои меня оставили и мои чудные арабески, которые создавал некогда, сбросили позолоту свою...» (28, I; 54), — уже в прошедшем времени пишет о подобном состоянии сам Достоевский.

Тот кризис романтического мировосприятия, который происходил в это время в сознании Достоевского, отражен в следующих его словах, обращенных к брату: «Те мысли, которые лучами своими зажигали душу и сердце, нынче лишились пламени и теплоты; или сердце мое очерствело или ...далее ужасаюсь говорить... Мне страшно сказать, ежели все прошлое было один золотой сон, кудрявые грезы...» (28, I; 54).

Распад романтического мировосприятия, созданного произведениями Шиллера, обликом и произведениями Ивана Шидловского, равного в представлениях братьев Достоевских Шиллеру, совпадал и с разложением романтического «слога». Стиль писем 19—20-ти летнего Достоевского становится намного строже, точнее, жестче, исчезают «розовые мечты» и «кудрявые грезы», появляются попытки самостоятельного суждения о событиях действительной жизни, о литературе. Теперь его занимают мысли о том, «была ли эта деятельность душевная и сердечная чиста и правильна, ясна и светла, как наше естественное стремление в полной жизни человека, или неправильная, бесцельная, тщетная деятельность, заблуждение, вынужденное у сердца одинокого...» (28, I; 75).

Подобная смена настроения и, отсюда, стиля мышления и изложения происходит с Макаром Девушкиным. В начале переписки Девушкин, делая попытку создать нечто поэтическое в первом своем письме и охлажденный резким, ироническим ответом Вареньки, констатирует: «За бумаги принялся рачительно — да что вышло-то потом из этого!... чего же тут было на Пегасе-то ездить?» (1; 19). В следующем своем письме он жалуется: «Не взыщите, душенька, на писании: слогу нет, Варенька, слогу нет никакого. Хоть бы какой-нибудь был! Пишу, что на ум взбредет... вот если бы я учился как-нибудь, дело другое» (1; 24). Макар Девушкин действительно «не имеет слогу», в лучшем случае, имеет слог канцелярски-бюрократический, слегка смягченный сентиментально-романтическим стилем тогдашнего литературного обихода. В конце же романа его жалобы на слог уже более похожи на вечные жалобы писателя, идущие от естественной неудовлетворенности созданным.

В ответ на самокритичные признания Девушкина в том, что когда он берет за перо, то «выходит такая дрянь, что убереги меня, Господи» (1; 19), Варенька присылает ему целую повесть — свои «записки», как бы в назидание, в образец «слога». Прочитав,

Девушкин отвечает: «...необыкновенно хорошо и сладко описали. И природа, а разные картины сельские, и все остальное про чувства... А вот у меня нет таланта. Хоть десять страниц намарай, ничего не опишешь. Я уж пробовал...» (1; 46) — смущенно признается Девушкин. Однако его явно не удовлетворяют чем-то «описания» Вареньки. «Но как прочтешь такое, как вы пишете, так поневоле умилится сердце, а потом **разные тягостные рассуждения пойдут** (1; 46—47) — и далее Девушкин говорит о своей жизни, о своем опыте «запустения», и его «тягостные раздумья», о смысле жизни, тесно смыкаясь с подобными размышлениями, которыми наполнены письма Достоевского к брату, выводят нас к «Двойнику», и затем и к «Запискам из подполья». Как бы очерчивая круг этих «тягостных размышлений», Достоевский писал брату еще до начала работы над романом: «В самом деле как грустна бывает жизнь твоя, и как тягостны остальные ее мгновения, когда человек, чувствуя свои заблуждения, сознавая в себе силы необъятные, видит, что они истрачены в деятельности ложной, в неестественности, в деятельности недостойной для природы твоей; когда чувствуешь, что пламень душевный задавлен, потушен Бог знает чем; когда сердце разорвано по клочкам, и отчего? От жизни, достойной пигмея а не великана, ребенка а не человека» (28, I, 75).

Опираясь на большой литературный опыт Вареньки, Девушкин постоянно ищет свой новый «слог», способный передать те новые явления, ощущения, факты, которые остаются за пределами «описаний» Вареньки, воплощающими в себе обиходные литературные стили времени. Макар Девушкин, учась у нее «слогу», одновременно, сознавая его ограниченность, преодолевает устаревший литературный стиль, создавая свой, новый «слог». Письмо Вареньки от 3-го сентября и ответ Девушкина от 5-го сентября очень показательны именно как своего рода литературное соревнование. В сущности, это даже не письма, а два небольших рассказа, лишь формально являющихся письмами. За обращением следует текст, не имеющий ничего общего с тем, что мы называем письмом, даже с учетом тогдашней литературной традиции.

Характерно, что Варенька «описывает» природу, в то время как Девушкин — Петербург. Таким образом, «описания» противостоят друг другу не только стилистически, но и тематически. Мягкий, светлый, хотя и несколько слащавый тон «описания» Вареньки противостоит грубому, тяжелому, но зато и значительно более живому, яркому и реалистическому «слогу» Макара Девушкина. Макар Девушкин уже ни в чем не уступает Вареньке, и его успехи в поиске «слога» дополняются любопытным его сообщением о том, что он «нашел работу у сочинителя», и даже сто руб-

лей, подаренные ему на бедность начальником (перекликающиеся с новой шинелью А. Башмачкина из повести Н. В. Гоголя «Шинель»), не могут отвлечь его от самого для него интересного и важного, о чем он уже прямо пишет Вареньке: «Будем жить согласно и счастливо. Займемся литературою...» (1; 94).

Интересно и весьма показательное, что после завершения романа «Бедные люди» Достоевский на некоторое время перестал писать брату. Оправдываясь за долгое молчание, Достоевский находит ему следующее объяснение: «Ты, верно, пеняешь, что я так долго тебе не пишу. Но я совершенно согласен с Гоголевым Поприциным: «Письмо вздор, письма пишут аптекари». Что мне было написать тебе? Мне нужно было бы исписать томы, если бы начать говорить так, как бы хотелось мне» (28, I; 119). Эпистолярная стихия, воспитавшая первоначальный писательский «слог» Достоевского и получившая художественную форму в первом произведении писателя, нашла свой выход в эпистолярном жанре, стала теперь чисто литературным явлением внутри писательского сознания Достоевского.

В позднейшие годы писатель так объяснял свою нелюбовь к письмам: «Для меня нет ничего ужаснее, как написать письмо. Если я чем-то занимаюсь, т. е. пишу, то я кладу в это всего себя и после написания письма я уже никогда не в состоянии приняться за работу» (28, II; 140). Известно, что Достоевский никогда не мог писать разом две различные вещи, и даже перестал издавать столь любимый им «Дневник писателя», когда начал роман «Братья Карамазовы».

По-видимому, Достоевский не случайно перестал писать брату, когда напряженно работал над эпистолярным романом: письмо как таковое и письмо как структурный элемент эпистолярного произведения стали для писателя «двумя разными вещами», разделились в сознании Достоевского. Начиная с этого момента Достоевский утратил интерес к письму-исповеди, и письма Ф. М. Достоевского, написанные им после окончания его первого произведения, не будут иметь роли, подобной той, какую они играли в период его юношеской переписки с братом Михаилом Михайловичем, с 1838-го по 1844-й год.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СИНТАКСИСА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский, как известно, был внимательным и тонким стилистом. Воплощение своей художественной идеи, своего замысла он непосредственно связывал с правильно найденным «тоном» рассказа — формой повествования (о чем, в частности, убедительно свидетельствуют многочисленные заметки в его творческих дневниках — записных книжках и тетрадях).

Наблюдения над синтаксической организацией художественных текстов Достоевского показывают, что исключительное внимание писателя к стилю и языку своих произведений проявилось также в специфическом использовании им синтаксических форм: в пределах одного и того же произведения обнаруживается такая соразнесенность разных по синтаксической организации типов повествования, которая оказывается глубоко эстетически значимой.

В предлагаемой статье роль функциональной распределенности синтаксических форм в реализации художественного замысла писателя демонстрируется на материале текстов авторского повествования в романах «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот». Синтаксическая дифференциация повествовательных типов наблюдается как в пределах моносубъектного повествования (в романе «Преступление и наказание»), так и в пределах двусубъектного повествования (в романах «Бесы» и «Идиот»).

В романе «Преступление и наказание» повествование ведется от 3-го лица, с формальной позиции «всезнающего автора». Известно, что по первоначальному плану писателя задуманное им произведение представляло собой исповедь-рассказ убийцы о совершенном им преступлении и лишь в последней редакции произведение приняло форму романа «от автора»¹. Однако форма романа в окончательном своем виде в значительной мере «субъективна» — она почти полностью выдержана в ключе главного героя, что входило в замысел писателя: «Рассказ от имени автора, как

¹ Творческая история романа в аспекте категории «образа автора» проследивается В. В. Виноградовым, см.: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 86—102.

бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его (героя. — Е. И.) ни на минуту» (7; 146). Это сказалось и в обилии в романе внутренних монологов Раскольникова, обнаруживающих душевный мир героя, его эмоции и мысли.

Названную особенность поэтики «Преступления и наказания» выразительно сформулировал Л. П. Гроссман: «Следы первоначальной Ich—Form, сохранившиеся в окончательной редакции в виде изложения событий почти всегда с субъективной позиции главного героя, как бы превращают весь роман в своеобразный внутренний монолог Раскольникова, придающий всей истории его преступления исключительную цельность, напряженность и увлекательность»². Синтаксические формы, доминирующие в текстах внутренних монологов, аналогичны тем, которые характерны для высказываний прямой речи, выражающих психическое состояние говорящего персонажа: это формы экспрессивного синтаксиса. Вот примеры «чисто» эмоциональных внутренних монологов Раскольникова, в которых как бы непосредственно звучит отчаянный крик его души, обращенный к самому себе: «О Боже! как это все отвратительно! И неужели, неумели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я, целый месяц...» Но он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения» (6; 10); «Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть, пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь это все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика. Господи! Ведь я все же равно не решусь! Я ведь не вытерплю, не вытерплю!..» (6; 50).

Самовыражение героя в его речи, звучащей или скрытой, — доминирующий компонент художественной структуры романа «Преступление и наказание». Речь героя свободно и беспрепятственно внедряется в контекст авторского повествования. «От себя Достоевский ни в одном романе не говорит так мало, как в «Преступлении и наказании», — отметил И. Ф. Анненский³. «Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольникова, — пишет исследователь творчества Достоевского Г. М. Фридлендер, — Достоевский, хотя и ведет изложение в третьем лице, но при этом так строит рассказ, как построил бы его сам Раскольников <...> Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий и в то же время он воспринимает эти события

² Гроссман Л. П. Достоевский — художник. — В кн.: Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 389.

³ Анненский И. Книга отражений. М.: Наука, 1979. С. 184.

в той последовательности, в свете тех мыслей, чувств и переживаний, которые они вызывали у самого героя»⁴. Участие героя в повествовании осуществляется в форме его несобственно-прямой речи, щедро представленной в романе. Вмешиваясь в авторскую речь, голос героя несет свою манеру выражения, интонацию, чувства и мысли. Приемы введения речи героя в авторскую речь, синтаксические формы, сигнализирующие о присутствии героя, способы соприкосновения, смешения, взаимопереливов этих двух типов речи характеризуются тонкой вариантивностью, адекватной изображаемому в романе многообразию эмоций. Ограничимся приведением лишь двух выразительных примеров: «Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься. Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обыденную дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, — нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал» (6; 5—6); «Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его» (6; 50—51). Очень часто несобственно-прямая речь как бы вырывается из теснящих ее оков повествовательной формы и переходит в «собственную» речь героя — в его внутренний монолог (который, в свою очередь, может снова превратиться в несобственно-прямую речь).

Предоставляя своему герою максимум свободы самовыражения, писатель и в объективном, собственно авторском повествовании проявляет заинтересованное участие в его трагической судьбе. Свое пристрастное отношение к герою, его действиям и поступкам в разных ситуациях автор прямо не выказывает: оно передается формами синтаксической экспрессии. Например: «Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки, где он лежал между двумя поленами; тут же, не выходя, прикрепил его к петле, обе руки засунул в карманы и вышел из дворничьей; никто не заметил!» (6; 59—60); «Он склонился к Заме-

⁴ Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.: Наука, 1964. С. 170.

тову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить! — А что, если это я старуху и Лизавету убил? — проговорил он вдруг и — опомнился» (6; 128); «Так идти, что ли, или нет», — думал Раскольников, остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничего не отозвалось ниоткуда; все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6; 135).

Вот примеры, в которых чувства и настроения героя передаются синтаксическими средствами косвенной символизации: «Вдруг он ясно услышал, что бьют часы. Он вздрогнул, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время и вдруг вскочил, совершенно опомнившись, как будто кто его сорвал с дивана. На цыпочках подошел он к двери, приотворил ее тихонько и стал прислушиваться вниз на лестницу» (6; 56); «Вдруг он вздрогнул. Из каморки дворника, бывшей от него в двух шагах, из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза... Он осмотрелся кругом — никого. На цыпочках подошел он к дворничьей, сошел вниз по двум ступенькам и слабым голосом окликнул дворника» (6; 59); «С наслаждением отыскал он головой место на подушке, плотнее закутался мягким ватным одеялом, которое было теперь на нем вместо разорванной прежней шинели, тихо вздохнул и заснул глубоким, крепким, целебным сном» (6; 100).

Так по-разному, разными приемами синтаксической экспрессии, вступающими в тесное взаимодействие с другими способами художественного изображения, обрисовывает автор внутреннее состояние героя и свое отношение к нему до и после совершения им преступления. Но отнюдь нельзя считать случайным тот примечательный факт, что в тексте рассказа об убийстве Раскольниковым старухи отсутствуют все те средства образности, о которых говорилось выше. Перед нами объективное, сухое, но с необходимыми деталями сообщение о механических действиях героя в их рациональной последовательности: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила. Старуха, как и всегда, была простоволосая ... Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать «заклад». Тут он изо всей силы ударил раз

и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу: она была уже мертвая <...> Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию» (6; 63). Таким образом, автор в этом случае сознательно не осуществляет своего права на оценку действий и состояния души героя и принятого им принципа — не оставлять его ни на минуту. В сцене убийства автор именно оставляет своего героя одного, он лишает его своего сочувствия и соучастия. Неизобразительность повествовательной формы несет здесь, как видим, изобразительную функцию в контексте целого. О таком соотношении экспрессивных и обычных «шаблонных» синтаксических форм, при котором «шаблонность», привычность течения речи становится особым художественным приемом, писал В. В. Виноградов, обосновывая свою мысль о значении композиции — «использования словесных средств в акте создания целостного эстетического объекта»⁵. Несомненна связь воплощенной в романе «Преступление и наказание» повествовательной формы и способов ее синтаксической организации с выражением идейной позиции автора.

Другого характера распределенность синтаксических форм обнаруживается в текстах двусубъектного повествования в романах «Бесы» и «Идиот», при этом в каждом романе эта распределенность носит особый характер и выполняет особые художественные функции.

Специфичность повествовательной формы романа «Бесы» обусловлена введением в его художественную структуру образа хроникера, «авторство» которого словесно заявлено на первой же странице произведения. Проблема хроникера занимает большое место в литературоведческих трудах о Достоевском: обсуждаются сюжетно-композиционные функции этого «персонажа», его идеологическая позиция, личностные качества и т. п. «В композиционном отношении «Бесы», может быть, самое оригинальное и самое острое произведение Достоевского», — писал еще в 20-х годах И. Груздев⁶. Не менее интересен лингвистический — синтаксический — аспект проблемы хроникера в «Бесах», непосредственно связанный с композиционным.

В заданной автором для романа «Бесы» форме хроники отчетливо, непосредственными словесными указаниями различаются две

⁵ Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Избр. труды. Поэтика русской литературы. М.: 1976. С. 375.

⁶ Груздев И. О приемах художественного повествования // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1922, № 42. С. 1.

временные позиции хроникера, с которых он ведет свой рассказ: 1) «тогда» — когда совершались описываемые им события и 2) «теперь» — «когда уже все прошло и я пишу хронике» (10; 166). Эти две формы рассказа можно назвать, следовательно, **синхронным** рассказом и рассказом **ретроспективным**. Но вместе с тем каждая из этих форм имеет свои сюжетно-смысловые особенности, находящие свое отражение в речевой структуре субъекта соответствующих повествовательных типов. В пределах **синхронного** рассказа выделяются отрезки повествования, в которых хроникер выступает не только рассказчиком, но и свидетелем, а также непосредственным участником повествуемых событий; в других же случаях хроникер «физически» отсутствовал, но его рассказ написан по живым следам только что происшедшего (сигналами такого повествования служат пестрящие текст романа слова «слух», «слухи», а также изъяснительные конструкции). В **ретроспективном** рассказе хроникера с позиции «теперь», когда, как он пишет, «все это открылось и объяснилось» (10; 173), тоже обнаруживаются два ракурса повествования — с отсутствующим, в обоих случаях, повествователем: (1) хроникер рассказывает о далеких уже событиях в своем их осмыслении и освещении и (2) хроникер полностью «отсутствует», прошедшие события подаются «обезличенно», в тексте преобладают сцены и диалоги персонажей.

Раскрытое специальным анализом градационное расчленение повествования в зависимости от разного характера участия в нем повествующего субъекта в живой ткани текста не представляется, при его непосредственном восприятии, столь отчетливым: хроникер как бы незаметно для читателя меняет свои позиции, то появляется, то исчезает, — что, несомненно, входило в творческий замысел писателя. Внимательный анализ способен, вместе с тем, обнаружить, как определяемые сюжетно-композиционной ролью хроникера субъектные формы повествования создают собственно языковой, и в значительной мере синтаксической организацией текста.

Синхронное повествование с позиции «тогда» ведется хроникером непринужденно, в виде неподготовленного, без заботы о «слоге» рассказа, насыщенного, прежде всего, разговорными формулами, эллиптичными конструкциями, конструкциями с добавлениями и т. п. Под непосредственным впечатлением только что происшедшего в живой форме, воспроизводящей интонации звучащей речи, рисуются целые картины и сцены. Характерно для этого типа повествования оснащение и осложнение его разного рода оговорками, самоперебивами, попутными замечаниями, подчеркивающими повторами.

Повествование, ведущееся хроникером, пронизано резко отрицательной разнонаправленной оценочностью, что послужило, как известно, основанием называть роман «Бесы» памфлетом. Выражению едкой насмешки, злой иронии служат, наряду с другими средствами языка, также искусно используемые писателем средства изобразительного синтаксиса. Ограничимся приведением лишь немногих примеров. Вот — ироничные комментирующие вставки: «То были <...> во-первых, Липутин, затем сам Виргинский <...> наконец, некто Толкаченко — странная личность, человек уже лет сорока и славившийся огромным изучением народа <...>, ходивший нарочно по кабакам (впрочем, не для одного изучения народного) <...> (10; 302); «Как многие из наших великих писателей (а у нас очень много великих писателей), он (Кармазинов.— Е. И.) не выдерживал похвал и тотчас же начинал слабеть, несмотря на свое остроумие» (10; 350). Уничтожающе-ядовита такая, например, исходящая от хроникера характеристика губернаторши Юлии Михайловны, построенная в виде нанизывания соединенных подчеркивающе-повторяемым союзом <и> разнородных и контрастирующих по смыслу слов и словесных комплексов: «Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и вольнодумство, и социальные идейки, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть не трактирная окружавшей ее молодежи» (10; 268). Можно сказать, что «игра союзов» — и, а, но — один из охотно используемых в речи хроникера приемов иронизации: «Требование было до того настойчивое, что она (Юлия Михайловна) принуждена была встать с своего ложа, в негодовании и в папильотках, и, усевшись на кушетке, хотя и с саркастическим презерением, а все-таки выслушать» (10; 338); «Особенно вспоминаю одно столкновение, в котором отличился вчерашний заезжий князек <...> в стоячих воротничках и с видом деревянной куклы» (10; 359); «Престарелый генерал Иван Иванович Дроздов <...>, ужасно много евший и ужасно боявшийся атеизма, заспорил <...> с одним знаменитым юношей» (10; 22); «С другой стороны, фон Лембке был красив, а ей уже за сорок» (10; 243); «Чай разливала тридцатилетняя дева <...> безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшее новые взгляды <...>» (10; 301).

Свою непосредственную реакцию на происходящее хроникер выражает экспрессивно-оценочными возгласами, восклицаниями и вопросами, временами риторически диалогизирует свое повествование: «О, что случилось в ту минуту с Андреем Антоновичем!» (10; 339); «И что за каша выходила тут под видом самостоятель-

ности!» (10; 268); «Дорогой именно как раз случилось приключе-
ние, еще более потрясшее и окончательно направившее Степана
Трофимовича <...> Бедный друг, добрый друг!» (10; 335); «Все
мой подозрения оправдывались. А я-то еще надеялся, что оши-
баюсь! Что мне было делать?» (10; 364); «<...> все это вдруг
у нас взяло полный верх, и над кем же? Над клубом, над почтен-
ными сановниками, над генералами на деревянных ногах, над
строжайшим и неприступнейшим нашим дамским обществом»
(10; 355).

Синтаксис повествовательных отрезков в ретроспективном рас-
сказе о позиции «теперь», особенно в контекстах с полностью от-
сутствующим хроникером, отличается от приведенных выше слу-
чаев лаконизмом, простотой, сдержанностью. Повествование носит
информативный характер, оно ограничено изложением событий и
действий в их объективной последовательности и воспроизведе-
нием кратких ремарок, сопровождающих диалоги персонажей.
В тексте отсутствуют, как правило, элементы синтаксически вы-
раженной экспрессивности и субъективной оценочности. Вот ти-
пичные примеры такого повествования: «Николай Всеволодович
оставался спокоен. Минуты две он простоял у стола в том же
положении, по-видимому, очень задумавшись; но вскоре вялая,
холодная улыбка выдалась на его губах. Он медленно уселся
на диван, на свое прежнее место в углу, и закрыл глаза, как бы
от усталости. Уголок письма по-прежнему выглядывал из-под
пресс-папье, но он и не пошевелился поправить» (10; 182); «Нако-
нец, одевшись совсем и надев шляпу, он (Ставрогин) запер дверь,
в которую входила к нему Варвара Петровна, и, вынув из-под
пресс-папье спрятанное письмо, молча вышел в коридор в сопро-
вождении Алексея Егоровича. Из коридора вышли на узкую ка-
менную заднюю лестницу и спустились в сени, выходящие прямо
в сад. В углу в сенях стояли припасенные фонарик и большой
зонтик <...> Обойдя извилистыми дорожками весь сад, который
оба знали наизусть, они дошли до каменной садовой ограды и
тут, в самом углу стены, отыскивали маленькую дверцу, выводив-
шую в тесный и глухой переулок <...> (10; 183); «— Сюда,—
светил Шатов по лестнице,— ступайте,— распахнул он калитку
на улицу.— Я к вам больше не приду, Шатов,— тихо проговорил
Ставрогин, шагая чрез калитку» (10; 203).

Примечательно существенное различие, которое характеризует
речь повествователя в каждой из основных, рассматриваемых
здесь, субъектных разновидностей текста с точки зрения упо-
требления в них модальных слов, наречий, местоимений, частиц
(соответствующие иллюстрации опускаем). Отметим также, что в
текстах без хроникера полностью отсутствуют пейзажи. Немного-

численные и небольшие по объему пейзажные зарисовки, вмещенные в рассказ, ведущийся хроникером, как и само его повествование, чаще всего оказываются окрашенными тем или иным (обычно угнетенно-безрадостным) отношением повествователя, что находит себе и синтаксическое выражение, например: «Я припоминаю в то утро погоду: был холодный и ясный, но ветреный сентябрьский день; пред зашедшим за дорогу Андреем Антоновичем расстилался суровый пейзаж обнаженного поля с давно уже убранным хлебом; завывавший ветер колыхал какие-нибудь жалкие остатки умиравших желтых цветочков <...> Хотелось ли ему сравнить себя и судьбу свою с чахлыми и побитыми осенью и морозом цветочками? Не думаю» (10; 341). Среди вмещенных в «быстрый рассказ»⁷ повествователя кратких вкраплений бегло набросанных портретных описаний, обычных для Достоевского и возможных в разных субъектных типах повествования, обращает на себя внимание изображенный при ведущем участии синтаксиса открыто оценочный портрет Ставрогина, детально обрисованный в рассказе хроникера: «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» (10; 37). Перед нами, как видим, оценочный портрет, рисуемый с позиции «наблюдателя», хроникера-рассказчика. (Отметим, что сходным образом построен портрет Гани Иволгина в «Идиоте») ⁸.

Кратко продемонстрированная выше противопоставленность двух основных типов повествования в тексте романа «Бесы» со стороны особенностей их синтаксической организации подтверждает верность слов В. В. Виноградова: «Монолог прикрепляется к лицу, характеристический образ которого тускнеет, по мере того, как это лицо, отвлекаясь от связей с бытовой «социальной характеристикой», становится все в более близкие отношения с художественным «я» автора»⁹. Повествование в «Бесах» с фактически отсутствующим хроникером носит, как можно было убедиться, черты собственно авторского повествования.

⁷ Ср.: «Жаль, что надо вести рассказ быстрее и некогда описывать...» (10; 223); ср. также запись от 24 октября 1872 г. в черновой тетради, относящейся к «Бесам»: «Быстрым рассказом» (11; 302).

⁸ О синтаксических особенностях портретной живописи Достоевского см.: Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Наука, 1979. С. 150—160.

⁹ Виноградов В. В. О художественной прозе // Избр. труды. О языке художественной прозы. М.: 1980. С. 76.

Но почему хроникер с его яркой речевой специфичностью, воплощающий в себе «ведущий конструктивный принцип структуры романа»¹⁰, — исчезает временами со страниц «Бесов»?

Двойственность субъектной формы повествования в «Бесах», отчетливо обнаруживаемая в завершенном тексте романа, явилась, как показывают исследования литературоведов, результатом напряженных поисков писателем повествовательной формы, соответствующей его художественному замыслу. История поисков такой формы прослеживается при непосредственном обращении к творческим рукописям Достоевского. Важным этапом создания романа было принятое Достоевским решение сделать Ставрогина центральным лицом произведения: «Итак, весь пафос романа в князе (Ставрогине. — Е. И.), он герой. Все остальное движется около него, как калейдоскоп» (11; 136); «NB. Все заключается в характере Ставрогина. Ставрогин все» (11; 207). И далее, всегда внимательный к форме своей речи, Достоевский записывает: «Последнее, думать. Не от манеры ли рассказывать затруднение?» (11; 220). И, наконец, окончательно определяется писателем способ ведения повествования: «Главное — особый тон рассказа, и все спасено. Тон в том, что Нечаева (Петра Верховенского. — Е. И.) и Князя не разъяснять. Нечаев начинает с сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действительности и без всяких объяснений. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой. Совершенно так. 28 д[екабря] <1870>. Нечаев и Князь без объяснений, а в действительности, а про Ст<епана> Т<рофимови>ча всегда объяснением» (11; 261). Хроникер, как видим, не был допущен проникнуть в сложные философские и психологические тайны центральных персонажей романа. Очевидно, что работа Достоевского над формой повествования была в большой мере направлена на определение роли хроникера в том или ином эпизоде романа, в расширении или ограничении его функций как рассказчика. Показательно, например, что первоначально задуманная писателем глава «Анализ», в которой «хроникер, по смерти Князя, делает разбор его характера» (11; 149), не была включена в роман: внутренний мир Ставрогина должен был остаться нераскрытым.

Таким образом, форма субъектной и, соответственно, синтаксической организации повествования в романе «Бесы» обусловлена, в принципе, степенью «присутствия» хроникера в тексте, определяемой, в свою очередь, творческим замыслом Достоевского. Проведенный анализ убеждает, следовательно, насколько художе-

¹⁰ См.: Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. С. 162.

ственно значимым оказывается соотношение в тексте одного произведения двух разных, по-разному синтаксически оформленных, субъектных форм повествования — от лица персонажа и от лица автора.

В романе «Идиот» повествование распределено между двумя повествующими субъектами — условным, мнимым рассказчиком и недекларированным автором, конкретное наличие которых обнаруживается лишь в текстовой структуре произведения, в том числе и в синтаксисе. Большая часть фабульного повествования доверена в этом романе подставному рассказчику: он повествует о том, что происходит «сейчас», и ведет хронику предшествующих событий — пользуясь как своими непосредственными наблюдениями, так и сведениями, разными путями полученными от других лиц. Постепенно, при чтении романа, возникает образ несколько наивного, недалекого и неглубокого «автора». Позиция рассказчика — незримого наблюдателя и собирателя слухов сознательно строилась писателем. Непосредственно наблюдаемое рассказчиком дополняется свидетельствами других очевидцев.

Многие оценки и характеристики, принадлежащие рассказчику, выражены «словесно» — лексическими средствами. Вместе с тем в текстах, исходящих от рассказчика, широко используются синтаксические средства — приемы субъективной оценки и объектного изображения элементов художественной действительности. Например, оттенки иронического отношения к описываемым персонажам передаются объединением в форме однородных членов предложения слов семантически разнородных: «Иван Федорович протянул, однако же, князю руку, но не успел пожать и побежал за Лизаветой Прокофьевной, которая с шумом и гневом сходила с террасы» (8; 250). Вот примеры акцентирующих повторов в текстах, описывающих те или иные внешние впечатления: «Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана. В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор» (8; 5); «Князь отвечал всем так просто и радушно и в то же время с таким достоинством, с такую доверчивостью к порядочности своих гостей, что нескромные вопросы затихли сами собой» (8; 494).

При обрисовке внешнего проявления того или иного чувства, психического состояния персонажа в соответствующих контекстах встречаем фразы с инверсивным порядком слов — с выдвинутым на первое место определяющих наречий, слов улыбка, усмешка,

взгляд с их определениями, слов **ужас**, **испуг** и под. Например: «Безумная улыбка бродила на его (Гани Иволгина) бледном, как платок, лице» (8; 145); «Князь побледнел. Станным и укоряющим взглядом поглядел он Гане прямо в глаза <...>» (8; 99); «Ипполит <...> вздрогнул, приподнялся, осмотрелся кругом и побледнел; в каком-то даже испуге озирался он кругом; но почти ужас выразился в его лице, когда он все припомнил и сообразил» (8; 317).

В рассматриваемых текстах при участии средств синтаксической экспрессии воссоздается и оценочно окрашивается та или иная позиция, точка зрения персонажа, его взгляд на вещи, его волевые импульсы: «В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, вроде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, кажется, был бы этим чрезвычайно доволен. К этим результатам клонилось первоначально и все воспитанние Настасьи Филипповны по программе Тоцкого, который в этом роде был очень понимающий человек; но, увы! результаты оказались странные» (8; 115).

С помощью синтаксических средств — сочетаний глагольных форм, сцеплений номинативов, экспрессивных расчленений и разрывов фраз рисуются динамичные картины, миниатюрные сцены-действия: «Огонь, вспыхнувший вначале между двумя дотлевавшими головнями, сперва было потух, когда упала на него и придавила его пачка. Но маленькое синее пламя еще цеплялось снизу за один угол нижней головешки. Наконец, тонкий, длинный язычок огня лизнул и пачку, огонь прицепился и побежал вверх по бумаге по углам, и вдруг вся пачка вспыхнула в камине, и яркое пламя рванулось вверх. Все ахнули» (8; 146); «Князь снял запор, отворил дверь и — отступил в изумлении, весь даже вздрогнул: пред ним стояла Настасья Филипповна» (8; 86); «При последних словах своих он вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом — и... раздался всеобщий крик! Ваза покачнулась <...> и рухнула на пол. Гром, крик, драгоценные осколки, рассыпавшиеся по ковру, испуг, изумление, — и, что было с князем, то трудно, да почти и не надо изображать!» (8; 454).

Анализ текстов, организованных рассказчиком, в аспекте синтаксической изобразительности показывает, что и средства синтаксического изображения своей функциональной направленностью отвечают установке писателя на создание особой формы романного повествования, соответствующей задуманному им образу «подставного» автора, рассказывающего о людях, их внешнем облике, их действиях, чувствах и мыслях, а также о событиях, ситу-

ациях, сценах — в его собственном видении и восприятии.

В текстовой ткани романа «Идиот» обнаруживаются, вместе с тем, структурно отличные от рассмотренных выше повествовательные отрезки, которые следует признать принадлежащими недеklarированному автору.

Иногда авторский голос звучит непосредственно — в отступающих от основного рассказа рассуждениях, в которых узнается стиль Достоевского-публициста и Достоевского-психолога. Это, например, рассуждение о «практических», лишенных оригинальности людях (8; 268—270), а также психологические этюды — о припадке эпилепсии (8; 195), о крайней степени нервного раздражения (8; 345), о «странных снах» (8; 377—378). Подобные авторские отступления в романе единичны.

Особый пласт авторской речи составляют повествовательные отрезки, синтаксическое строение которых способствует раскрытию внутреннего, духовного состояния главного героя романа — князя Мышкина. В строении этих отрезков усматриваются черты характерного для манеры Достоевского «психологического» повествования. Автор в этих отрезках максимально близок своему герою, он как бы воспринимает окружающее его глазами, сочувственно следит за ним. Эти отрезки разнообразно мелодически организованы, их звучание чутко передает оттенки настроений и чувств князя Мышкина. Можно сказать, что ведущая роль в создании этих текстов принадлежит формам синтаксической изобразительности — инверсиям, повторам, параллелизмам, перечислениям глагольных предикатов, а также комбинациям этих приемов. Например: «В невыразимой тоске дошел он пешком до своего трактира. Летний, пыльный, душный Петербург давил его как в тисках; он толкался между суровым или пьяным народом, всматривался без цели в лица, может быть, прошел больше, чем следовало <...>» (8; 499); «Но в толпе, недалеко от того места, где он сидел, откуда-то сбоку <...> мелькнуло одно лицо, бледное лицо, с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом, — мелькнуло и исчезло» (8; 287). Ср. также два отрезка, близких по изображаемой ситуации, по звучанию и передаваемому в них состоянию трагической покорности и безысходной тоски — рисующих князя около Настасьи Филипповны и — рядом с Рогожиным, впавшим в безумие: «Чрез десять минут князь сидел подле Настасьи Филипповны, не открываясь смотрел на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя. Он хохотал на ее хохот и готов был плакать на ее слезы. Он ничего не говорил, но пристально вслушивался в ее порывистый, восторженный и бессвязный лепет, вряд ли понимал что-нибудь, но тихо улыбался <...>» (8; 475); «Когда Рогожин

затих <...>, князь тихо нагнулся к нему, уселся с ним рядом и с сильно бьющимся сердцем, тяжело дыша, стал его рассматривать <...> Князь смотрел и ждал; время шло, начинало светать. Рогожин изредка и вдруг начинал иногда бормотать, громко, резко и бессвязно; начинал вскрикивать и смеяться; князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать!» (8; 506).

В авторский рассказ о князе Мышкине очень часто непосредственно врывается голос самого героя — в виде вкрапленных внутри повествования экспрессивных синтаксических форм или в виде передающих разнообразные эмоции форм его несобственно-прямой речи, преимущественно восклицательно-вопросительных: «Правда, во все эти дни он старался не думать об этом, гнал тяжелые мысли, но что таилось в этой душе? Этот вопрос давно его мучил, хотя он и верил в эту душу. И вот все это должно было разрешиться и обнаружиться сегодня же. Мысль ужасная!» (8; 467); «<...> И только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить ужас; да, ужас!» (8; 289); «В этот же раз, в полубреду, ему пришла мысль: что, если завтра, при всех, с ним случится припадок? Ведь бывали же с ним припадки наяву? Он леденел от этой мысли <...>» (8; 437); «И опять — «эта женщина»! Почему ему всегда казалось, что эта женщина явится именно в самый последний момент и разорвет всю судьбу его, как гнилую нитку?» (8; 467).

Важно подчеркнуть, что именно в подобных — синтаксически музыкально организованных, символически передающих эмоции контекстах или в контекстах, включающих фрагменты экспрессивной внутренней речи трагического героя Достоевского, — приоткрывается его человеческая «тайна», строй его души. Ведь причины волнений и тревог героя, подлинные его мысли обычно не получают прямого словесного обозначения в повествовательной структуре романа. Наши наблюдения над эстетически значимой ролью синтаксиса в текстовой структуре романа Достоевского вполне соотносятся с высказанным Ф. И. Евниным положением о том, что «манера повествования в последних больших романах Достоевского исключает возможность прямой оценки и прямого объяснения от автора всего того, что относится к центральным (трагическим) героям»¹¹.

¹¹ Евнин Ф. И. О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского // Известия ОЛЯ АН СССР, 1965, № 1. С. 72.

Повествование о князе Мышкине по характеру функционирования в нем форм синтаксической изобразительности близко к «заинтересованному» авторскому повествованию о Родионе Раскольникове. Ср., например, характерный случай как бы физического сближения позиции автора с позицией героя — в «Идиоте»: «Он шел, почти в тоске смотря направо, и сердце его билось от беспокойного нетерпения. Но вот эта лавка, он нашел ее наконец! Он уже был в пятистах шагах от нее, когда вздумал воротиться. Вот и этот предмет в шестьдесят копеек <...>» (8; 187); «А, вот эта улица! Вот, должно быть и дом, так и есть, № 16, «дом коллежской секретарши Филисовой». Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну» (8; 192); в «Преступлении и наказании»: «Но вот уже и близко, вот и дом, вот и ворота» (6; 60); «Вот и третий этаж... и четвертый... «Здесь!» (6; 133). Заметим попутно, что в живом тексте романа «Идиот» границы и переходы между повествованием от автора и повествованием от рассказчика могут быть далеко не всегда отчетливо фиксированными, обе повествовательные формы свободно переходят одна в другую и нередко соседствуют в пределах одного абзаца.

Итак, специфичность воплощенного в тексте романа «Идиот» типа повествования заключается в осуществленном в его цельной структуре объединении двух различных повествовательных пластов — исходящих от условного рассказчика и от недеklarированного автора. При этом собственно авторское повествование сосредоточено исключительно на сфере внутреннего мира главного героя, тогда как ведению рассказчика принадлежит вся остальная часть художественной действительности (включая и подлежащие «наблюдению» действия и внешний облик главного героя). Усматривается, вместе с тем, довольно отчетливая функциональная распределенность употребления форм синтаксической изобразительности в текстах той и другой повествовательной разновидности. В текстах от рассказчика синтаксическая изобразительность носит преимущественно внешне-эмпирическую направленность: объективно изображаются и субъективно оцениваются ситуации, «сцены», действия героев, внешние проявления их психических состояний. В повествовательных текстах от автора, написанных в ключе главного героя, средства изобразительного синтаксиса (преимущественно ритмомелодические и экспрессивные) играют исключительную роль в показе глубины и многообразия душевной жизни героя, недоступной внешнему наблюдению. Изобразительный синтаксис в контекстах этой разновидности служит одной из своеобразных форм самораскрытия главного героя, остающегося, в контексте романа, не «раскрытым» до конца — согласно задаче, поставленной перед собой самим писателем: «Князя сфинксом.

Сфинксом. Сам открывается, без объяснений от автора <...>» (9; 248).

Анализ повествовательной формы романов Достоевского в аспекте синтаксической изобразительности позволяет, таким образом, углубить наше представление о стилевой системе писателя, раскрыть своеобразие свойственных ему приемов художественного изображения вообще.

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЛЕЙТМОТИВНОСТЬ КОМПОЗИЦИЙ ЕГО РОМАНОВ

1.

Томас Манн однажды остроумно заметил, что большинство писателей, по существу, занимаются не своим делом: «они — оказавшиеся не на своем месте живописцы, или графики, или скульпторы, или архитекторы, или же еще кто-нибудь»¹. Действительно, В. Гюго явно отдавал предпочтение архитектуре: своеобразным манифестом его художественного мышления можно считать роман «Собор Парижской Богоматери». Гоголь, несомненно, создавал живописно-пластические образы, работая, так сказать, на грани монументальной и жанровой живописи и скульптуры. Гофман специально подчеркивал свою близость к графике, а именно рисункам Калло. Сам Т. Манн возводил свой художественный метод к музыке (особенно идеям Р. Вагнера), образно называя роман симфонией, «произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»².

Впрочем, верно и обратное утверждение: некоторые живописцы, музыканты склоняются к литературе или изящным искусствам. Названия опусов Р. Шумана, например, сопровождалось разного рода поэтическими эпитафиями, развернутыми наименованиями частей произведения, явно соотносимыми с формулировками из теоретических манифестов немецких романтиков, современников композитора. С. Дали также, помимо написания собственно литературных статей, отстаивающих сюрреализм как метод, дает своим картинам настолько декоративные громоздкие названия, что становится очевидной тенденция художника к словесному выражению идеи: «Одна секунда до пробуждения от сна, вызванного полетом осы вокруг граната» (1944) или «Юная девственница, со-

¹ Манн Т. Художник и общество. М., «Радуга», 1986. С. 107.

² Там же.

домизирующая себя своим целомудрием» (1954). Наконец, исследователи творчества И. Баха единодушно сравнивают его музыкальные построения с готической архитектурой, где каждая башенка с остроугольным шпилем устремлена ввысь, к небу, словно порываясь преодолеть земное тяготение, точно желая сбросить тленную оболочку, с тем чтобы превратиться в «чистую» идею, в точку, совпасть в абсолютном совершенстве с Богом. В то же время запись нот у Баха в таком произведении, как «24 прелюдии и фуги», **графически** воспроизводит чашу, крест, символизируя распятие Христа там, где меньше всего можно было ожидать³.

Достоевский, по нашему мнению, подобно Т. Манну, прирожденный музыкант, композитор идей, дирижер словесных формул и образов-символов, создатель и организатор лейтмотивов. В этом на первый взгляд субъективном впечатлении сошлись многие исследователи писателя. По-видимому, такое единодушие вовсе не беспочвенно, поскольку и сам Достоевский, по воспоминаниям С. Ковалевской, не раз говорил о своем преклонении перед музыкой «Эгмонта» и в особенности «Патетической» сонаты⁴. (Понятно, что творчество Достоевского не укладывается в одну лишь героиню Бетховена. В его романах есть и истерические нотки Листа, и пародийность, гротеск и ирония Д. Шостаковича.)⁵

Однако мало ограничиться более или менее субъективным любованием сходства Достоевского с Бетховеном — необходимо отыскать **объективные** свидетельства **музыкальной** композиции произведений писателя. Это, прежде всего, **ритм** его созданий. Ритм не есть только одно читательское ощущение: он композиционно задан. На редкость точно определяет композиционный рисунок романов писателя Ж. Катто: «...это восходящая кривая с длинными периодами замирающего движения, или, как замечательно тонко уловил П. Клодель, ибо трудно найти более подходящее слово, — кривая в широких крещендо. По его определению, романы Достоевского «представляют в своей специфической процедуре идеал композиции. Нет более прекрасной словесной композиции, которую я сравню с бетховенской, чем начало «Идиота»: первые двести страниц «Идиота» — это подлин-

³ См. об этом: Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947.

⁴ Ковалевская С. В. Воспоминания детства. Нигилистка. ГИХЛ, М., 1960. С. 115.

⁵ А. Гозенпуд, например, по этому поводу пишет: «Шостакович, воплощая в музыке образы темных сил, угрожающих человеку, нередко прибегает к иронии, сарказму, гротеску. И здесь особенно отчетливо выступает его близость к Достоевскому, который также применял родственные приемы» (Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., «Сов. композитор», 1981. С. 190).

ный шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена»⁶. Далее Катто, определяя ритм Достоевского, вводит термин «время мощи», правда нагромождая на это понятие целый каскад громких слов, таких, как «интенсивность, богатство, сила и эффект, философское понятие»⁷ и пр. Воспользуемся в качестве рабочего термина словом **мощь**, прозвучавшим у Катто, изъяв из него, однако, неотчетливые квазипоэтические добавки. По нашему мнению, мощь романов Достоевского, тот эмансипированный, нарастающий ритм событий и идей, который безжалостно вовлекает читателя в свой водоворот и как бы не дает ему времени на размышления, — ритм этот объясняется следующим: писатель с помощью системы лейтмотивов создает своеобразную музыкальную лестницу, где затухание и исчерпывание одних лейтмотивов незаметно, исподволь вызывает появление новых, и на той же ступеньке этой «лестницы» зарождаются другие лейтмотивы, внутренне связанные с умиранием первых; новые лейтмотивы, в свою очередь, звучат мощнее, ярче, однако постепенно тоже ослабевают, бледнеют, стухеваются, чтобы дать дорогу следующим крепнущим лейтмотивам. Так ритм произведения создает иллюзию бесконечного восхождения, неослабевающей мощи.

Нельзя упускать из виду и более общее соображение. Музыкальное мышление Достоевского, без сомнения, определяется спецификой его личности. Но что есть вообще «личность»? Три категории гегелевской диалектики: всеобщее, особенное, единичное — помогут нам рассмотреть личность как структуру. Феномен личности укладывается в этот гегелевский трехчлен. Всеобщее — это то, что объединяет всех людей друг с другом. Это и биологические и социальные свойства человека, и одинаковая приверженность людей к так называемым общечеловеческим чувствам и идеям (добро-зло, смысл жизни, гуманность ит. д.). Особенное — неповторимое, уникальное, отличающее человека от всех прочих, — то, что можно назвать индивидуально-личностным мифом, в соответствии с которым каждый человек видит и оценивает мир исключительно самобытно, в терминах и образах, присущих только ему одному. Причем образные ряды стремятся к своему первообразу (идеалу), человек бессознательно подверстывает их под главный свой образ — тот самый идеал, более или менее отчетливо заложенный в его сознании. Так, для Достоевского таким идеалом будет Христос. Наконец, единичное — это динамика личности. Ее непредсказуемость, неожиданные реакции, текучесть и обновляемость.

⁶ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 3. Л., «Наука», 1978. С. 45—46.

⁷ Там же. С. 46.

В художественном тексте особенное и единичное всегда соседствуют друг с другом. Мировоззренческие установки писателя, рожденные его индивидуально-личностным мифом, безусловно, напрямую воздействуют на общий замысел и композицию произведения. Однако, с другой стороны, любой элемент художественного текста как бы стремится к своей единственности, неповторимости, и уж «не его вина», что писатель, в силу забывчивости или известного консерватизма мировоззренческих убеждений, допускает повторение тем, сюжетов, образов, речевых оборотов. Следовательно, там, где образ встречается только раз, можно говорить о динамике личности художника. Ведь текст в идеале должен быть осмыслен писателем всесторонне, сознательно выстроен и выверен.

Разумеется, последнее утверждение отнюдь не означает сугубой рационалистичности художника. Всякий образ, по Гегелю, имеет смысловую и чувственную стороны. С этой точки зрения, образ, как часть структуры произведения, строго закономерен. Вместе с тем в образе неминуемо заложен элемент случайности, так сказать, «живой жизни». Символическая природа образа, включающая в себя множественность смыслов, пласты значений, есть залог неисчерпаемости самой жизни, ее несводимости к любому рода идеям и схемам.

Предельная секретность жизни в конечном счете определяет и некую меру случайности в построении образа. Как, например, с абсолютной убедительностью истолковать, почему у Шигалева в «Бесах» уши неестественной величины, широкие и толстые, а сам он «ждал разрушения мира послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого» (10; 110)? Отчего Митя Карамазов, когда его обыскивали и раздели, оказался обладателем грязных носков, за которые ему было мучительно стыдно (14; 435)? С какой стати Петр Степанович Верховенский незадолго до убийства Шатова со вкусом ест именно **бифштекс** с горчицей и пивом (10; 243), а не, допустим, котлетку, как это делает писатель Кармазинов?

Нам в данном случае неважно, какова смысловая нагрузка перечисленных деталей, и даже несущественна их структурная значимость. Для нас главное сейчас, что они нигде не повторяются, встречаются в творчестве Достоевского в единственном числе. Вот это обстоятельство и может свидетельствовать о динамике личности писателя, о единичных фактах выражения этой личности.

К тому же, и это главное, применительно к Достоевскому отдельно взятый, вырванный из структуры целого образ отражает прежде всего общую концепцию человека — либо выявляет непред-

сказуемость героя. Так, Степан Трофимович Верховенский, соглашившийся жениться на Даше Шатовой, или, как он говорит, на «чужих грехах», ведет себя самым странным образом: «Платок sprыснул духами, впрочем лишь чуть-чуть, и, только завидел Варвару Петровну в окно, поскорей взял другой платок, а надушенный спрятал под подушку» (10; 64). Кириллов, задумавший покончить жизнь самоубийством, покупает в Гамбурге мяч, чтобы «укреплять спину» (10; 187).

Динамика личности Достоевского выражается не только в неповторимых чувственных деталях образа, но и в языке. Оригинальность мысли, соединяясь с оригинальностью языка, образует необычайные сочетания, которые можно уподобить музыкальному пассажиру, являющемуся частью музыкального произведения, но в то же время ценного самого по себе. Вот, скажем, как описывает Достоевский состояние Шатова по приезде его жены, иступленно любимой им: «Этот сильный и **шершавый** человек, постоянно **шерстью вверх**, вдруг весь смягчился и просветлел» (10; 434). Дмитрий Карамазов, с «горячим сердцем» исповедующийся Алеше, рассказывает ему о **кружевной** записочке, присланной герою Катериной Ивановной. И этот образ, неожиданный и парадоксальный, мало что, в сущности, говоря о характере героини либо ее типических чертах, многое говорит **вообще** о человеке в понимании писателя: человек текуч, изменчив, непредсказуем, он не оформлен раз навсегда, не оплотнен, как гоголевская Коробочка или толстовский весь круглый Платон Каратаев. Можно сказать, что Достоевский руководствуется в своих произведениях особым типом чувственной природы образа, когда вещи становятся духовными субстанциями, а идеи овеществляются. Не случайно так часто повторяется у Достоевского: «съела идея», «почувствовать идею», «образить» (в смысле «вочеловечить», придать человеку Божий образ — слово, почерпнутое писателем на каторге). Идея — вот принцип подхода художника к человеку. Герой одушевляется идеей. Подобное мировосприятие как нельзя лучше согласуется с наиболее духовным из всех искусств — музыкой.

Одним словом, любой мельчайший элемент текста вбирает в себя как сознательные, так и бессознательные установки Достоевского, существуя как бы на грани двух миров: индивидуально-личностного мифа писателя и динамических проявлений его личности.

2.

Исследователи давно обратили внимание, что Достоевский часто использует прием **забегания** вперед: либо рассказчик, либо сами герои предваряют дальнейший ход событий, предсказывают

будущее, так сказать, моделируют действительность. По сути дела, этот прием имеет большое сходство с музыкальными репризами, звучащими поначалу чуть отрывочно, не развернуто, некими невнятными намеками. И лишь затем зародыши мелодий прорастают и оформляются в законченные темы. Так, Раскольников мрачно пророчествует о судьбе Катерины Ивановны и детей: «На улицу всей гурьбой пойдут, она будет кашлять и просить, и об стену где-нибудь головой стучать, как сегодня, а дети плакать... А там упадет, в часть свезут, в больницу, умрет, а дети...» (6; 245). Почти все угадал Раскольников, исключая незначительные детали: Катерину Ивановну отвезли не в часть или больницу, а внесли обессилевшую и кашляющую кровью в комнату Сони. «Идиот» начинается с предсказания князя Мышкина, бросающего Гане Йволгину следующие слова по поводу Настасьи Филипповны и Рогожина, который «женится бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» (8; 32).

Но ведь и другие, менее заметные, эпизоды романов Достоевского построены по принципу созвучий, своеобразных музыкальных рифм. Вся художественная ткань произведений соткана из внутренних соответствий, «двойников», своего рода дублей. Это касается далеко не одних героев, но и фраз, реплик, отдельных слов. Петр Петрович Лужин, явившийся в каморку Раскольникова, поражает, например, примечательной деталью портрета: «Темные бакенбарды приятно осеняли его с обеих сторон, в виде двух котлет, и весьма красиво сгущались возле светло-выбритого блиставшего подбородка» (6, 114). Трудно вообразить, хотя бы даже в принципе, что та же самая деталь возникнет в портрете ярого оппонента и антипода Лужина — нигилиста Андрея Семеновича Лебезятникова: «Этот Андрей Семенович был худосочней и золотушный человек, малого роста (...) с бакенбардами, в виде котлет, которыми очень гордился» (6; 279).

В «Бесах», в разговоре тет-а-тет Петра Верховенского и Ставрогина, зарождается громадное число лейтмотивов, теснящих и перекрывающих друг друга. Потом, с развитием действия романа, все они по отдельности развертывают заложенные в них потенции. Петруша рекомендуется как человек, который «довольно **бездарен и с луны соскочил**» (10; 175). Лейтмотив бездарности в словах Верховенского повторяется с какой-то настойчивой, навязчивой ажитацией: «А почему я говорю много слов и у меня не выходит? Потому что говорить не умею. Те, которые умеют хорошо говорить, те коротко говорят. Вот, стало быть, у меня и **бездарность**, не правда ли? Но так как этот **дар бездарности** у меня уже есть натуральный, так почему мне им не воспользоваться искусственно? Я и пользуюсь. Правда, собираясь сюда, я было подумал сначала

молчать; но ведь молчать — большой талант, и, стало быть, мне неприлично (...) ну, я и решил окончательно, что лучше всего говорить, но именно **по-бездарному**, то есть много, много, много (...) Ну чем, чем я был в воскресенье, как по-вашему? Именно торопливою срединною **бездарностию**, и я самым **бездарнейшим образом** овладел разговором силой. Но мне все простили, потому что-, во-первых, я с **луны** (...), а во-вторых, потому, что милую историю рассказало...» (10; 175—176).

В конце разговора Петр Верховенский внезапно и без всякого на то основания восклицает: «Что это, вы за палку хватаетесь? Ах нет, вы не за палку... Представьте, мне показалось, что вы палку ищете?» (10; 171).

Ставрогин сразу вслед за тем идет к Кириллову и Шатову. У Кириллова он говорит о том, что явно всерьез его волнует: «Положим, вы жили на **луне** (...) вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... Вы знаете наверно отсюда, что там будут смеяться и плевать на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю **луну**. Но теперь вы здесь и смотрите на **луну** отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?» (10; 187).

Уйти от самого себя и своего внутреннего греха нельзя. Ставрогин понимает, что луна — это химера и отговорка. Совесть настигнет его в любом пространстве и времени, вплоть до вечности. Так мотив **луны** у Верховенского, обозначающий не что иное, как попытку заговорить, заморочить Ставрогина ради главной жульнической цели, смыкается с основной темой романа в целом — **бесовства** — как опасном и гибельном пути для личности и для России.

Шатов, иступленно проповедуя свои идеи Ставрогину, невероятно самоуничижается, кричит: «Я человек **без таланта** и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта (...) Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом». Убеденность Шатова в собственной бездарности вызывает непритворное удивление Ставрогина: «... вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной» (10; 193). Любопытно, что позднее уже Петр Верховенский в упоении говорит Ставрогину: «...вы солнце, а я ваш червяк» (10; 324). Вновь мотив бездарности, неталантливости, наметившийся в сцене с Петром Верховенским, выводит на главное: на пересечение всех линий романа — идейных, сюжетных, тематических — на фигуре Ставрогина, стремление Достоевского замкнуть их в единой точке — все это необходимо для того, чтобы еще раз подчеркнуть мысль о мнимом величии Став-

рогина, о недопустимости его обожествления и возведения в ранг солнца. Итак, луна и солнце точно уравнивают друг друга.

Наконец, лейтмотив палки тоже не исчезает. Померещившаяся Петру Верховенскому палка становится вещественной, когда его отец, «Степан Трофимович, сам, впрочем, начавший спор, кончил тем, что выгнал Петра Степановича палкой» (10; 237). Но эта палка будто бы перемещается от героя к герою и опять в виде угрозы маячит то там, то здесь. Маврикий Николаевич, пришедший к Ставрогину, чтобы принести в жертву невесту, Лизу Тушину, узнав, что Ставрогин женат на Лебядкиной, в ярости заявляет: «...я убью вас палкой, как собаку под забором!» (10; 297). Однако и на этом не кончается странствование пресловутой палки, постепенно трансформирующейся в розги. Степан Трофимович Верховенский ужасно пугается обыска в своем доме и предполагает, что губернатор Лембке высечет его розгами. От одной этой мысли героя бьет дрожь. Лембке действительно, окончательно свихнувшись, требует розог, но не для Степана Трофимовича, а для взбунтовавшихся шпигулинских (10; 342), и в тому же в этот момент, как призрак гоголевской унтер-офицерской жены, неожиданно возникает Авдотья Петровна Тарапыгина, которую на самом деле высекли, благо она подвернулась под руку (10; 343).

Подобным же образом в «Бесах» облыгрывается зонтик — предмет сам по себе совершенно нейтральный, не несущий никаких заведомых оценок, как, например, это имеет место с палкой. Зонтик в качестве лейтмотива скорее указывает на инобытие не связанных с ним напрямую смыслов, свидетельствует об отношениях героев, так сказать по касательной, служит как бы случайным, условным знаком скрытой авторской тенденции.

Ставрогин после тайной встречи с Кирилловым и Шатовым укрывается под зонтом от ливня и направляется к Лебядкину. Вдруг к нему под зонтик пролезает какая-то фигура, оказавшаяся Федькой Каторжным: он хочет договориться со Ставрогиным без посредников, готов убить по приказу кого угодно, лишь бы деньги ему шли не через Петра Верховенского, который «больно скуп» (10; 205). Ставрогина, таким образом, принимают за ничтожество, согласного на сговор и убийство.

Перед разговором с Хромоножкой Ставрогин отчитывает Лебядкина, впредь отказываясь давать ему деньги, поскольку он намерен во всеуслышание объявить о браке с его сестрой, и выгоняет Лебядкина на крыльцо, вручая ему зонтик.

«— Зонтик ваш... сто́ит ли для меня-с? — пересластил капитан.

— Зонтика всякий сто́ит.

— Разом определяете минимум прав человеческих... (10; 213).

Ироническое приравнивание Лебядкина к зонтику в структуре целого гораздо более значимо и закономерно, нежели кажется на первый взгляд. Грязное мельтешение вокруг Ставрогина, молчаливо поощряющего преступление, по сути дела, приводит к тому, что Федька Каторжный и Лебядкин становятся взаимозаменяемы. За деньги Ставрогина каждый из них совершит любую низость. Оба они, оказавшись под зонтиком Ставрогина, как будто бы прячутся под его сенью, укрываются от возмездия нравственного закона под козырьком теоретического величия их покровителя. Недаром под зонтиком Ставрогина у капитана Лебядкина зреет донос, какой якобы подсказал ему Ставрогин, а Федька Каторжный бесцеремонно и насмешливо намекает Ставрогину о грядущем убийстве, которое произойдет при его неременном благословении: «Счастливого пути, сударь, всё под зонтиком сироту обогрели, на одном этом по гроб жизни благодарны будем» (10; 206).

Зонтик появляется затем в финале романа, когда Степан Трофимович Верховенский уходит в большой мир, желая доказать тем самым право на человеческое достоинство перед всеми своими недоброжелателями, особенно перед Варварой Петровной Ставрогиной. Степан Трофимович держит в руках зонтик, палку и саквояж, полагая, что в большом мире, куда он отправился, это самые необходимые вещи. Навстречу ему двигаются жалкие и униженные Лиза Тушина и Маврикий Николаевич. Степан Трофимович видит свою бывшую воспитанницу в слезах, не подозревая, что она обещена Ставрогиным, и просто так, от доброго сердца, предлагает ей зонтик: «Но возьмите мой зонтик и — почему же непременно пешком?» А дальше наступает момент любовного единения и са-соотдачи, когда люди, смятые собственным горем, вопреки этому, бескорыстно устремляются друг к другу: «Постойте, Степан Трофимович, — воротилась она (Лиза Тушина. — А. Г.) вдруг к нему, — постойте, бедняжка, дайте я вас перекрещу (...) Маврикий Николаевич, отдайте этому ребенку его зонтик, отдайте непременно» (10; 412).

Так зонтик в конце концов словно разрушает загадочную силу Ставрогина, его обязательный эгоизм, отчуждающий людей от сообщества, разъединяющий их, толкающий на преступление. Зонтик обретает силу обратного нравственного притяжения.

3.

Самый распространенный прием Достоевского — это, повторяем, музыкальное дублирование ранее прозвучавшего. Чаще всего одно и то же выражение, слово, идея преломляется в ином, как правило ироническом контексте, точно так же как мелодия, проби-

вающая себе путь сквозь разноголосый хор оркестра, каждый раз меняет свою смысловую окраску, интерпретируется по-новому благодаря другому музыкальному фону. Отсюда понятно, почему лапидарный афоризм Шатова («Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» (10; 195)) в устах Лембке предстает как пародийный урод, тем более что слова губернатора обращены к жене, с которой у героя назрели семейные дразги: «Мы не в будуаре жеманной дамы, а как бы два отвлеченных существа на воздушном шаре, встретившиеся, чтобы высказать правду» (10; 338).

Кстати, автопародия — нередкий случай в произведениях Достоевского. Писатель готов пожертвовать серьезностью и непрерываемостью собственных убеждений ради художественной выразительности сцены или эпизода. В «Братьях Карамазовых» он позволяет прокурору напасть на глубоко почитаемое им «почвенничество» и даже спародировать его: «Затем другой сын (Алеша Карамазов. — А. Г.) (...) ищущий прилепиться, так сказать, к «народным началам», или к тому, что у нас называют этим мудреным словечком в иных теоретических умах мыслящей интеллигенции нашей (...) В нем, кажется мне, как бы бессознательно, и так рано, выразилось то робкое отчаяние, с которым столь многие теперь в нашем обществе, убоясь цинизма и разврата его и ошибочно приписывая все зло европейскому просвещению, бросаются, как говорят они, к «родной почве», так сказать в материнские объятия родной земли, как дети, испуганные призраками, и у иссохшей груди расслабленной матери жаждут хотя бы только спокойно заснуть и даже всю жизнь проспять, лишь бы не видеть их пугающих ужасов» (15; 127). В «Бесах» формула Достоевского «если Бога нет, то все позволено», развитая затем в «Братьях Карамазовых», хотя и заявленная уже в «Преступлении и наказании», — формула эта, кажется, также обыгрывается иронически; эта ирония возникает за счет нелепости представленной писателем ситуации, однако, при более глубоком рассмотрении, даже в таком контексте идея Достоевского сохраняет свою силу и притягательность: «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали (...) Один седой бурбон капитан сидел, сидел, все молчал, ни слова не говорил, вдруг становится среди комнаты и, знаете, громко так, как бы сам с собой: «Если Бога нет, то какой же я после того капитан?» Взял фуражку, развел руки и вышел» (10; 180).

4.

Г. Гессе однажды мягко упрекнул роман Достоевского «Под-росток» в перенасыщенности эффектами, приключениями, кон-

фликтными ситуациями, драматическими страстями, где есть «реплетение тайн, измен, догадок, таинственных документов, где есть и револьвер, и тюрьма, убийства, яд, самоубийства, безумие, подслушанные заговоры и убогие каморки» и пр. По мнению Гессе, «если в нем (Достоевском. — А. Г.) что-то со временем устареет, то прежде всего этот до сих пор еще столь впечатляющий аппарат его увлекательных историй»⁸. Может быть, Гессе прав и ценность Достоевского не в стремительном действии, не в авантюрном сюжете, но лишь в отдельных блестящих мыслях и рассуждениях? Неужели произведения Достоевского не имеют никакой внутренней структуры, обуславливающей напряженность движения сюжета, и сплошь довольствуются сильными драматическими положениями, так сказать, аксессуарами? Упреки Гессе не новость — подобные высказывания, притом гораздо более резкие, обрушивались на Достоевского еще при жизни. Но, нам думается, Гессе не учитывает одну из самых важных особенностей писателя, позволяющую ему без боязни наращивать темп романов и усиливать их внутренний ритм, — эта особенность, повторяем, не что иное, как лейтмотивность построения произведений.

В том же «Подростке», к примеру, лейтмотивами выступают некие случайные слова, приобретающие в сознании героев магический смысл. Они наполняют эти сами по себе обыкновенные слова таинственным содержанием, индивидуальными эмоциями и страстями, начинают жить с ними как с символами веры — одним словом, мифологизируют их.

Идея Подростка «**стать Ротшильдом**», которую он излагает читателю, затем переакцентируется и повторяется многими другими героями, странным образом отгадывающими его мысли и **словечки**. Вообще, надо сказать, такую предельную степень проникновения в святая святых сознания других, пожалуй, нельзя найти нигде, кроме художественного мира Достоевского. Правда, писатель мотивирует буквальные совпадения фраз и выражений тех или иных героев неким наитием, но в значительной мере мотивировки эти весьма условны. Скорее, авторский избыток, связанный именно с музыкальным способом организации материала, то и дело создает подобные повторения.

Так, Версиров за семейным обедом чуть насмешливо характеризует Подростка: «Моя мысль — что он хочет ... **стать Ротшильдом**, или вроде того, и удалиться в свое величие» (13; 90). На этом наития Версирова не прекращаются, и он опять раз за разом отгадывает тайные словечки сына: «И наконец, опять странность:

⁸ Гессе Г. «Подросток». — В кн.: Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М., «Прогресс», 1987. С. 62.

опять он повторял слово в слово мою мысль (о трех жизнях), которую я высказал давеча Крафту, главное моими же словами» (13; 111). Вот Аркадий ругает себя за страсть к игре, потому что «идея ждала; все, что было, — «было лишь уклонением в сторону» (13; 164) — и почти немедленно Версиров вновь ухватывает его самооправдания, причем буквально: «— Ты раскаиваешься? Это хорошо, — ответил он, цедя слова, — я и всегда подозревал, что у тебя игра — не главное дело, а лишь временное уклонение» (13; 216).

Другое мифическое слово, сотни раз мелькающее на страницах романа, — **документ**. Письмо, дающее Подростку власть и защиту им в подкладку, он все время намеревается уничтожить: то собирается сжечь его на свечке, в ходе событий мистифицируя само это действие (поначалу заявляя заинтересованным лицам, что «Крафт его сжег на свечке» (13; 223), позднее твердо решая и в самом деле сжечь его на свечке, «именно на свечке» (13; 264)); то хочет разорвать письмо (13; 342); и наконец, **документ** крадет Ламберт, распоров подкладку и вложив взамен чистый листок бумаги.

Поиски смысла жизни Аркадия Долгорукого сопровождаются иными словечками, образующими контрастную пару; гармоничный аккорд здесь, так сказать, уравновешивается дисгармоничным, это своего рода альфа и омега единой музыкальной темы. «**Благообразие**» и «**плотоядность**» — вот слова, показывающие внутреннюю борьбу Подростка, его колебания между соблазнами жизни и идеальным существованием. Мотив благообразия возникает в поучениях святого старца Макара Долгорукого: «И еще скажу; благообразия не имеют, даже и не хотят сего; все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к единой истине не помыслит; а жить без Бога — одна лишь мука (...) Да и что толку: невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться, не снесет себя такой человек, да и никакой человек. И Бога отвергнет, так идолу поклонится — деревянному, али золотому, аль мысленному» (13; 302).

Подростка поражает идея благообразия, он с воодушевлением бросается в нее с гологой, но во сне Аркадия этот мотив уже подается в пародийном ключе, он слышит издевательскую интонацию Анны Андреевны: «Аркадий Макарович ищет благообразия» (13; 306).

Призрак плотоядности является Подростку в том же сне, полном сексуальных фантазий, где надменная, недоступная женщина предстает наглой и бесстыдной жрицей любви. Плотоядно звучит вопрос Аркадия самому себе и касается дальнейшего нравственного выбора: «А опачкаюсь я или не опачкаюсь сегодня?» (13;

333) И далее, одержимый всепоглощающей плотоядностью, он мчитя из дома, покинув больную сестру, чтобы решительно действовать: «Уж одно бы это чувство боли за нее (сестру Лизу. — А. Г.) могло бы, кажется, смирить или стереть во мне, хоть на время, плотоядность (опять поминаю это слово). Но меня влекло безмерное любопытство, и какой-то страх, и еще какое-то чувство — не знаю какое; но знаю и знал уже и тогда, что оно было недоброе. Может быть, я стремился пасть к её ногам, а может быть, хотел бы предать ее на все муки и что-то «поскорей, поскорей» доказать ей» (13; 338).

Временная победа плотоядности в душе Подростка вполне объяснима: уже в поучениях Макара Долгорукого о благообразии указана причина такой победы — «поклонение идолу», а идола Подросток создал как из Версилова, так и из Катерины Николаевны. Но, что самое поразительное, в душе Версилова, отца Подростка, борются те же силы — плотоядности и благообразия. Попутно в романе происходит накопление образа, воплощающего идею идолопоклонства. Достоевский подготавливает читателя к адекватному восприятию главной сцены романа, поначалу разбрасывая намеки и предуведомления, пророчества и предсказания. Уже в начале романа Аркадий Долгорукий с горечью говорит себе: «Да и вина ли его (Версилова. — А. Г.) в том, что я влюбился в него и создал из него фантастический идеал? (...) довольно было и того, что моя **фантастическая кукла разбита** и что я, может быть, уже не могу любить его больше» (13; 63). Этот образ как будто случаен и долго не имеет никакого дальнейшего отголоска. Одновременно Достоевский описывает икону и, хотя это описание принадлежит другому образному ряду, оно сначала тоже повисает в воздухе, однако затем оно сливается с первым образом воедино, чтобы прозвучать мощным трагическим апофеозом: «В этой же комнате в углу висел большой киот с старинными фамильными образами, из которых на одном (Всех Святых) была большая вызолоченная серебряная риза, та самая, которую хотели закладывать, а на другом (на образе Божьей Матери) — риза бархатная, вышитая жемчугом. Перед образами висела лампадка, зажигавшаяся под каждый праздник. Версиров к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен и только морщился иногда, видимо сдерживая себя, от отраженного от золоченой ризы света лампы, слегка жалуясь, что это вредит его зрению, но все же не мешал матери зажигать» (13; 82).

После смерти Макара Долгорукий завещал матери Подростка все свое достояние — **раскольничью** икону (13; 408). Версиров, находясь на грани безумия, вертит в руках икону и говорит: «Знаешь, Соня, (...) мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду,

ударить его (образ. — А. Г.) об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше ни меньше (...).

Вдруг он, с последним словом своим, стремительно вскочил, мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, из всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куска... Он вдруг обернулся к нам, и его бледное лицо вдруг все покраснело, почти побагровело, и каждая черточка в лице его задрожала и заходила:

— Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить... А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу! А впрочем, прими хоть за аллегория; ведь это непременно было так!..» (13; 409).

Благообразия и плотоядность — две ипостаси Версилова. Раскольничья икона, расколота надвое, **вещественно** воплощает эти лейтмотивы. Достоевский находит блестящее образное соответствие центральным музыкальным темам романа.

И наконец, в финале «Подростка», в письме Николая Семеновича, все названные нами музыкальные лейтмотивы объединяются в своеобразное симфоническое модерато: здесь мы находим и пресловутый «документ», и «идею», которая «отличается оригинальностью, тогда как молодые люди текущего поколения набрасывают большую часть на идеи не выдуманные, а предварительно данные» (13; 452), и «затаенное желание беспорядка» (13; 453), и «благообразия» (13; 453), и подытоживающий эти мотивы анализ «случайного семейства», к которому, как глава семейства, принадлежит Версиров — «дворянин древнейшего рода и в то же время парижский коммунары. Он истинный поэт и любит Россию, но зато и отрицает ее вполне» (13; 455).

5.

В крупных музыкальных произведениях нередко оркестровые голоса передразнивают друг друга. Скажем, контрабас исполняет фразу фортепианной партии, внося пародийную окраску в доселе серьезную пьесу. Затем вдруг такты той же знакомой мелодии, отвечая скрипкам и фортепиано, выбивает уже барабан вместе с литаврами. Иначе говоря, исходное явление претерпевает смысловой сдвиг посредством разнообразной авторской инструментовки. Нечто похожее находим в романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Ракитин первым выносит оценку идее Ивана Карамазова, его чеканной формуле этического нигилизма, вокруг которой разворачивается калейдоскоп событий: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено». (А братец-то Митенька,

кстати, помнишь, как крикнул: «Запомню».) Соблазнительная теория подлецам...» (14; 76). Убежденный позитивист, Ракин, разумеется, отрицает философский тезис Карамазова с позиций дарвиновской теории, при этом он цитирует слова старца Зосимы о духовном облике Ивана («...по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о Церкви и о церковном вопросе» (14; 65)), правда, по-своему интерпретирует их: «Брат твой Иван теперь богословские статейки пока в шутку и по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, сам будучи атеистом, и в подлости этой сам сознается» (14; 75). Алеша Карамазов не соглашается с Ракиным и в свой черед цитирует старца: «В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (14; 76). Образуется своеобразный музыкальный круг из высказываний героев друг о друге. Это и простые повторы, и более изощренные вариации, пронизанные личностным колоритом, индивидуальной тональностью персонажа, а также особенностью конкретной ситуации.

Идейный центр романа — глава «Бунт» и поэма о Великом Инквизиторе — вновь возвращает читателя к уже проигранным раньше ситуациям, как бы копирует себя в новом контексте, в иной инструментровке. Иван упрямо заявляет брату: «от формулы «всё позволено» я не отрекусь» (14; 240), и тогда Алеша целует его в уста, точно так же, как за минуту до этого в рассказе Ивана Христос целовал бескровные девяностолетние губы Инквизитора, отпуская ему грехи. Иван Карамазов, приходя в восторг, кричит брату: «Литературное воровство!» (14; 240). Алеша, подобно Христу, **заранее** прощает богоотступничество Ивана, будто предвидя грядущие муки совести в душе теоретического убийцы. Музыкальный круг размыкается.

Озлобленный Ракин еще в начале романа предрекает, что Иван «и Катерину Ивановну приобретет, по которой сохнет, да и шестьдесят ее тысяч приданого тяпнет» (14; 75). Федор Павлович, объясняя мотивы поступков Ивана, почти точно повторяет предсказание Ракина: «если Митька на Грушке женится, так Иван его невесту богатую себе возьмет, вот у него расчет какой! Подлец твой Иван!» (14; 158).

Иван изобличает Катерину Ивановну, раскрывая истинную подкладку ее действий: «...знайте, Катерина Ивановна, что вы действительно любите только его (Дмитрия. — А. Г.). И по мере оскорблений его все больше и больше. Вот это и есть ваш надрыв. Вы именно любите его таким, каким он есть, вас оскорбляющим его любите. Если б он исправился, вы его тотчас забра-сили бы и разлюбили вовсе. Но вам он нужен, чтобы созерцать

беспрерывно ваш подвиг верности и упрекать его в неверности. И все это от вашей гордости...» (14; 175). Как это похоже на злые слова самого Дмитрия о Катерине Ивановне в его «Исповеди» Алеше: «Она свою добродетель любит, а не меня!» (14; 108). Совершенно иначе, между прочим, характеризует Митя другую свою возлюбленную — Грушеньку: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался» (14; 109). Но ведь странное дело: точно так же истолковывает карамазовский безудерж сладострастия Ракитин за десятки страниц до упомянутой характеристики Дмитрия: «Тут влюбился человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в **часть одну тела женского** (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит. Певец женских ножек, Пушкин, ножки в стихах воспевал; другие не воспевают, а смотреть не могут на ножки без судорог» (14; 74).

Кольцеобразное музыкальное движение с постоянным возвратом назад, многократное употребление одних и тех же словечек самыми различными персонажами — все это, подобно сцепленным звеньям, каждое из которых замкнуто на себе и одновременно соединено со следующим звеном общей цепи, — образует композиционное целое романа.

Когда Т. Манн работал над романом «Доктор Фаустус», он придумал, используя музыкальную теорию А. Шенберга, чуть ироничный термин — «ракообразный ход». Суть термина заключается в том, что некоторые музыкальные фразы произведений композитора Адриана Леверкюна, главного героя романа, игрались в двух направлениях: как естественным образом, так и задом наперед. Разобранные нами эпизоды романа Достоевского, кажется, построены по аналогичному принципу, словно Достоевский предугадывал позднейший ход мысли Т. Манна.

6.

Распространенным приемом в музыке является диалог инструментов, например фагота и рожка, скрипки и виолончели. Вопрос подразумевает неременный ответ. Такая парность свойственна и Достоевскому. Марья Кондратьевна, жалеючи Смердякова, с возмущением передает Алеше угрозу Дмитрия: «Намедни сказали им: «В ступе тебя истолку...» (14; 207). Позднее Дмитрий хватает с кухни Грушеньки подвернувшийся ему под руку **пестик**, выхватывая его из **ступки**, и в ярости бежит к дому отца (14; 352). Этим

же пестиком он ранит слугу Григория. Как известно, ступка и пестик в русском фольклоре — древний фаллический символ, а борьба между отцом Федором Павловичем и сыном Дмитрием загорается именно на сексуальной почве.

С Грушенькой связан другой парный лейтмотив романа — лейтмотив «кошки-собаки». Сначала Грушенька сравнивается с кошкой, грациозной, ласковой и коварной, пускающей в ход свои прелести, для того чтобы слегка разбередить чувствительные нервы Алеши: «И вдруг она мигом привскочила и прыгнула смеясь ему на колени, как ласкающая кошечка, нежно правую руку схватив ему шею» (14; 315). Затем в своем гневно-монологическом обращении против ее первого соблазнителя, круто переменившего ее жизнь, она сама характеризует себя предельно жестко и беспощадно: «Видишь, какая я злая собака, которую ты сестрой своею назвал! (...) поутру встану злее собаки, рада свет проглотить (...) а придет да свистнет мне, позовет меня, так я как собачонка к нему поползу битая, виноватая!» (14; 320—321). И вот в самом деле Грушенька получает восточку от поляка: «...свистнул! Ползи, собачонка!» (14; 324).

Достоевский вводит читателя в своего рода заблуждение, присоединив, или, если позволительно так выразиться, «присобачив» к Грушеньке собачье определение. Это своеобразная ложная фигура, потому что позднее писатель делает резкий слом этого лейтмотива. Он переносит его уже на образ Мити Карамазова, и тот как бы перенимает собачью преданность, какую ненавидела в себе Грушенька, бросаясь в пропасть по первому зову ее оскорбителя: «Он (Митя. — А. Г.) смотрел на всех робко и радостно, часто и нервно хихикая, с благодарным видом виноватой **собачонки**, которую опять приласкали и опять впустили» (14; 378). Ни ревности, ни буйства в тот момент не осталось в душе Мити. Он смирился с тем, что поляк — счастливый его соперник, и ему даже не приходило в голову сражаться за Грушеньку: «В **маленькой собачке** замерло всякое соперничество» (14; 378).

Как и всегда в своих произведениях, Достоевский вводит лейтмотив в сюжетную структуру, делает событийным моментом романа, тем самым еще более усиливая внутренние связи в произведении. Смердяков в детстве вешал кошек и отпевал их, «надевая для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвой кошкой, как будто кадил» (14; 414). Он же, Смердяков, посоветовал Илюше Снегиреву провести эксперимент с собакой, а именно подsunуть ей вместе с мякишем хлеба иголку, и посмотреть, что из этого выйдет. Илюша считает, что он убил собаку, и мучительно переживает свой грех. Коля Красоткин подбирает Жучку, ту самую обиженную собаку,

дрессирует ее, называет новым именем Перезвон и приводит к больному Илюше, убежденный, что тот немедленно выздоровеет от счастья.

Узнав о смерти Смердякова, Митя Карамазов кричит на суде: «— Собаке собачья смерть!» Когда же в качестве свидетеля выступает слуга Григорий, собачья тема опять-таки пронизывает выкрики Мити, является в ироническом авторском освещении и свидетельствует, в сущности, о стыде Дмитрия перед людьми за свои звериные выходы, инстинктивно-животные проявления: «...старик был честен всю жизнь и верен отцу как семьсот пуделей (...).

— Я не пудель, — проворчал и Григорий.

— Ну так это я пудель, я! — крикнул Митя. — Коли обидно, то на себя принимаю, а у него прощения прошу: был зверь и с ним жесток!» (15; 99).

Случайная собачья-кошачья тема, возникшая на периферии основной музыкальной темы, в итоге преодолевает всю необязательность и воссоединяется с главной, вплетаясь в нее неотъемлемой частью.

7.

Сложное симфоническое произведение всегда содержит в себе систему звуковых опор; впечатление слушателя держится на возобновленных музыкальных повторах, пусть иначе аранжированных, с иной инструментовкой, но узнаваемых, ударных в структуре целого. Значит, перед всяким композитором встает труднейшая задача провести единую, общую мысль произведения через различные музыкальные контексты, не разрушив, сохранив в целостности, не расплескав по дороге. В идеальном случае писатель, как композитор (а литература более умопостижима, чем музыка), ради художественного целого творит и скрещивает лейтмотивы.

Во имя главной идеи — «гимна Богу», как выразился Митя Карамазов, — кружатся в вихре и рассыпаются, как брызги морской пены, «словечки» гергов, идейные и тематические повторы. То, что в музыке основано на субъективном и интуитивном восприятии, в литературе выступает рельефней и отчетливей.

Поучения старца Зосимы открываются его воспоминаниями об умершем брате. Перед смертью брат сформулировал несколько жизненных принципов, которые затем легли в основание вероучения Зосимы. Два из них обращают на себя особое внимание, оттого что еще не раз отзовутся в романе. Это — «жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же бы и стал на всем свете рай» (14; 262), и другое—

«пусть же и я буду слугой моих слуг» (14; 262). Зосима — своеобразный посредник, переход из тона в полутон между братом и таинственным посетителем. Последний как бы дублирует брата Зосимы: «Рай, говорит, в каждом из нас затаен, вот он и теперь во мне кроется, и, захочу, завтра же настанет он для меня в самом деле и уже на всю мою жизнь»⁹ (14; 275).

Таинственный посетитель приходит к Зосиме с единственной целью, чтобы тот поддержал в нем решимость покаяться всенародно в давнем убийстве. Зосима еще в миру воплощает в жизнь идею **служения**: он сослужил службу таинственному посетителю — направил его на нравственный путь. Заметим, что и само возрождение Зосимы было связано с его **слугой**, денщиком Афанасием, у которого Зосима просил прощения за то, что поднял на него руку. Достоевский делает лейтмотив слуги и господина, навеянный Евангелием, одним из центральных в романе. Он пользуется любимым своим приемом реализованной метафоры. Постригшийся Зосима через восемь лет встречается своего слугу Афанасия, тот кормит его, представляет жену и детей, просит благословить, узнает, что бывший его господин все богатства свои отдал в монастырь и теперь нищ и наг. Слуга плачет и жалеет Зосиму, мало того, он выносит ему подавание. Зосима принимает. Слуга и господин, точно следуя духу Евангелия, поменялись местами, стали равны друг другу перед Христом, обнялись: «Принял я его полтину, поклонился ему и супруге его и ушел обрадованный и думаю дорогой: «Вот мы теперь оба, и он у себя, и я, идущий, охаем, должно быть, да усмехаемся радостно, в веселии сердца нашего, покивая головой и вспоминая, как Бог привел встретиться» (...). Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь, как облобызались мы с ним любовно и в духовном умилении, меж нами человеческое единение произошло» (14; 287).

На этой ноте далеко не прерывается лейтмотив слуги и господина: наоборот, он необычайно усложняется и разветвляется посредством параллели «хозяин — лакей». Лакей Смердяков служит в разной мере двум братьям: и Ивану, и Дмитрию. Последний заставляет его шпионить за отцом, чтобы вовремя узнать, когда Грушенька прибежит к Федору Павловичу и настигнуть их. При этом сам Смердяков отзывается о Дмитрии как о лакее, считая себя много выше и умом, и способностями: «Дмитрий Федорович хуже всякого **лакея** и поведением, и умом, и нищетой своею-с, и

⁹ Эта любимая идея самого писателя, которую он неоднократно повторял и в «Бесах», и в «Дневнике писателя» («Золотой век в кармане»), что свидетельствует именно о взаимопроникновении динамики личности и его индивидуального мифа.

ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен (...) он не в пример меня глупее. Сколько денег просвистал без всякого употребления-с» (14; 205). Так же презрительно он передает Марье Кондратьевне слова Ивана о себе: «— А они про меня отнесли, что я вонючий лакей» (14; 205). Смердяков, наперекор любимым мнениям о себе, сознает, что он, напротив, хозяин положения, господин: передавая Дмитрию тайные знаки отца, он готовит свое преступление и свое алиби; вместе с тем советуя Ивану уехать в Чермашню, лакей приобретает сообщника преступления. Любопытно, что Смердяков дважды называет себя слугой Личардой, имея в виду свои отношения с Дмитрием, причем второй раз эти слова прозвучали в разговоре с Иваном после убийства Федора Павловича¹⁰. И недаром Иван, безуспешно пытаясь прогнать от себя болезненную галлюцинацию, пошлого черта, гневно кричит ему: «— Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?» (15; 83).

Любопытно, что Смердяков, по существу, **брат** Ивана и Дмитрия. Он четвертый Карамазов, порождение Федора Павловича и Лизаветы Смердящей. **Брат** превращается в **лакея**, гуманист Иван в убийцу, а Дмитрий — в потенциального убийцу. Эти трагические диссонансы претерпевают резкие метаморфозы: из возвышенно-героического марша тонкой струйкой вытекает надтреснутая, скрипячая трель, пародийная рулада. Христианское братство обезображивается «лакейством мысли». Мотив Каина и Авеля ощутим в словах Ивана, брезгливо ответившего на вопрос Алеши о дальнейшем столкновении отца и Дмитрия библейской цитатой: «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» (14; 211). Показательно, что за несколько страниц до этого Смердяков, независимо от Ивана, заявляет тому же Алеше, говоря о Мите: «...кабы я при них сторожем состоял» (14; 206). С самого начала романа, путем таких музыкальных созвучий, уже предreshен идейный сговор Смердякова и Ивана: они точно заранее отмечены каиновой печатью.

Линию Мити обретает все более сильное звучание с момента возникновения в романе лейтмотива **реализма**. В голове героя зарождается безумный план достать те пресловутые три тысячи, которые он должен Катерине Ивановне, и достать эти деньги у Кузьмы Кузьмича Самсонова, пожилого благодетеля и бывшего сожителя Грушеньки. Речь Мити изобилует сентенциями и воскли-

¹⁰ «...литературный прообраз Смердякова «любезный слуга Личарда» из повести о Бове-Королевиче также одинаково «верно» служил и королю Гвидону, и его злой жене Милитрисе Кирбитовне, когда та задумала своего мужа убить» (15; 590).

цаниями, среди прочих, в том числе, не к месту мелькает и словечко «реализм»: «И, если хотите, тут трое состукнулись лбами, ибо судьба — это страшилище, Кузьма Кузмич! Реализм, Кузьма Кузмич, реализм!» (14; 335).

Кузьма Кузьмич злобно и мстительно посоветовал Мите обратиться к торговцу Лягавому; тот оказался беспробудно пьян и растолкать его Мите не удалось: «— Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм! — проговорил Митя в совершенном отчаянии» (14; 339). Реализм станет в сознании Мити неким уродливым атрибутом действительности, лишенной поэзии, доброты и расположения к нему, Мите, в его бесплодных попытках преодолеть фатальность обстоятельств. Реализм как оскал мира все время мерещится герою, бьющемуся в тисках равнодушной действительности.

Дело Мити не выгорело и тогда, когда Лягавый, чуть протрезвев, его выслушал. Снова Достоевский остроумно использует принцип музыкальной композиции в этой сцене, принцип прямой переклички. Федор Павлович Карамазов слезно просит Ивана поехать в Чермашню и продать Лягавому свою рощу, только надо смотреть на лицо этого мужика внимательно: «Коли бороденка трясется, а сам он говорит да сердится — значит ладно, правду говорит, хочет дело делать, а коли бороду гладит левой рукой, а сам посмеивается — ну, значит надуть хочет, плутует» (14; 253). Митя, побывавший у Лягавого совсем по другому поводу, имел возможность воочию убедиться, как торговец «важно поглаживал бороду», «глядел на него и посмеивался» (14; 342).

Поиски денег продолжают, и Митя отправляется к Хохлаковой. Опять мы можем заметить, как происходит перехлест лейтмотивов. Достоевский сначала ненавязчиво вводит новый лейтмотив внутрь авторской речи, потом передоверяет его Хохлаковой, затем ранее возникший лейтмотив звучит в унисон с теперешним, проявившимся, наконец, оба они приглушаются, на время исчезают и сменяются следующим, стремительно развивающимся: «... он сознал вполне и уже математически ясно, что тут (у Хохлаковой. — А. Г.) ведь последняя уже надежда его, что дальше уже ничего не остается в мире (...) «разве зарезать и ограбить кого-нибудь из-за трех тысяч», а более ничего» ... (14; 346).

Хохлакова как будто ждала его. Верный, так сказать, своему музыкальному мышлению, писатель уже начало сцены выстраивает в форме эхо: герои читают мысли друг друга и повторяют их вслух. Этот музыкальный прием мотивируется изумлением персонажей, подобно тому как позднее Лиза Хохлакова будет удивляться, что Алеше Карамазову снится буквально тот же сон, что и ей.

«Точно ведь ждала меня», — мелькнуло в уме Мити, а затем вдруг, только что ввели его в гостиную, почти вбежала хозяйка и прямо объявила ему, что ждала его...

— Ждала, ждала!» (14; 346).

Лейтмотив «математики» звучит через Хохлакову, мотив «реализма», как и раньше, — через Митю. Возникает своеобразная какофония, несочетаемость и дисгармоничность музыкальных партий и инструментов. Непонимание персонажей, каждый из которых ведет свою партию параллельно, в этом эпизоде очевидно: «— ...тут, тут математика: вы не могли не прийти, после того как произошло все это с Катериной Ивановной, вы не могли, не могли, это математика.

— Реализм действительной жизни, сударыня, вот что это такое! Но позвольте, однако ж, изложить...

— Именно реализм, Дмитрий Федорович. Я теперь вся за реализм, я слишком проучена насчет чудес. Вы слышали, что помер старец Зосима?» (14; 347).

И наконец, как трубный глас, из уст Хохлаковой вылетает слово «прииски». Она определила по походке Дмитрия, что «этот человек найдет много приисков» (14; 348), тем самым он явится владельцем неизмеримого богатства, обладателем золотых слитков. Уже после того, как Митя, окровавленный и держащий в руках кредитки, вломился к чиновнику Перхотину, тот с удивлением отмечает: «— Потеряете этак-то. Золотые прииски у вас, что ли?

— Прииски? Золотые прииски! — изо всей силы закричал Митя и закатился смехом. — Хотите, Перхотин, на прииски? Тотчас вам одна дама здесь три тысячи отсыплет, чтобы только ехали. Мне отсыпала, уж так она прииски любит! Хохлакову знаете?» (14; 362).

Изнутри авторского взгляда вряд ли можно считать случайными такие попадания ничего не подозревающих героев. Авторский избыток, как нигде, в произведениях Достоевского чрезвычайно велик, и едва ли верна известная мысль Бахтина о равноправии сознаний героев и автора. Лейтмотивность, перемещение словечек и фраз от героя к герою как раз доказывает нам власть автора, его роль демиурга в создании ситуаций, сцен, монологов и диалогов.

Автор каждый раз упорно следует полюбившемуся мотиву. О приисках, выдуманных Хохлаковой, пишет Ракитин в газете «Слухи» как о чем-то реально существующем: «Одна-де такая дама из «скучающих вдвоиц» (...) всего только за два часа до преступления предлагала ему (Мите. — А. Г.) три тысячи рублей с тем, чтоб он тотчас же бежал с нею на золотые прииски» (15; 15).

Ракитин лжет из мщения, с целью досадить Хохлаковой, которая предпочла ему Перхотина и дала незадачливому ухажеру отставку. Матримониальные надежды Ракитина, задумавшего жениться на деньгах, потерпели крах по причине осмеяния Перхотиным стишков Ракитина:

Эта ножка, эта ножка
Разболелася немножко.

Герой хотел польстить Хохлаковой, но она угадала в его поступках примесь корысти и расчета. Вот почему она рассказывает пост фактум с негодованием о Ракитине: «Только что он мне **пожал руку**, как вдруг у меня **разболелась нога**» (15; 16).

Вспомним, что в начале романа Ракитин ругал Пушкина за то, что тот все о женских ножках пишет. И теперь этот лейтмотив возобновляется Достоевским с новой силой: Ракитин бездарно заимствует пушкинскую тему да, кроме того, взахлеб доказывает Перхотину, насколько выгодно отличаются его творения от стихов Пушкина, поскольку он сочиняет не просто опус, воспевающий ножки, а стихи «с направлением».

Короче говоря, мотив «присков» и мотив «ножек» Достоевский приводит к завершению, и отрывок из статьи Ракитина звучит просто-напросто фальшивой фистулой, органично обрывая пародийный колорит мелодии «присков» и «ножек».

Загул Дмитрия, поездка героя в Мокрое знаменуют новый виток лейтмотивности. Развиваются и разворачиваются уже определившиеся в романе мотивы. Во-первых, это мотив слуги и господина с их взаимной перестановкой. Дмитрий просит кучера Андрея простить его за всех и перед всеми, испуленно молится, чтобы Господь разрешил ему «долюбить» Грушеньку, хотя бы потом «во ад пошлешь» (14; 372). Ад, адское пламя, смертные грехи, богохульство — лейтмотивы, сливающиеся в романе в необычайно мощную музыкальную тему. В этой сцене кучер Андрей рассказывает Мите притчу об аде, неканоническую народную легенду: «Видишь, сударь, когда Сын Божий на кресте был распят и помер, то сошел Он со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились. И застонал ад об том, что уж больше, думал к нему никто теперь не придет, грешников-то. И сказал тогда аду Господь: «Не стони, аде, ибо придут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно, как был во веки веков, до того времени, пока снова приду». Это точно, это было такое слово... (...) Так вот, сударь, для кого ад назначен (...) а вы у нас, сударь, все одно **как малый ребенок**... так мы вас почитаем... И хоть гневливы вы, сударь, это есть, но за простодушие ваше простит Господь» (14; 372).

Так слуга прощает господина, становится ему братом в Боге и во Христе. Ад как бы минует Дмитрия за его детскость. Любовь слуги и любовь самого Дмитрия к Грушеньке точно уничтожают само понятие ада, возводят непроницаемую духовную преграду перед воротами адскими. В этом смысле рассуждение старца Зосимы о аде и адском огне — своего рода идеологическое обоснование такого взгляда, рассеянного по роману в притчах, анекдотах, галлюцинациях. Старец Зосима дает аду следующее определение: «Страдание о том, что нельзя уже более любить» (14; 292). Адский же огонь не есть пламень материальный, потому что «если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими (грешниками. — А. Г.) страшнейшая сего мука духовная (...), ибо мучение сие не внешнее, а внутри их» (14; 293). Значит, ад, по мысли Зосимы, есть немислимая для человека невозможность любви, а адский огонь сжигает безлюбивого грешника изнутри.

Каковы же другие отголоски этой теоретической мысли в романе? Как разработана эта тема повествовательно? Вспомним притчу Грушеньки о «луковке», которую она подала Алеше в «такую минутку». Эта притча тоже об аде и адском огне: «Жила была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: «Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша». Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (14; 319).

Любовь и соборность, единение с людьми и доброта — вот духовные опоры рая, по Достоевскому. Ад — отчуждение, отъединение, изоляция человека от ему подобных.

С этой точки зрения даже Федор Павлович Карамазов, по сути дела, выражает тот же взгляд на ад, что и любимые герои Достоевского. Его издевательства над ортодоксальными церковными

представлениями — в русле рассуждений старца Зосимы о том, что ад — субстанция духовная, внутреннее переживание, а никак не реальная материализация огня, котлов, крючков и прочего: «Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете?» (14; 23).

Достоевский всячески обыгрывает тему чертовщины, пользуясь остроумнейшим приемом: он соединяет несоединимое — нравственные идеи, духовные феномены писатель облекает в грубоватоматериальные, плотские одежды. Черт в кошмаре Ивана Федоровича Карамазова, следуя за Федором Павловичем, иронически очеловечивает адские силы. Устройство ада, по черту, напоминает земное устройство: суеверие, сплетни, доносы, есть даже свое III отделение, — к тому же, как он говорит, положение ада усугубилось с открытием «химической молекулы», «протоплазмы», «да **черт знает что еще** — так у нас и поджали хвосты» (15; 78). С другой стороны, черт с одобрением отзывается о спиритах. Ведь они представляют **реальные**, материальные доказательства существования ада, «потому что им черти с того света рожки показывают. «Это, дескать, доказательство уже, так сказать, материальное, что есть тот свет». Тот свет и материальные доказательства, ай-люли!» (15; 71).

Лейтмотив чертей последовательно приближается к лейтмотиву реализма. Притом монологи черта высвечивают суть того понятия «реализм», который так раздражал и возмущал Митю. Все, что пахивает грубым прагматизмом, не проникнутым нравственным чувством, и не осмысленным набором фактов или картин, — все это есть «реализм», чуждый и ненавистный художнику. Итак, черт всеми силами желает воплотиться «в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» (15; 71), он болеет ревматизмом, прививает себе оспу; перелетая через космические пространства, черт мерзнет и, кстати, выдает Ивану точную температуру «эфира» — сто пятьдесят градусов ниже нуля; во фраке и открытом жилете очень холодно в горных сферах, если

летишь на дипломатический вечер к какой-нибудь петербургской даме: «Духи не замерзают, но уж когда воплотился, то... словом, светренничал, и пустился, а ведь в пространствах-то этих, в эфире-то, в воде-то этой, яже бе над твердью, — ведь это такой мороз» (15; 75).

«Реализм», о котором все время твердил Дмитрий Карамазов, теперь уже становится предметом рефлексии черта, причем надо иметь в виду, что черт — порождение болезненно галлюцинирующего сознания Ивана. Стало быть, последний поневоле оказывается втянутым в общую симфонию романа, его личная музыкальная тема отнюдь не остается изолированной, она вовлечена в единый лейтмотивный вихрь произведения. Черт нахально заявляет Ивану: «Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм... Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия (ср. с «математикой» Хохлаковой. — А. Г.), а у нас какие-то неопределенные уравнения!» (15; 38). Черт даже намеревается записаться в идеалистическое общество, чтобы делать там оппозицию: «дескать, реалист, и не материаллист, хе-хе!» Гнев Ивана против черта тоже наглядно материализован Достоевским: он хочет надавать ему пинков, угрожает убить, ему кажется, что он бросает в черта стакан с чаем: «...коли пинки, значит, веришь в мой реализм, потому что призраку не дают пинков» (15; 73).

Другими словами, совесть Ивана персонифицировалась в черта, а в его душе, напротив, возник метафорический ад после реформы. Иван парадоксальным образом мучается своим теоретическим преступлением: по сути, оно абсолютно бесплотно, но в то же время невыносимо. Иван же хотел бы страдать из-за чего-то **реального**, не вымышленного. Поэтому и ад в его галлюцинации стремится к своему «дореформенному» состоянию — древнему огоньку, то есть плотскому, материальному, сугубо осязаемому, математически очерченному. Так было бы легче списать с себя ответственность. Над этим, собственно говоря, и иронизирует черт, рассуждая об адских муках, а на деле намекая на земную вину Ивана: «— Какие муки? Ах, и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, «угрызения совести» и весь этот вздор. Это тоже от вас завелось, от «смягчения ваших нравов». Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные, у которых еще осталась совесть и честь... То-то вот реформы-то на неподготовленную почву, да еще списанные с чужих учреждений, — один только вред! Древний огонек-то лучше бы» (15; 78). Таким образом, яв-

ление черта — слабость Ивана, лакейская попытка хотя бы таким путем уйти от внутренней кары за убийство отца.

Конкретный черт, черт воплощенный не приходит внезапно, не сваливается с неба. Его появлению предшествует образное накопление лейтмотива. Непосредственно перед своим кошмаром Иван узнает у Смердякова, как тот совершил преступление, продуманное во всех деталях и виртуозно исполненное: «...ну, тебе значит сам черт помогал» (15; 65) — восклицает Иван. Черти снятся Лизе Хохлаковой в том самом сне, какой снится и Алеше Карамазову: «...будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уже подходят, уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь — а они все назад. Ужасно весело, дух замирает» (15; 23). Знаменательно, что глава, посвященная Лизе Хохлаковой, тоже называется «Бесенок».

Еще раньше, в момент ареста Мити, следователь и прокурор вытаскивали из него ответ, кто бы мог убить отца. Митя сначала колебался, Смердяков или не Смердяков, но затем решительно заявил: «— Ну, в таком случае отца **черт** убил!» (14; 429). Без дьявольских козней не обошлось и тогда, когда Мите была предъявлена главная улика против него: слуга Григорий видел, как дверь в доме отца была отворена. Вымысел Григория вызывает у Мити бессильное отчаяние: «**Бог** против меня!» (14; 440). В речи адвоката Фетюковича эта самая сильная улика — «дверь», — не раз повторяющаяся в виде лейтмотива на протяжении романа, предстает как удобный повод «подмочить» репутацию Григория в глазах присяжных заседателей. Выясняется, что Григорий накануне выпил стаканчик лечебного бальзама, настоящего на чистом спирте, так что можно даже «райские двери отворсты» увидеть, не то что дверь в сад...» (15; 98).

Музыкальный круг вновь замыкается писателем, и ад с чертями, крючьями, рожками, отворенными дверями и прочным потолком оборачивается отворстыми вратами в иронической интерпретации Фетюковича.

Получается, что роман наполнен тьмой мнимых и невероятных мотивировок, так сказать, иронически опровергающих **реализм**. Черт, оказывается, заставил старца Зосиму провонять, чем досадил Алеше. Черт отворил дверь к отцу, он же убил Федора Павловича. Черт пробудил в Иване совесть. Наконец, черт предупре-

дил Ивана, что Смердяков покончил с собой. Появление Алеши, «чистого херувима», как называет его Иван вслед за Митей, точно уничтожает дьявольские козни. Весть Алеши, что повесился Смердяков, не удивляет Ивана: «Да, он (черт. — А. Г.) мне сказал. Он сейчас еще мне говорил»... (15, 85). В свете страданий Ивана категорический разрыв с Алешей становится химерой, и вновь черт предстает в роли пророка. Между Смердяковым и чертом, благодаря указанным лейтмотивам, как бы суживается непроходимая пропасть. Эти «двойники» Ивана в какой-то момент начинают странным образом сближаться, ассоциироваться, сливаться друг с другом. Но и этим делом не ограничивается.

Черт неожиданно замещает собой еще одного, неявного «двойника» Ивана — Ракитина. Мы уже упоминали, что оба героя сошлись на почве отрицания Бога и бессмертия, оба переносили дарвиновскую теорию борьбы за существование на человеческую жизнь. Притом что каждый в ненависти к другому прогнозировал его судьбу. Так, Иван предсказал Ракитину карьеру журналиста в отделе критики. В таком же духе черт сетует на свою горькую судьбину, заставляющую его чуть ли не наниматься в злосчастное отделение критики: «Каким-то довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»?» (15, 77).

Разумеется, и сочиненная судьба Ракитина, и черт образовались в одной голове, поэтому вполне допустимо и оправдано их возникновение и сопоставление, но нельзя сбрасывать со счетов также авторскую волю: никак невозможно вообразить (в романе, по крайней мере, нет ни одного упоминания), что Иван мог знать о трагедийных переживаниях Алеши по поводу «провонявшего» старца. Ему об этом поведал черт. Внутри сознания героя, целиком поглощенного собственными мыслями, вряд ли могла родиться идея, родственная братскому сочувствию, едва ли Иван к тому же мог думать о чем-то ином, кроме преступления. Во всяком случае, нам представляется, что Достоевский, держа в голове лейтмотивы, стремящиеся воссоединиться в единый гимн — «гимн Богу» (как выразился однажды Митя Карамазов), все-таки чересчур увлекался авторским избытком информации, подчас забывал ограниченность возможностей героя. Во вдохновенном порыве своего музыкального мышления он наделял героев пересекающимися идеями, словами и историями, буквально дублирующими друг друга. В такие минуты сознательность его композиционных построений настолько тесно сопрягалась с бессознательными стремлениями писателя, что последние, пожалуй, подавляли пер-

вые. Логика образных сцеплений и стихия лейтмотивов увлекала Достоевского прочь от проторенных дорог критического реализма в неизведанные области подсознания, что сам писатель называл «фантастическим» реализмом.

Итак, мы попытались реконструировать ход художественной мысли Достоевского, воспроизвести рисунок «Братьев Карамазовых» насколько возможно полно, проследить тематические переходы, многообразные повторы, контрасты, побочные партии — словом, всю гамму **музыкальных приемов**, использованных художником.

Конечно, нелепо думать, будто другие писатели никогда не применяли в своем творчестве лейтмотивов. Вспомним хотя бы трясущиеся щеки Василя Курагина, или обнаженные плечи Элен, или близорукий взгляд Пьера; вспомним, скажем, роман М. Горького с его знаменитым лейтмотивом «А были ли мальчик?» («Жизнь Клима Самгина»). Однако кардинальное отличие Достоевского от писателей, использующих в характеристике персонажей лейтмотив лишь эпизодически, или, как точно выразился Т. Манн, «механически», а не «в духе музыкальной символики»¹¹, — это отличие заключается именно в том, что образ героя Достоевского как бы рождается из лейтмотивов, подобно Афродите, рожденной из пены морской. Из лейтмотивов, в сущности, складывается сознание героя: он словно бы **мифологизирует** мир, нападая на него или, наоборот, лаская его всякими заклинаниями, словечками, обретающими для него значение магических формул, сакральных понятий, приводя героя в ужас, священный трепет или мистический восторг.

Отсюда очевидна разница между героями писателей, ориентированных на характер, тип с его набором индивидуализированных чеканных черт (Гоголь, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой) и героем Достоевского — «общечеловека», существа духовного, идеологического, «человека вообще» с его непостижимой тайной, зыбкого и неуловимого, как музыка.

¹¹ Манн Т. Указ. соч. С. 107.

СОЗВУЧИЯ
И
ПАРАЛЛЕЛИ

«БЕСЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «МЕЛКИЙ БЕС» Ф. СОЛОГУБА

Роману «Мелкий бес» предпослан анонимный эпиграф: «Я сжечь ее хотел, колдунью злую». На фоне эпиграфов, заимствованных из классических или других общеизвестных текстов, стихотворная строка в данном случае воспринимается как отрывок из какой-то хрестоматии: обычно педантичный автор стремится показать повторяемость событий, отсылает к аналогичному опыту человечества. Но Сологуб, взяв в качестве эпиграфа начальную строку из собственного стихотворения, таким образом как бы сам себя канонизирует.

Эпиграф Сологуба тесно связан с эпиграфами к роману «Бесы». Перекликаясь с первым эпиграфом Достоевского, он вводит в атмосферу inferнального разгула, господствующего в романе «Мелкий бес». В то же время он сознательно противопоставлен второму эпиграфу Достоевского, как бы ставит под сомнение саму возможность одоления зла¹.

Эпиграф Сологуба является сжатой, но удивительно точной формулой содержания романа «Мелкий бес», указывая не на внешнюю цепь событий, а на их сокровенный смысл. На эмпирическом уровне романа Передонов, стремясь заполучить место инспектора,

[В основу статьи положен доклад «Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», прочитанный на всесоюзной конференции «Ф. М. Достоевский в мировой культуре» в ленинградском музее Ф. М. Достоевского в 1975 году].

¹ В стихотворении «Я сжечь ее хотел, колдунью злую», которое написано в 1902 году (год окончания работы Сологуба над романом «Мелкий бес»), речь идет о тщетной попытке избавиться от злой, враждебной силы. Герой надеется освободиться из-под власти чуждой стихии. Но зло только уплотняется («огнем упитанное тело»), концентрируется, сгущается:

И говорит она: «Я не сгорела, —
Восстановил огонь мою красу.
Огнем упитанное тело
Я от костра к волшебству унесу».

которого он может добиться благодаря протекции петербургской княгини, становится жертвой действительных и мнимых интриг, сходит с ума и совершает убийство². По мере развития сюжета в расстроенном сознании героя княгиня теряет свой реальный облик и смыкается с угрожающими Передонову колдовскими силами. Действие переключается в иной план, в котором безумие Передонова объясняется дьявольским наваждением.

В романе «Мелкий бес» происходит множество фантастических событий. Все ли они, в соответствии с авторской волей, могут быть объяснены болезнью Передонова? Существует ли, например, недотыкомка на самом деле, включена ли она автором в описываемый порядок (точнее — беспорядок) вещей, или она целиком порождение большого сознания Передонова? Вопрос не простой, если учесть, что недотыкомка вплетается Сологубом в общую систему фантазмагорического в романе: колдовства, заговоров, видений, подмен, бреда, абсурдных слухов и т. п.

Герой может оказаться оборотнем (Володин — наперсник Передонова — превращается в барана), а кот — «тайным жандармским унтер-офицером», который «ночью, когда все спят, наденет голубой мундир, да и шаст к жандармскому офицеру»³. Город переполнен ведьмами и колдуньями, механическими куклами, заведенными автоматами. Сам Передонов оказывается, как сказано в романе, «трупом, движимым внешними силами»⁴.

Гротескный мир романа слишком убедителен, злые силы выпущены и резвятся на воле, городом овладевает хаос.

В начале романа автор предупреждает: «Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и козалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось»⁵.

Это разоблачение видимости на фоне первых глав романа воспринимается всего лишь как моралистская сентенция. Но в контексте всего романа первый его абзац уже не так безобиден. «Но

² Служба учителя в уездном городе Великие Луки во второй половине 80-х годов дала Сологубу богатый материал для работы над романом «Мелкий бес». Писатель не только перенес в роман точнейшую топографию города, но также запечатлел повседневную жизнь и интересы его обитателей. Кошмарную историю, происшедшую с учителем великолуцкого городского училища Иваном Ивановичем Страховым, Сологуб использовал при создании своего Передонова. — См. об этом: И. Ю. Улановская. О прототипах романа Ф. Сологуба. «Мелкий бес» — Русская литература. 1969. № 3.

³ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 225.

⁴ Там же. С. 237.

⁵ Там же. С. 25.

все это только казалось» — фраза эта сразу переводит все повествование в иной план, сразу включает в общую систему ирреального.

Если все недействительно и только кажется, то в читательском восприятии недотыкомка, как и другие фантастические образы, как бы отделяются от сознания Передонова.

В романе Сологуба нет еще того гротескного максимализма, который решается обходиться без правдоподобных мотивировок (сном, галлюцинациями и т. д.). Недотыкомка бегаёт на привязи мотивировки. Оборвать эту связь — значит создать новый тип романа, сочетающий в себе густоту быта с фантастикой самой безудержной и внешне немотивированной. Сологуб предсказывает такой тип романа, но не осуществляет до конца.

Художественному поиску Сологуба в этой области созвучны мысли Достоевского о фантастическом (изложенные им в письме Ю. Ф. Абазе в 1880 году), в частности его истолкование фантастического колорита «Пиковой дамы»: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, т. е. прочтя ее, Вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30, кн. I; 192) ⁶.

Высказывание Достоевского об искусстве фантастического вводит нас в его творческую лабораторию. В романе «Бесы» (глава «У Тихона») Ставрогину со страхом признается старцу, что «он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и «разумное», «в разных лицах и в разных характерах, но оно одно и то же...» (11; 9).

Натуре Ставрогина, «праздной силе, — по выражению Тихона, — ушедшей нарочито в мерзость» (11; 25), соответствует злобное, насмешливое, исполненное пошлым здравомыслием существо. Тихон проницательно разгадал в Ставрогине этого беса пошлости

⁶ В романе Сологуба имеются параллели к пушкинской повести. Петербургская княгиня, от которой зависит судьба Передонова, в то же время является и недоброжелательной к нему пиковой дамой из карточной колоды. Сологуб не снимает и эротического мотива, который присутствует у Пушкина. Весьма возможно, что эти отсылки в романе к повести Пушкина знаменуют собой преемственность в разработке темы фантастического.

и срединности (11; 10—11)⁷. Такой бес полностью исчерпывает и сущность Передонова⁸.

На первый взгляд, что общего между красавцем, идеологом, разбрасывающим гениальные идеи толпе последователей, и жалким, трусливым провинциальным училищником, крадущим фунт изюму у кухарки?

Из всех inferнальных героев Достоевского Ставрогин выделяется тем, что в нем зло в наивысшей степени произвело свою разрушительную работу и сам он становится источником зла и одновременно его орудием. Передонов, по замыслу Сологуба, также одержим злыми силами (даже в лице своего героя Сологуб, как и Достоевский, подчеркивает некую неподвижность, мертвенность).

Достоевский и Сологуб раскрывают психологические и метафизические основания одержимости и беснования.

В статье «Анна Каренина как факт особого значения» (Дневник писателя за 1877 год) Достоевский в обобщенном виде выразил свою давнюю мысль о таинственной и во многом непостижимой природе зла, агрессивного по своей сути, притягивающего к себе человеческую волю и ее себе подчиняющего (25; 201). Наблюдениями над феноменом зла, теми или иными его сторонами богаты самые ранние произведения писателя. Глубоко аналитичны по своему характеру размышления героя романа «Униженные и оскорбленные», который испытывает «мистический ужас» перед чем-то «непостижимым и несуществующим в порядке вещей», но что может «осуществиться, как бы в насмешку всем доводам разума...». Уже в то время Достоевский предполагал иррациональную стихию злого начала и бессилие перед ним человеческого разума (3; 208). В последующих романах, и в частности в «Бесах», писатель углубил свое понимание мирового зла.

Среди вариантов правки главы «У Тихона» есть примечательное свидетельство Ставрогина о самом себе. После совершения им преступления впервые в жизни он «строго формулировал про себя, что не знает и не чувствует зла и добра и что не только потерял ощущение, но нет зла и добра, а один предрассудок, что он может быть свободен от предрассудка...» (12; 126).

Тем ужаснее было для него видение поруганной им девочки, грозящей ему с порога. Оказалось, что он не чужд сострадания, что ощущение добра и зла он не потерял. В то же время сознание,

⁷ Кириллову, фанатику «человекобожеской» веры, принадлежит почти афористичное определение ставрогинской «срединности»: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» (10; 469).

⁸ Недотыкомка — тоже существо злобное, многоликое и насмешливое.

что зла и добра нет, остается при нем полностью, а следовательно, это ощущение лишается для Ставрогина какого бы то ни было смысла. Ставрогин попадает в порочный круг. Сострадание, проявившееся в нем против его воли и его волей неустранимое, Ставрогин не хочет признавать за проявление собственной природы и вынужден объяснять кознями неких анонимных сил, существование которых он же отрицает. Зависимость от них унижает Ставрогина и рождает в нем «дурной страх» (11; 10 — слова Тихона, которому на мгновение приоткрылась ставрогинская душа).

Этот «дурной страх» закрывает для Ставрогина путь «великодушного» (по отзыву самого Ставрогина — 10; 514) Кириллова — путь «человекобожества». У него нет полной уверенности даже в том, что смерть принесет ему избавление от видения грозящей девочки. Быть до конца свободным от какого-то неясного представления о сверхъестественном (допустим, на манер свидригайловской бани с пауками) он не может.

Тогда Ставрогин решает встать на другой «великий» путь — обнародовать «Исповедь» о своем преступлении. Слово «великий» в устах Тихона не является завышенной оценкой решения Ставрогина. Старцу доступны самые потаенные движения его души. В одном из вариантов главы «У Тихона» он проникновенно обращается к Ставрогину: «Вас поразило до вопроса жизни и смерти страдание обиженного вами существа: стало быть, в вас есть еще надежда» (12; 115).

Опубликовав «Исповедь» и тем самым выставив себя на всеобщий позор, Ставрогин добровольной самоказнью хочет внести добро в мир, как бы сотворив его заново и вернув таким образом нравственный смысл собственному ощущению добра и зла.

Здесь Ставрогина и ожидает катастрофа. Подлинным мотивом «великого» решения является не вера, а вызов враждебным Ставрогину силам, перед которыми он испытывает «дурной страх». Получается, что как раз эти силы и провоцируют Ставрогина, подталкивают его исподволь к опубликованию «Исповеди». Иначе говоря — бес искушает Ставрогина⁹.

Одержимость Ставрогина подчеркивается Достоевским. Настигающий перед Тихоном на немедленном обнародовании «Исповеди», он находится как бы вне себя: «Я не могу ждать, не могу... — прибавил он неистово» (12; 117).

Тихон разгадал таившееся под личиной добра зло, предрекая Ставрогину новое злодейство, которое тот совершит для того, чтобы только не публиковать «Исповедь». Бес подведет Ставро-

⁹ Не случайно «Исповедь» начинается словами «От Ставрогина» — это как бы кощунственное переименование начала евангелия, евангелие От беса.

гина к нравственному подвигу, но долей мгновения раньше бросит в преступление. Психологически у Достоевского это объясняется следующим образом.

В последний момент скажется «срединность» Ставрогина, его пошлый «здравый смысл», смертельный враг истинной веры (тот самый, который помешал черту Ивана Карамазова воскликнуть со всеми «Осанна»), — этот «здравый смысл», который и вел Ставрогина к подвигу, напомнит ему, что абсолютного добра и нравственной гармонии нет и что, следовательно, его подвиг не величествен, а смешон и унизителен¹⁰. Ставрогин тут же прочувствует всю тщету своего «великого» решения. А так как его подвиг должен был осмыслить и оправдать жизнь не только его (ставрогинскую), но и всего человечества, — то от сознания своего бессилия (Достоевский считал, что такой парадоксальный переход добра во зло происходит по «закону отражения идей» — 24; 48) Ставрогин чувствует ненависть к людям¹¹. Ненависть рождает желание отомстить, ведет к преступлению.

Осмысля эту человеческую трагедию, Достоевский приходит к убеждению, что действительное стремление человека (и человечества) к истине и добру может иметь своим подлинным мотивом «мстительную жажду благообразия» (частое выражение писателя). И приводит она не к утверждению добра в мире, а ко все большему распространению зла.

В контексте романа эта двусмысленность духовных блужданий Ставрогина служит философским обоснованием той бесовской одержимости, которая охватила весь город.

Именно поэтому судьба Ставрогина приковывала внимание Сологуба, когда он писал своего «Мелкого беса».

Сологуб придал духовной трагедии Ставрогина универсальное значение. Крах Ставрогина возводится Сологубом в символ искалеченного человеческого духа.

Анализ романа «Мелкий бес» дает понять логику развития мысли писателя. Если на пути человечества к истине встает все-таки «здравый смысл», провоцирующий на сомнение в достижении конечной цели и (как следствие) на мстительные злодеяния, — то именно «здравый смысл» и соблазняет на духовный по-

¹⁰ Схожая ситуация ввергнет Ивана Карамазова в пучину безумия, ибо его душа не перенесет служения тому, во что он сам не верит.

¹¹ Подобную мотивировку возможности перехода добра во зло находим у Достоевского в статье «Голословные утверждения» (Дневник писателя за 1876 год): «сознание своего совершенного бессилия помочь (...) страдающему человечеству, в то же время при полном вашем убеждении в этом страдании человечества, может даже обратить в сердце вашем любовь к человечеству в ненависть к нему» (24; 49).

иск. Более того, пошлый «здравый смысл» есть сущность всего бытия. Вековечна его насмешка над человеком: попробуй-ка, нашептывает он, испытай себя. Дьявол ведет человека к осмыслению жизни, обретению истины — таково пессимистическое заключение Сологуба.

Если для Достоевского тоска по истине — это голос Бога в душе человека, но при этом лишь вера в бессмертие способна претворить неясное томление души в осознанное служение добру, то Сологуб утверждает, что даже надежда на окончательную всепримирающую гармонию — это голос дьявола. Даже на образ Христа падает какой-то дьявольский отблеск. Среди рукописей писателя есть «Афоризмы», написанные им в течение 90-х годов. Христос и дьявол в них сближаются: «Воистине, Он близок Сатане и недаром беседовал с ним в пустыне»¹². Аналогичные темы и мотивы можно встретить в стихотворениях Сологуба тех лет.

Сюжет «Мелкого беса» вводит читателя в мир интриг, существующих более в воображении Передонова, чем на самом деле. Они тесно связаны в его сознании с представлением об инспекторском месте, которое Передонов отождествляет с устойчивостью своего положения в обществе. На высшем уровне романа душевное расстройство героя символизирует собой анонимную угрозу человеческому существованию перед лицом вездесущего зла.

Отчетливо момент перехода с эмпирического уровня на высший можно наблюдать в черновых материалах к роману. Возьмем для примера выдуманные Передоновым интриги со стороны хозяйки квартиры, где живет он. Его страх вызван вполне конкретной опасностью. Совершенно иначе выглядит ужас Передонова перед глобальной анонимной угрозой. Он сродни описанному Достоевским в романе «Униженные и оскорбленные» «мистическому ужасу», который порождается чем-то «стоящим вне естественного порядка вещей». «В душе Передонова было тоскливо. Он не знал, что с ним сделает хозяйка, но думал, что она может сделать ему что-то скверное: донесет, задушит или (тут момент переключения планов романа. — Б. У.) еще что-то неизвестное, грозное в самой неведомости своей»¹³.

Инспекторское место, по мере развития сюжета, постепенно теряет свое первоначальное значение, в нем начинают проступать смысловые оттенки правды и справедливости, а достижение инспекторского места приобретает значение приближения к истине: «Глаза его (Передонова. — Б. У.), безумные, тупые, блуждали, не останавливаясь на предметах, словно ему всегда хотелось загля-

¹² Ф. Сологуб. Афоризмы. — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. № 199. Л. 11.

¹³ Ф. Сологуб. Мелкий бес. — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. № 199. Л. 49 об.

нуть дальше их, по ту сторону предметного мира, и он искал каких-то просветов»¹⁴. Да и сами события, происходящие на страницах романа, принимают двойственный характер. Так, обнаруженный Передоновым обман с письмом — это и озарение героя: он находился в руках дьявола и творил зло. Совершаемое Передоновым в конце романа убийство знаменует собой уже добровольное служение дьяволу.

В «Мелком бесе», как и в романе Достоевского (особенно в журнальном варианте «Бесов») есть общая им точка отсчета, от которой неудержимо начинает нарастать катастрофичность событий. Это — явление герою беса. В этом месте впервые начинает проступать, так сказать, высший смысл романа.

Во время молебна у Передонова появляется «смутное настроение, похожее на молитвенное»¹⁵ (из черновых материалов следует, что как раз к этому времени в герое созрело решение от защиты перейти к борьбе со злом). Здесь же, на новой квартире, где и служили молебен, впервые Передонов обнаружил подле себя безликое существо — недотыкомку, которая поддразнивала его и посмеивалась над ним¹⁶. Присутствующий тут намек на собственное стихотворение Сологуба проясняет ситуацию.

Когда я в бурном море плавал,
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, — я тону.

Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей, —
Я власти темного порока
Отдам остаток черных дней». (...)

И верен я, отец мой Дьявол,
Обету, данному в злой час,
Когда я в бурном море плавал
И ты меня из бездны спас.

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восславлю
И, соблазняя, соблазню.

(23 июля 1902)¹⁷

¹⁴ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 250.

¹⁵ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 126.

¹⁶ Роль беса-provокатора, своими насмешками подталкивающего Ставрогина к принятию «великого» решения, самому Ставрогину едва ли не очевидна: (бес. — Б. У.) «утверждал, что я фокусничая, ищу бремени и неудобноносных трудов, а сам в них не верую» (12; 141).

¹⁷ Ф. Сологуб. Стихотворения. Л. Советский писатель. 1975. С. 278—279.

Так же и Передонов, бессознательно, но по своей воле, воззвал к дьяволу и предался ему. Сперва Передонов об этом даже не догадывается. Как ему кажется, во имя правды он сражается со злом. В конце романа он уже добровольно отдает себя в руки дьяволу и по его нарушению совершает поджог¹⁸ и убийство. Так в романе реализуется мысль Сологуба о дьявольской подоплеке всякого стремления к истине.

Сравнив два эпизода, связанные с письмом Передонову от петербургской княгини, нетрудно заметить момент прозрения героя.

В одном из них долгожданное письмо сообщает, что инспекторское место, можно сказать, у Передонова в кармане. В то же время на высшем уровне романа это событие должно означать торжество истины, ее близкую победу. Но вот как странно выглядит «ликование» Передонова: «Он стукнул кулаком по столу, не сильно и не громко, — и движение его, и звук его слов оставались как-то странно равнодушными, словно он был чужой и далекий своим делам»¹⁹. В буквальном смысле слова его дела — «чужие дела», ведь герой служит дьяволу.

Иной выглядит реакция Передонова, когда раскрылся обман с письмом: «Вдруг бешеная ярость охватила Передонова. Обманули! Он свирепо ударил кулаком по столу...»²⁰. С Передонова соскакивает всякое равнодушие, исчезает его механистичность. Безличное «обманули!» подчеркивает, что герою приходится распрощаться не только с надеждой на инспекторское место. Обман принимает поистине вселенские размеры: нет истины, нет добра, а есть лишь дьявольская насмешка над людьми. Надежда сменяется ненавистью и мстостью. Находясь уже в полном подчинении дьяволу, Передонов готовится к убийству. При этом высший уровень романа предельно обнажается. Прислушаемся к разговору, который происходит непосредственно перед убийством между убийцей и его жертвой:

— Ну, мы с тобой, Павлуша, будем пить, только вдвоем. И ты, Варвара, пей, — вместе выпьем, вдвоем.

Володин, хихикая, сказал:

— Ежели и Варвара Дмитриевна с нами выпьет, то уж это не вдвоем выходит, а втроем.

— Вдвоем, — угрюмо повторил Передонов.

¹⁸ Цель поджога — истребление зла. Недотыкомка подсказывает Передонову «напустить ее, недотыкомку огненную ... на эти тусклые, грязные стены» злания клуба, где происходит вакханалия маскарада. — Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 273.

¹⁹ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 200.

²⁰ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 281.

— Муж да жена — одна сатана, — сказала Варвара, и захохотала ²¹.

Житейски здесь все понятно: безумный Передонов не в ладах с арифметическими действиями, и Варвара шуткой (правда, многозначительной) как бы примиряет спорящих. Но в самом высшем смысле Передонов не погрешил против арифметики: он уже не принадлежит трехмерному миру и находится в ином, inferнальном измерении. Варвара осталась где-то там, в земном пространстве. А в дьявольском мире, где сейчас произойдет убийство, и счет иной — тут он с Володиным выпьет действительно вдвоем.

Как и в «Бесах» Достоевского, в романе Сологуба с явлением черта герою действительность все более начинает принимать хаотический характер. Недотыкомка становится все активнее (при первом появлении она только посмеивается и поддразнивает Передонова; он еще протягивает к ней руку, но она быстро ускользает ²²).

Под все усиливающийся хохот недотыкомки Передонов строит планы сокрушения зла. Направляемые недотыкомкой, его действия несут в себе угрозу для окружающих.

Перед развязкой недотыкомка явится герою «пламенной» и «кровавою», предвещая пожар и убийство, и будет уже не хохотать, а «стонать и реветь» ²³.

Как и в романе Достоевского, своей кульминации разгул бесовства достигает в сценах маскарада и последующего пожара. Ажиотаж вокруг маскарада напоминает ожидания, связанные с «днем увеселения» (10; 236) в пользу гувернанток в «Бесах». Циркулируют нелепые слухи о необыкновенных призах за лучший костюм («корову даме, велосипед мужчине» ²⁴), возбуждение сменяется разочарованием и злобой, воцаряется безобразие.

Некоторые маски, претендующие на либеральную критику, вызывают в памяти «литературную кадриль» из «Бесов». В неопубликованных материалах к «Мелкому бесу» есть одна любопытная деталь, которая дополняет сходство маскарада с праздником в честь гувернанток — присутствие на нем столичных знаменитых писателей Тургенева и Шарика (у Достоевского — пародия на Тургенева, у Сологуба — на Скитальца и Горького).

²¹ Там же. С. 283.

²² В словаре Даля есть слово «недотыка» — кого или чего нельзя дотронуться» (В. И. Даль. Толковый словарь. Т. II. М. 1955. С. 516). Таким образом в самой семантике слова «недотыкомка» содержится намек на ее принадлежность к миру потустороннему.

²³ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 253.

²⁴ Там же. С. 258.

Существенна и такая параллель. Ставрогина и Передонова сопровождают своего рода наперсники, собутыльники — соответственно Лебядкин и Володин. Внутри обеих пар — сходное речевое противоположение. Мрачному немногословию одного соответствует болтливость другого, переводящая высказывание патрона в пародийный план. Басня Лебядкина «Таракан», комментарий к басне, а также его постоянные философические эскапады пародируют некоторые идеи, общие для Ставрогина и Кириллова. Отрывистая фраза Передонова находит свое развитие и теряет свою тяжеловесность в витиеватой речи Володина:

— Уши вянут, такой вздор вы несете, — сказала Грушина. Передонов свирепо посмотрел на нее, и ответил с жесточением:

— А коли вянут, оборвать их надо.

(...) Володин, щуря глаза и потягивая лбом, смешливо объяснял:

— Если у вас уши вянут, то вам их оборвать надо, а то нехорошо, коли они у вас завянут и так мотаться будут, туда-сюда, туда-сюда.

Володин показал пальцами, как будут мотаться вялые уши»²⁵.

Не случайно, что в портретной характеристике Лебядкина встречается сравнение его с быком. Гибнет он по попусению Ставрогина от удара ножа (в романе сказано: «крови из него вышло, как из быка» — 10; 396). Намек, имеющийся у Достоевского (жертвоприношение дьяволу), Сологуб развивает в своем романе.

Сравнение Володина с барашком сопровождает его на многих страницах романа, разнообразно обыгрывается и разворачивается вплоть до его последней минуты, когда Передонов перерезает ему горло ножом. Мотив адской ритуальной жертвы звучит и здесь.

Особый интерес представляет проблема взаимоотношения хроникера и героя в романах, которая в определенной степени Достоевским и Сологубом решается одинаково. Очевидна поверхностность хроникерского комментария к происходящим событиям, подчеркнута их морализаторство, сентенциозность, которые, естественно, не могут дать истинной оценки поступков героев. Такая интерпретация — многофункциональна. Основная ее функция в романах Достоевского и Сологуба — обнажить сверхэмпирическое происхождение причин возникшего хаоса. Правда, в романе «Мелкий бес» по мере наступления дьявольского разгула отпадает нужда в функции хроникера и роль автора сводится к объективации видений Передонова. Видения Передонова описываются не его пошлым языком, им свойствен язык утонченный, пронзитель-

²⁵ Ф. Сологуб. Мелкий бес. М. Художественная литература. 1988. С. 64.

ный, даже иногда пряный, резко противоположный обыденности, заземленности.

В отличие от романа Сологуба хроникер в «Бесах» лично причастен к событиям, но поскольку главный герой повествования для него во многом загадка, он неизбежно предстает в одностороннем освещении хроникера. Читатель как бы настраивается на определенное восприятие героя. И только во второй части романа, когда голос хроникера будет временами умолкать, главный герой прорвется через завесу односторонних оценок к читателю и предстанет в истинном свете.

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

МОЖНО ЛИ СЧИТАТЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО, ФОМУ ОПИСКИНА И МИХАИЛА РАКИТИНА ХРИСТИАНСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ?

Не задаваясь покамест вопросом, можно ли считать Федора Михайловича Достоевского христианским писателем, проанализируем те художественные образы, созданные им, по поводу которых можно без всякого сомнения утверждать — это образы христианских писателей, какими их видел и запечатлел Федор Михайлович. Условимся, что христианский писатель — это (по М. М. Бахтину) не «полифонический», а «монологический» писатель, главная цель которого — убедить читающих в истинности христианства, воспитать их в духе религиозной морали. Христианским писателем мог быть о. Зосима — но он, как Сократ, рукописей не оставил. Первым в ряду таких художественных образов стоит Фома Фомич Опискин из повести «Село Степанчиково и его обитатели». Как известно, после смерти этого писателя в его письменном столе нашли «начало исторического романа, происходившего в Новгороде в VII столетии; потом чудовищную поэму: «Анахорет на кладбище», писанную белыми стихами; потом бессмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться, и, наконец, повесть «Графиня Влонская» из светской жизни, тоже неоконченную» (3; 130). Итак, полностью законченными произведениями Опискина были: поэма «Анахорет на кладбище» и рассуждение о русском мужике, явно навеянное письмом «Русский помещик» из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя. Не приходится сомневаться, что дух этих законченных творений Ф. Ф. Опискина мог быть только православно-христианским. Об их воспитательном воздействии на читателя мы скажем несколько ниже.

То, что Опискин есть пародия на позднего Гоголя, известно давно, и первооткрывателем этого был даже не Тынянов, а Андрей Краевский¹. Но менее известно, что Фома Опискин есть, так ска-

¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977. С. 216.

зять, литературный сын известного христианского писателя Фомы Кемпийского: созвучие «Опискин — Кемпийский», полное совпадение имен, отчество Опискина «Фомич» — все это в совокупности вряд ли можно счесть простой случайностью². В пользу нашего предположения говорит несомненная популярность Фомы Кемпийского в России XIX века: известно, что Гоголь в 1844 году столь настойчиво в письме из Ниццы рекомендовал С. Т. Аксакову для чтения книгу «О подражании Христу», написанную Кемпийским, что раздосадованный «Отесенька» без обиняков отписал Гоголю: «Я тогда читал Фому Кемпийского, когда вы еще не родились...»³.

Опискин, как истинный писатель, живет на гонорары, ибо именно своеобразной формой гонорара, то есть дара в знак почта и уважения создателю художественных произведений, является его проживание на всем готовом в доме полковника Ростанева. Пусть его не печатают издатели — но ведь именно под его влиянием «Настенька любит читать жития святых и с сокрушением говорит, что обыкновенных добрых дел еще мало, а что надо бы раздать все нищим и быть счастливыми в бедности» (3; 166). По словам Тынянова, «Фома прежде всего литератор, проповедник, нравственный учитель — на этом основано все его влияние»⁴.

Полковник Ростанев (вдохновляемый, возможно, примером Мецената, подарившего Горацию Сабинское поместье) намеревался подарить Фоме свою деревеньку, но русские крепостные были все же не столь бесправны, как рабы в Древнем Риме, и из-за их протеста дело не сладилось. Хороший или плохой писатель Фома Опискин — для нас в данном случае неважно. Но он именно писатель, и писатель христианский. Это — несомненный факт.

Еще один христианский писатель, изображенный Достоевским — это Михаил Ракитин из «Братьев Карамазовых». Как христианский писатель, он удачливее Опискина, ибо его «брошюру, изданную епархиальным начальством, «Житие в Бозе почившаго старца отца Зосимы», полную глубоких и религиозных мыслей, с превосходным и благочестивым посвящением Преосвященному» прочел с удовольствием не только адвокат Фетюкович, но и другие читатели: ведь «Покровительством преосвященного... полезнейшая брошюра» христианского писателя Ракитина «разошлась и доставила относительную пользу» (15; 100), то есть душеспасительное чтение читателям и денежный или неденежный гонорар автору.

² Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, изд. Саратовского университета, 1976. С. 37—38.

³ Вересаев В. В. Сочинения в четырех томах, том 4 («Гоголь в жизни»). М., 1990. С. 229.

⁴ Тынянов Ю. Н. Ук. соч. С. 216.

Сторонникам зачисления Достоевского в «разряд» христианских писателей стоило бы задать самим себе простой вопрос: если в этот «разряд» полноправно и бесспорно входят и Опискин с Ракитиным, и их бесчисленные («имена же их Ты, Господи, веси») прототипы в истории русского рукописания и книгопечатания, то — место ли Федору Михайловичу в этом ряду? Он был автором «романа идей» — исследователем реальной судьбы отвлеченных идей, которые захватывают и подчиняют себе живых людей из плоти и крови, «и с рассудком, и со всеми почесываниями» — а не «идейных романов», где проповедуются и популяризируются идеи, в которые автор безоговорочно верит и анализировать которые смертному просто не подобает. О своем отношении к сочинению «идейных романов» Достоевский высказался в письме Н. А. Любимову от 19 августа 1879 г.: «Само собою, что многие из поучений моего старца Зосимы (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежат лицу его, то есть художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если бы я лично от себя выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком» (30, 1; 102). Поэтому нельзя считать Алешу христианским писателем: он лишь записывал слова о. Зосимы.

А теперь попытаемся разобраться, можно ли назвать Достоевского христианским писателем. Получивший образование в духовной семинарии русский критик Максим Антонович считал, что автора «Братьев Карамазовых» только так и следует называть. В своей рецензии «Мистико-аскетический роман» Антонович писал, что эта книга — «вовсе не роман, а глава из Четьи-Миней или перевод из Acta Sanctorum... не роман, а трактат в лицах... средневековое душеспасительное чтение»⁵. О том, что из себя представляла критическая чуткость Антоновича, о его умении полемизировать и его любви к истине уже хорошо сказано Писаревым в «Посмотрим!»⁶. Однако Антонович прав хотя бы в том отношении, что он проводит четкую границу между религиозной литературой и литературой художественной, опасаясь лишь в том, по какую сторону от этой воображаемой границы он помещает «Братьев Карамазовых». Гораздо дальше Антоновича идет незабвенный Вышинский нашего литературоведения, неподражаемый В. В. Ермилов. По его словам, имевшим силу директивного указания, «Братья Карамазовы» — «это церковнический роман»⁷.

⁵ Достоевский в русской критике. М., ГИХЛ, 1956. С. 257, 285.

⁶ Писарев Д. И. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1956. С. 481.

⁷ Ермилов В. В. Ф. М. Достоевский. Очерк творчества. В кн.: Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 10 томах. Том 1. М., ГИХЛ, 1956. С. 65.

Ермилов далее как бы даже и не от себя лично, но от имени всего нашего (т. е. советского.— В. Б.) литературоведения — с конкретной, впрочем, ссылкой на проф. Л. П. Гроссмана — указывает на «некоторое увядание художественного таланта писателя в «Братьях Карамазовых». Оговорившись для соблюдения приличий, что «творческий гений Достоевского живет», Ермилов в заключительном пассаже того же абзаца повторяет уже от своего имени слова об «увядании таланта» и говорит еще о «программно-разработанном церковничестве, инспирированном реакционными кругами»⁸, повторяя проторенную им же в бытность ведущим теоретиком РАППа колею о «программных руководящих разработках» для истинно пролетарских писателей, долженствующих быть составленными РАППом в духе и по указаниям ЦК ВКП(б).

Следовательно, говорить сегодня о Достоевском как о христианском писателе — значит возвращаться к точке зрения Антоновича, Ермилова и им подобных «критиков-разоблачителей», но с переменной знака — вместо яростно отрицающей рапповской дубинки, заменявшей Ермилову знак минус, ныне в моде христианский крестик, означающий благостный плюс. Однако ложь есть ложь — и с минусом, и с плюсом: «ты мне лягушку хоть сахаром облепи, но я ее не возьму в рот, и устрицу не возьму — я знаю, на что устрица похожа». По нашему мнению, сопричисление Достоевского к «разряду» христианских, монологических писателей — изначально ложно. Обратимся же к правде, к очевидным и бесспорным фактам, необходимым для борьбы с ложью.

Федор Михайлович Достоевский был по рождению крещен согласно обрядам Православной Русской Церкви, всю жизнь был верующим православным христианином, не уклонявшимся ни в ереси, ни в инославие. Он исправно соблюдал посты, исповедовался и причащался. Войдя в брачный возраст, он венчался с Марией Дмитриевной Исаевой, а после кончины ее — с Анной Григорьевной Сниткиной. Он был примерным супругом, заботливым семьянином, хорошим отцом и отчимом; он крестил своих детей в церкви и скончался, напутствуемый священником; похоронен по обрядам Православной Русской Церкви. Все это очевидно и не нуждается в доказательствах, и мы вправе констатировать: Федор Михайлович Достоевский был христианином.

Столь же очевидно и другое — он был литератором, человеком пишущим, и жил на доходы со своего литературного труда. Итак, мы имеем право утверждать: Достоевский был пишущим христианином. Зафиксировав общее в том согласии, рассуждаем далее.

⁸ Там же. С. 66.

В 1940 году английский писатель католического вероисповедания Грэм Грин опубликовал роман «Сила и слава»⁹, в котором религиозные проблемы трактовались не догматически, а по законам реалистической прозы. Ватикан внес роман в «Список запрещенных книг» («Индекс либрорум прохибиторум»). И когда Грину был задан вопрос: «Как могли Вы, католический писатель, написать столь вредную книгу, что она попала в «Индекс»?», он ответил: «Но я вовсе не католический писатель: я — пишущий католик. Я сожалею, что мой роман внесен в «Индекс», но теперь ничего не поделаешь — книга уже разошлась»¹⁰.

Добавим, что книга попала в «Индекс» в понтификат Папы Пия XII, но уже Папа Павел VI не только снял запрет, но и сообщил автору, что роман «Сила и слава» является одним из любимых Его Святейшества художественных произведений¹¹. Эта совокупность историко-литературных фактов указывает, что не всякий пишущий христианин есть одновременно также и христианский писатель. В определении же соответствия или несоответствия произведений конкретного писателя истинно христианскому духу могут ошибаться даже такие всемирно признанные авторитеты по данному вопросу, как Римские Первосвященники, которые, по определению, вообще не ошибаются.

Мне могут возразить: «Православным католики не указ». Не вступая в полемику и по этому вопросу, дальнейшие примеры будем брать, как правило, из истории русской литературы в ее непростых взаимоотношениях с Православной Русской Церковью. Так, легко доказать, что Николай Васильевич Гоголь был пишущим христианином. Известно также, что Гоголь старался, напротив же в последние годы своего земного существования, во всем придерживаться учения Православной Русской Церкви. В конце жизни он стал религиозным писателем, автором таких истинно христианских произведений, как «Выбранные места из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной Литургии», «Правило жития в мире» с его душевспасительным зачином: «Начало, корень и утверждение всему есть любовь к Богу»¹².

Однако в период создания этих христианских произведений Гоголь сурово осуждал свои прежние произведения и доблестно

⁹ Грин Грэм. Сила и слава. Роман. Пер. с англ. Н. Волжиной. «Иностранная литература», 1987, № 1, 2.

¹⁰ Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежной литературной критики, прочитанный на филологическом факультете МГУ в 1966 г. (рукописный конспект лекций).

¹¹ См.: «Иностранная литература», 1987, № 2. С. 166.

¹² Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., Сов. Россия, 1990. С. 373.

сжег собственное творение — второй том «Мертвых душ», на создание которого он затратил очень много времени и сил. Но, по мнению автора, книга была все же не вполне христианской по духу, и огонь воздал должное ее несовершенствам. Гоголь одержал победу над собственным творчеством — но победа эта была сопряжена с тяжким и непоправимым насилием и надругательством над искусством слова. На счету христианства немало аналогичных побед: достаточно вспомнить сожжение византийскими церковниками «безнравственных языческих сочинений» Алкея и Сапфо, вспомнить о судьбе не только книг Джордано Бруно и Галилео Галилея, но и их авторов... да и Гоголь ненадолго пережил свою «победу» — и, усиленно постясь, отправился на встречу со Всевышним. Нет сомнения, что в ту роковую ночь он сжег бы и «Ревизора» вкупе с первым томом «Мертвых душ», но это было уже не в его власти — и комедия, и поэма в 1852 году широко разошлись по всей Руси великой, гораздо шире, чем все душеспасительные творения того же автора.

Итак, чем истовее Гоголь стремился приблизиться к идеалу христианского писателя, тем меньше он мог быть тем, кем всегда был — «просто» гениальным писателем. Очевидно, что вопрос о принадлежности или непринадлежности того или иного писателя к «высшему разряду» писателей христианских не может решаться так, как это с наивно-лукавой прямотой сделано, к примеру в программе IX Международных Старорусских Чтений (Дом-Музей Ф. М. Достоевского в Старой Руссе, май 1994 г.), где написано: «Достоевский как христианский писатель». А к чему приводят ошибки при зачислении людей в «высший» или «низший» разряд, хорошо показано в «Преступлении и наказании». Спор же о христианской или нехристианской сущности того или иного индивида — и, в частности, того, что им написано — уместен к рассмотрению в Трибунале Священной Инквизиции, а не в статьях и дискуссиях светских российских литературоведов и любителей изящной словесности.

Легко доказать, что граф Лев Николаевич Толстой, крещенный христианином, был, как Гоголь и Достоевский, пишущим христианином. Его перу принадлежат роман «Воскресение», в котором немало страниц посвящено вере и Православной Церкви, а также трактаты «В чем моя вера», «Царство Божие внутри нас», собственная версия Св. Писания, религиозные притчи для простого народа. Однако есть вполне авторитетное указание на то, что христианским писателем Л. Н. Толстой не был. В 1901 году Святейший Синод Православной Русской Церкви открыто и явно выступил с известным «Определением», где констатировал, что Толстой «посвятил свою литературную деятельность на истребление в умах

и сердцах людей веры христианской»¹³. Толстой не подчинился Св. Синоду, и в 1909 году заявил посланному к нему в Ясную Поляну тульскому архиерею Парфению, что «возвратиться к Церкви, причаститься перед смертью я так же не могу, как не могу перед смертью говорить похабные слова или смотреть похабные картинки, и поэтому все, что будут говорить о моем предсмертном покаянии и причащении — ложь...»¹⁴.

На станции Астапово по воле умирающего Толстого члены его семьи не допустили к нему эмиссаров Православной Церкви.

Впоследствии об этом сокрушался и укорял тогдашнего тульского губернатора за нераспорядительность большой друг и политическая креатура известного своей святостью, радением о православии и прочими доблестями старца Григория Распутина, российский премьер-министр со звучной, истинно российской фамилией — Б. В. Штюрмер. По его словам, надо было «удалить силой семью и насильно ввести священника», ибо «разве можно говорить о праве, когда дело идет о возвращении Толстого в лоно Святой Церкви»¹⁵. К счастью, до такого «штурмового варианта» в Астапово дело не дошло. Однако, прояви местные власти «распорядительность» — и за исполнителями в черных рясах дело бы не стало. Бог, как говорится, уберет Церковь от такого позора, от тяжкого оскорбления не только умирающего, но и его семейства, как-никак принадлежавшего к дворянскому сословию.

По вопросу о якобы имевшей место принадлежности Ф. М. Достоевского к «разряду» христианских писателей не раз высказывались и сами православные иерархи, которые прямо или косвенно говорили о Достоевском как о нехристианском или не вполне христианском писателе. Прислушаемся же к мнению сведущих людей.

Обер-Прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев в 1897 г. утвердил определение училищного совета при Св. Синоде о неразрешении издания отрывков из произведений Достоевского для церковноприходских школ¹⁶. Архимандрит Иосиф в 1879 году указывал, что в книгах Достоевского нет должного уважения к некоторым памятникам церковной письменности и даже к житиям

¹³ Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., Наука, 1971. С. 325.

¹⁴ Позойский С. К истории отлучения Льва Толстого от церкви. М., 1979. С. 129. (Все слова подчеркнуты Толстым в дневниковой записи от 22 января 1909 г.).

¹⁵ Палеолог М. Царская Россия накануне революции. М.—Пг., 1923. С. 127.

¹⁶ Волгин И. Л. Достоевский и правительственная политика в области просвещения. 1881—1917. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4 (АН СССР — ИРЛИ). Л., Наука, 1980. С. 203.

православных святых¹⁷. Церковный староста Исаакиевского Собора в Санкт-Петербурге Е. В. Богданович был христианским писателем: по изысканиям И. Л. Волгина, «его перу принадлежит множество душеспасительных брошюр»¹⁸. Но в историю русской литературы он попал не из-за них, а лишь потому, что его жена Александра Богданович ходатайствовала перед Его Высокопреосвященством Исидором, Митрополитом Новгородским и Петербургским, чтобы новопреставленный литератор Федор Достоевский был похоронен на кладбище Свято-троицкой Александро-Невской Лавры.

Согласно мемуарам А. Богданович, священноархимандрит Исидор «встретил очень холодно это ходатайство, устранил себя от этого, сказав, что Достоевский — простой романист, что ничего серьезного он не написал». По И. Л. Волгину, мнение Митрополита можно считать мнением всей Православной Русской Церкви, ибо, он, за отсутствием в России Патриаршества в те годы, был первым в стране по положению духовным пастырем. Однако и ему пришлось уступить из-за вмешательства К. П. Победоносцева, который, будучи прежде всего умным человеком, понимал, что мертвого Достоевского Церковь может уже не опасаться и что ей выгоднее числить гения мировой литературы в «верных сподвижниках и поборниках веры христианской», нежели в непризнанных Церковью «простых романистах». Понимал он, как мы уже видели, и то, что если тексты Достоевского не укладываются в прокрустово ложе церковной догматики, то изданию их (во всяком случае, изданию для «простонародья» и «малых сих») он всегда сможет воспрепятствовать *ad maiorem Dei gloriam*. И Победоносцев ходатайствовал — а его ходатайство, по словам А. Богданович, было равносильно приказанию — чтобы прах Достоевского был предан земле на кладбище Александро-Невской Лавры.

Уже сказанного, пожалуй, и достаточно для уяснения того, как относилась к Достоевскому-писателю Православная Русская Церковь. Добавим в заключение, что православный русский миссионер о. Алексей прямо и без обиняков называл Достоевского вредным писателем, ибо он учит людей жизни, старается привлечь своих читателей к жизни; согласно о. Алексею, «в действительности Достоевский — вовсе не христианин»¹⁹. К этим последним словам мне, атеисту, нечего прибавить: прав о. Алексей! С точки зрения истинного христианина тот, кто учит жизни — писатель безусловно вредный; вреден он, как показала история России

¹⁷ Там же. С. 204.

¹⁸ Волгин И. Л. Последний год Достоевского. М., Известия, 1990. С. 604.

¹⁹ Там же. С. 605—609.

XX века, и для любой «головной» теории, стремящейся «пригнать под себя действительность». Что же до Церкви, то: первого, еще детского впечатления моего от эпизода в «Преступлении и наказании», когда увещевавший несчастную вдову раздавленного Мармеладова священник «поник головою и не сказал ничего» — не изгладит из сознания никакая хитромудренная теодицея. И пусть себе «преподобные и неподобные служители всех культов», и в том числе того, который вошел в историю нашей страны под именем «культы личности», продолжают споры о том, кому из писателей числиться христианином, мусульманином, синтоистом, кришнаитом, ангажированным, прогрессивным, реакционным и так далее — а мы, атеисты, любили и будем любить писателя для всех и навсегда, а не для одних христиан только — Федора Михайловича Достоевского.

Надеюсь, все помнят пушкинские слова: «Цель поэзии — поэзия». В сущности, о том же сказал высокообразованный и глубоко верующий человек, чьи имя и фамилия в прямом переводе с итальянского языка на русский имеют значение «Благословенный Крест». Знаменитый итальянский философ Бенедетто Кроче, поборник свободы и непримиримый враг всякого духовного гнета, будь то итальянский фашизм, мировой коммунизм или доктринальная жесткость католицизма — писал в работе «Культура и нравственная жизнь» (раздел: «Вера и программы»): «Искусство воспитывает, поскольку оно является искусством, но не «воспитательным искусством». В последнем случае оно — ничто, а ничто не может воспитывать»²⁰.

Глагол «воспитывать» употреблен здесь в смысле «облагораживать, гуманизировать, очеловечивать». Однако мы знаем, что свято место пусто не бывает, поэтому «ничто» — а тем более прямая ложь, да еще и насильственно вдалбливаемая воспитуемым, действует на них в прямо противоположном направлении, растлевая и расчеловечивая их, освобождая от «химеры, именуемой совестью», от общечеловеческих ценностей, и не в последнюю очередь от тех, которые «Христос первый возвестил людям» и которые затем были попораны и извращены более других Церквей именно «православною церковью», которая «явилась иерархией, стало быть, поборницею неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницею братства между людьми — чем и продолжает быть до сих пор»²¹. Без малого полтора века назад написаны эти слова

²⁰ Цит. по: Грамши А. Антонио Грамши о литературе и искусстве. М., Прогресс, 1967. С. 54.

²¹ В. Г. Белинский о русских классиках. М., Художественная литература, 1986. С. 338.

в городе Зальцбрунн, в Силезии, и с тех пор «по всей Руси великой» имело место быть бесчисленное множество новых и новых подтверждений неизбывной (к сожалению) правоты неистового Виссариона. Вспомним хотя бы советское время: гонимая поначалу властями, Церковь в конце концов пришла к столь тесному с ними сотрудничеству, что обремененность этим прошлым и ныне отягощает совесть верующих и неверующих, имеющих ее. (При обсуждении проблемы о Достоевском как о якобы христианском писателе текст «Письма Белинского к Гоголю» уместен хотя бы уже потому, что Достоевский в числе других петрашевцев был арестован именно за чтение и обсуждение этого документа).

Но следует ли вообще обсуждать эту проблему? Ведь согласившись участвовать в дискуссии такого рода, мы — хотя и невольно, хотя и по умолчанию — заранее соглашаемся в том, что можно делить писателей на христианских и нехристианских. А если можно это, то почему нельзя на пролетарских и непролетарских, мусульманских и немусульманских, арийских и неарийских?

Совершенно очевидно, что (опять же по умолчанию) многие наши сторонники сопричисления Достоевского к разряду христианских писателей подразумевают, что христианский писатель априори ближе нехристианского к Истине, Добру и Красоте. Ход мысли не оригинальный: еще в 40-е годы недоучившийся семинарист и известный корифей языкознания и литературоведения Иосиф Джугашвили мудро указывал, что любой простой советский человек стоит на десять голов выше самого высокопоставленного буржуазного чинуши. Эти установки вождя перепевались его сподвижниками (Ждановым, Заславским, Ермиловым, Фадеевым) в период шумного выяснения на страницах газет и в кабинетах следователей того, кто из советских литераторов является патриотом, а кто «безродным космополитом». Результатами таких дискуссий были «искалеченные судьбы, нужда, смерть, беды и страдания»²².

Риску предположить, что благими намерениями инициаторов обсуждения псевдопроблемы о «христианском писателе Достоевском» помимо их воли сейчас мостится дорога в ад российского теократического тоталитаризма XXI века. «Вы удивляетесь? Видите ли: в спорах я люблю начинать с самой сути дела, с самого спорного пункта разом» (26; 150).

Сегодня будущий православный аятолла всея Руси еще пачкает пеленки, не ведая, как и все мы, что в «такой обычный» день

²² Борщаговский А. М. Записки баловня судьбы. М., Советский писатель, 1991. С. 74; «Правда», 28 января 1949, «Об одной антипатриотической группе театральных критиков».

его появления на свет в России Грядущий ХАМейни родился. Но аргументы для его посланий к православным всего мира с приказанием «убить, как бешеного пса, богомерзкого писаку, изблевающего гнусную хулу на Господа Нашего Иисуса ХРИСТА и святую кафолическую Православную Церковь» — эти аргументы уже сейчас готовятся некоторыми теперешними прозелитами православия, оттачивающими формулировки о предпочтении христианских писателей нехристианским, а русских христианских писателей — нерусским «нехристям». И если в XXI веке дело будет слажено секретно и тишком, так что голова «нехристианского» писателя, склонившегося над письменным столом, будет проломлена ледорубом, а страницы его рукописи будут залиты его же кровью — кровь эта падет и на ваши языки и руки, господа сподвижники «христианизации» текстов Достоевского для их «использования» в борьбе против «антирусских и антихристианских веяний». Ибо ложь на бумаге порождает ложь и зло в жизни, а доведенная до крайности — превращает жизнь в смерть. Достоевский предсказал, а наш век подтвердил, что где формируются в умах ложные принципы, там — наипаче же в России — находятся и идеологи, которые быстренько доводят эти идеи (сперва на бумаге) до «геркулесовых столпов», а за ними и исполнители, «да еще из самых веселых».

Тем, кто сочтет эти строки преувеличением, напомним, как в 1921 году, когда в России остро стоял вопрос буквально смертельной важности — кого из деятелей культуры и науки можно считать «пролетарским», а кого следует зачислить в «непролетарские», Александр Блок в речи «О назначении поэта» изложил свое кредо (речь эта по месту в творчестве автора и значению для потомков может быть сопоставлена с очерком Ф. М. Достоевского «Пушкин»). Блок, в частности, сказал: «Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать»²³. Следовательно, по кое-что понимавшему в этом Блоку, не существует ни «пролетарского», ни «христианского», ни «ревизионистского» и т. д. и т. п. «особенных» искусств. Тем же сочинителям, которые сейчас, когда снова разрешение от начальства печатно любить и защищать православие всем нам вышло, подвизаются на почве «прихватизирования» в сфере литературы, стараясь посмертно завербовать на свою сторону религиозного усердного сочинительства наследие великой Русской Литературы, следует напомнить, что для создания произведений искусства надо отнюдь не поститься, молиться и ездить в Иеруса-

²³ Блок А. А. Сочинения в двух томах. Том 2. М., ГИХЛ, 1955. С. 355.

лим ко Гробу Господню, что не помогло даже Гоголю, а просто «надо уметь это делать». Не следует и давать имя искусства тому, что называется не так, а является лишь плодом благочестивого усердия. Все это должно быть понято не только ради абстрактной истины, но и ради вполне конкретного личного благополучия и безопасности самих же сочинителей, их детей и внуков, их читателей... Ведь не зря писателей, пишущих «дозволенное», другой великий поэт России называл в «Четвертой прозе» «мразью», достойной «стакана полицейского чаю и битья палкою по голове»²⁴. А ведь именно это и получили от советской власти буквально все «советские» писатели — и «пролетарские», и «непролетарские», и «друзья» советского народа, и его «враги». Во всяком случае, Достоевский с царской каторги вышел живым и работоспособным человеком, а Мандельштаму даже и трупом после смерти не удалось вернуться из сталинских лагерей. Блок же, по разысканиям В. Солоухина, был тайно отравлен чекистами вскоре после речи и последних стихотворений с призывами к «немой борьбе» за «тайную свободу»²⁵.

Дело в том, что дихотомия «христианский—нехристианский», «пролетарский—непролетарский», «автоматчик партии — пособник классового врага», «арийский — неарийский», «мусульманский — немусульманский» — это воистину не догма, а руководство к действию. Согласившись рассуждать о том, кто из писателей достоин, а кто недостойн именоваться христианским, мы уже на дороге к тому, чтобы в печати или приватно, как Фаддей Булгарин, делиться со сведущими людьми в мундирах или в штатском собственными изысканиями на сей счет или, как Александр Фадеев, скреплять своей подписью списки «не наших» писателей. Стоит лишь принять на веру, что та или иная доктрина (в том числе религиозная) является единственно правильной — и все остальное приложится само собой.

В заключение убедительно прошу мыслящую часть русского общества простить меня за то, что я столь долго возился с даже и не забавной идейкой о том, что создатель жанра «полифонического» (согласно М. М. Бахтину) романа есть якобы «монологический», то есть в данном случае «христианский» писатель. Но опасность для всех нас, глубоко запрятанная «внутри» этой идеи, да послужит мне извинением.

²⁴ Мандельштам О. Э. Четвертая проза. Очерки разных лет. М., 1991 (Библиография «Огонек», 1991, № 1). С. 38.

²⁵ Солоухин В. А. При свете дня. М., 1992, с. 42—48; Блок А. А., ук. соч., т. 1. С. 458.

ПЕРЕВОДЫ

«ИДИОТ» ДОСТОЕВСКОГО: ПРОКЛЯТИЕ СВЯТОСТИ

(Перевод подготовлен по изданию: Dostoevsky. A Collection of Critical Essays. Edited by Rene Wellek, 1962. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. Y.).

(Из книги Мюррея Кригера «Трагическое мирозерцание». Вторая часть главы «Опасность «энтузиазма» в добродетели», первая часть которой посвящена Пьеру, герою одноименного романа Германа Мелвила 1852 г.).

Если Пьер предается единственным в своем роде грехам, Мышкин Достоевского повинен в единственных в своем роде глупостях — на свой манер, возможно, столь же разрушительных по последствиям. Критики просто не могут заговорить о Мышкине, не процитировав знаменитое заявление Достоевского: «Я хотел изобразить положительно прекрасного человека» (NB: в английском тексте: «действительно прекрасную душу». — прим. пер.). И это заявление, казалось бы, уж точно не позволяет рассматривать Мышкина как трагического мечтателя в моем смысле этого слова. Оно скорее бы доказывало, что Достоевский преодолевает трагическое мирозерцание и, изображая истинного святого, достигает значительно более объемного мировидения. Затем, оно могло бы доказывать, что неизбежная полутьма, в которой мы наблюдали всех этих блуждающих главных героев, может быть недвусмысленно и пророчески освещена, что двойственность, которая характеризует их нравственную жизнь, может — если придать им достаточно невинности и чистоты — достигнуть высшего единения. Оно могло бы, другими словами, опровергнуть мое утверждение, что романисты эпохи кризиса необходимо должны сочетать в своем творчестве эстетическую и экзистенциальную достоверность с трагическим мирозерцанием, в свете которого перед ними предстают последние вопросы. И поскольку едва ли кто-либо будет оспаривать страсть Достоевского к предельным ситуациям или неистовую прямопу его достоверности, я должен найти место даже для его наиболее неподходящего произведения или сильно смягчить мое главное утверждение. Я выбрал именно

роман «Идиот», как наиболее трудное для введения в контекст моей работы произведение Достоевского и самый решающий из всех его романов с точки зрения моей концепции. Я смотрю на него, как на сильнейшее обстоятельство, противостоящее моей концепции. Его главный герой находится в том конце спектра, по мере продвижения к которому затемняется ясность моей позиции, он ангелоподобен даже на вид и наиболее далеко отстоит от тех откровенных демонов, с которых я начал. Нужно еще посмотреть, поворачивает ли этот спектр на себя таким образом, что, хотя романы в середине ряда выглядят многообещающе, мы заканчиваем почти там же, где начинали, и нравственное восхождение, в конце концов, оказывается лишь иллюзией.

Если подобное предположение верно, то я должен использовать второй роман, разбираемый в данной части моей работы, не как нетрагический (или менее трагический) аналог, но как на еще более крайний пример трагического. Это вовсе не означает, чтобы здравомыслящий читатель был хоть на минуту способен представить Мышкина преobraженным в некое демоническое создание. Его, безусловно, не должно смешивать с Пьером. Оба они стремятся к самопожертвованию, но в то время как приверженность Пьера к добродетели имеет своим началом горделивое и в высшей степени осознанное «вступление» в праведность, Мышкин принимает тяготы человеколюбия со смирением, исключаяющим всякие его претензии и притязания в этой роли — оно скорее ведет к отказу героя от всего, что другие могли бы сделать для него. Пьер — это самозванный Иисус, в то время как Мышкин избежал бы, конечно, всякого обвинения в этом роде, хотя его действия, сочетающие в себе личную незаинтересованность с отсутствием декларативности, основывающиеся на любви личной, а не на любви по принципу, кажутся больше в духе Христовом. Итак, это сравнение могло бы навести на мысль, что, как и хотел Достоевский, Мышкин приближается к тому, чтобы быть притчей о Христе, причем притча эта не превращается явно в пародию. Такое превращение мы многократно засвидетельствовали ранее, хотя нигде оно не проявилось с большей силой, чем в образе Пьера. Но хотя я не так наивен, чтобы пытаться превратить Мышкина в одного из той мятежной когорты фантазеров, среди которых, несомненно, находится Пьер, наш недавний и наиболее яркий пример, я не могу и допустить, чтобы его добродетель осталась не подвергнутой сомнению, а вся вина за его несчастный конец была переложена на падший и ничего не понимающий мир, не способный вынести божественную простоту невинности. Я должен надеяться, что я не просто смотрю холодными и жесткими глазами Плинлиммона, когда я призываю обнаружить, что в романе часть

вины возлагается на Мышкина — через само предположение, что ему не чуждо кое-что человеческое, а это доказывается от противного самим его смирением.

Конечно, может быть, Достоевский не совсем преуспел в своей попытке изобразить «положительно прекрасного человека», или, по крайней мере, похоже на то, что он не был вполне удовлетворен результатами. Если бы он был удовлетворен тем, что получилось, разве он почувствовал бы необходимость вновь заняться проблемами святости и светскости более основательно и целенаправленно, как он это сделал в случае с Алешей и Зосимой в «Братьях Карамазовых»? Святость Зосимы кажется не подверженной сомнению, но она не может быть признана окончательным разрешением задачи, потому что Зосима должен был отказаться от мира, чтобы ее достигнуть. Он преображается из того развратного светского человека, каким он был, только пройдя через монастырь, который является надежной защитой от крайних жизненных ситуаций, потому что запрещает впутываться в что-либо «слишком человеческое». Зосима, кажется, признает все это, призывая Алешу к более трудному пути святости: «...и впредь тебе здесь не место... Как только сподобит Бог преставиться мне — и уходи из монастыря... Благославляю тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Все должен будешь перенести, пока вновь прибудешь». Итак, представляется, что Достоевский мог чувствовать: Мышкин не получился. Это и подвигло его попробовать еще раз, с Алешей, исследовать возможности святости, оперируя с необходимыми несовершенствами ее проводника в падший мир. Достоевский был слишком христианин, чтобы не настаивать на том, что падший мир должен был как-то отразиться в его святом, но не чуждом человеческого пришельце, и что пришелец должен был бы обладать смирением, чтобы признать и отстаивать этот факт. Итак, Зосима посылает Алешу навстречу опасности и страданию, после чего, возможно, он сможет поверить в свои силы. Линия Алеши в романе не была завершена Достоевским, и хотя в конце дети одобряют его, остается много сомнений насчет того, как он справился в ненаписанном продолжении — с подобной Аглае больной Лизой, прозябающей на заднем плане, который пока многое скрадывает. Учитывая, что он Карамазов, учитывая честность Достоевского — так же как и мою собственную теорию трагического, я остаюсь в сомнении в той же мере, как и Элизио Вивас в своем эссе*, убедительность которого позволяет мне вернуться

* «Два измерения реальности в «Братьях Карамазовых» в книге Элизио Виваса «Творчество и открытие» (Нью-Йорк, 1955г.).

к «Идиоту» с большей уверенностью. В конце концов, я сомневаюсь, потому что все, на чем я основываюсь в своих заключениях — это предшествующая неудача с Мышкиным, неудача, которую Достоевский воспринял настолько серьезно, что попытался еще раз в «Братьях Карамазовых», хотя он и не смог развить Алешину линию достаточно далеко, чтобы мы могли судить, может ли он действовать лучше, может ли вообще человек действовать лучше. Итак, именно в жизненном пути Мышкина нам нужно искать заключения Достоевского о последствиях существования человека, подобного Иисусу.

В Мышкине есть и Алеша, и Зосима. Его удаление в швейцарскую клинику как до, так и после действия романа есть, очевидно, его уход из путаницы человеческих отношений, его монастырь, где его благопристойная святость мирно следует своим путем. Он так же, как святой, не годится для общества, которое не понимает его, заклеивает его прозвищем «идиот» и держит его вне, в принудительной изоляции. Когда он достаточно, на поверхностный взгляд, становится «похож на людей», ему позволяют вернуться в общество, где его внутренняя позиция остается прежней, его идеалы — «идиотическими», его язык — невнятным лепетом. Но его возвращение в общество приносит чернейшие беды другим и ему самому, и он будет вынужден вновь удалиться в свой заповедник, где он может безопасно общаться с самим собой, сделав буквальной символическую дистанцию между собой и миром.

Но и во время его мирских испытаний стремление уйти живо в нем. Когда его затруднения в общении с людьми (связанные с ощущением ответственности за них) становились непереносимыми, он испытывал ужасное желание «оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись». Или: «Иногда ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному со своими мыслями, и чтобы никто не знал, где он находится». Но на этом этапе он не должен был идти путем Зосимы. Нам сказано, после первого из этих пассажей, что он не рассуждал о своем «ужасном желании» и «десяти минут и тотчас решил, что бежать «невозможно», что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права». И после второго из этих пассажей он вновь оборачивается к миру, глядящему на него язвительными, неистовыми глазами Аглая. Верный своему, уподобляющему его Христу, решению вмешаться в дела мира сего, он, однако, признается Ипполиту, что «всегда был материалистом» — признание

это Ипполит мудро считает очень значительным. Весьма своеобразным материалистом — это понятно без разъяснений.

Вообще, в Мышкине многое двойится. Какую бы раздвоенность мы не находили в нем, она свидетельствует о его человечности, его несовершенстве, его схожести с «маленькими людьми» вокруг него. Например, Келлер, наиболее низменное и «подпольное» создание в произведении, кишащем таковыми, признается Мышкину в том, что в нем смешаны благородное и низкое, причем каждое благородное стремление подсекается незаметно вкрадывающимся низменным желанием. Келлер со стыдом признает, что, решив принести Мышкину полную исповедь в своих грехах, он, несмотря на то, что искренно желал именно покаяния, придумал, как повернуть это признание к своей выгоде, попросив у Мышкина денег. В действительности, однако, он использовал эту новоизобретенную форму двойного покаяния как новый способ вымогательства. И Мышкин, зная это наверняка, добродушно позволяет Келлеру преуспеть. Мышкин старается объяснить Келлеру это следование низменного за благородным, желания выманить деньги за желанием исповедаться: «Да ведь это ж наверно неправда, а просто одно с другим сошлось. Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной непрерывно. Я, впрочем, думаю, что это не хорошо, и, знаете, Келлер, я в этом всего больше укоряю себя. Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случилось иногда думать, — продолжал князь очень серьезно, истинно и глубоко заинтересованный, — что и все люди так, так что я начал было и ободрять себя, потому что с этими **двойными** мыслями ужасно трудно бороться; я это испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются». Отчасти, конечно, это признак божественного смирения, когда человек видит в себе слабости других, для того чтобы не быть самодовольным судьей. Но Мышкин на самом деле озабочен своими «двойными мыслями». Только несколькими страницами раньше нам было сказано, что «князь с недавнего времени винил себя в двух крайностях: в необычной «бесмысленной и назойливой» своей доверчивости и в то же время в мрачной низкой мнительности»*.

* Можно было бы указать, как на свидетельство совсем не ангельской последовательности Мышкина, на его ожесточенное нападение на римский католицизм на том бурном званом вечере, который закончился разбитой вазой и его вторым эпилептическим припадком. Его пламенная приверженность, его алчная ненависть могут быть приняты за те слишком человеческие черты, которые выводят его за пределы мира любви и приближают к миру принципов и к Пьеру. Однако мне, так стремящемуся доказать выдвинутое мной положение, эта очевидность представляется неубедительной. Во-первых, Мышкин, окончательно выбитый из колеи всей этой безнадежной и даже абсурдной ситуацией, создан

Сюда же следует отнести доверие Мышкина к моменту иступленного восторга, вызываемого предшествующим припадку видением чистого света. Во фразах, подобных тем, которые произносит Манн в свои наиболее угрожающе «духовные» минуты, Мышкин рассуждает о двусмысленности здоровья и болезни. «... 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, как нарушение нормального состояния, а если так, что 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? — решил он, наконец, — какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни?» Можно вспомнить о его первом появлении перед девицами Епанчиными, его экзистенциальный психоанализ казнимого преступника, заключившийся рассуждением о том, как тот услышит склизнувшее железо в последний момент, или о том коротком (и все же бесконечном) слепоглотящем миге, в который голова может знать, что она отрублена. Реакция Александры на рассказ Мышкина может пролить свет на его позднейшие беседы с самим собой, а, может быть, и способствовать пониманию не такого уж простого его характера. «Это, конечно, совсем не похоже на квиетизм», — говорит она.

Я уже говорил выше, что способность Мышкина «походить на людей» позволила ему вернуться в общество, но именно его никуда не девшееся отличие от них ввергает всех (включая и его самого) в беду. Рассмотрение его двойственной природы показало, что многим он действительно не отличался от окружающих его людей, пожалуй, слишком многим. Таким образом, его затрудне-

ной для того, чтобы ввести его в общество, говорит и не может остановиться — с назойливостью и панической навязчивостью, которые и ведут к эпилептическому припадку, а вернее, являются его предшестниками. Во-вторых, когда Достоевский нападает на проблему римского католицизма и значения России, он, безусловно, теряет всякое эстетическое чувство и его речи начинают походить на неконтролируемое чревовещание. Поэтому я не могу воспринимать этот пассаж серьезно, как будто он представляет собой нечто большее, чем постороннюю вставку в книге, которая переполнена ими. Никогда не сдерживаемый никакими формальными соображениями, Достоевский все же нигде не позволял себе таких безрассудных вещей, как в «Идиоте». И эта сиюминутная инвектива Мышкина — всего лишь одна из множества несообразностей и отступлений в этом трудном, часто путаном и несовершенном романе.

ния могут иметь истоком его неполноту в обеих сторонах его личности, в том, что он был только полусвятым (полу-«идиотом») и полу-человеком, наполовину отторгнутым от мира, но наполовину принадлежащим ему. Именно эта двойственность сбила с толку Аглаю и завершилась крушением их обоих. Держа это в голове, мы можем проследить развитие их взаимоотношений. Мы можем отметить с самого начала, что сам Мышкин претерпел по ходу действия серьезные изменения — факт, доказывающий его вполне человеческое несовершенство и неоднозначность. Мышкин из святого становится человеком, а затем, когда Аглая почти убеждена и готова поверить его человеческим чувствам, он вновь оборачивается святым, вынужденным покинуть ее ради иной, более широкой понятной, любви.

Сначала Мышкинские отношения с Настасьей подаются нам как донкихотство. Аглая кладет его первую записку в книгу и потом обнаруживает, что это «Дон Кихот». В стихотворение, которое она декламирует — о «рыцаре бедном» — это прозвание она одновременно восторженно и презрительно дает Мышкину, — она вставляет инициалы Настасьи — вместо тех, которые рыцарь, воодушевленный «пламенной мечтой», написал кровью на щите, защищающем его в битвах. Чуткий Евгений в очень многозначительном диалоге в конце романа подтверждает мнение, что Мышкинское рыцарское служение Настасье имело причиной «первый пыл жажды деятельности», с которым Мышкин явился в Россию. Мышкин, «девственный рыцарь», околдованный «демонической красотой», был заражен «головным восторгом» (энтузиазмом) — слово, вновь возвращающее нас в мир Пьера. Слова Евгения заставляют нас вспомнить Аглаино определение бедного рыцаря как «человека, способного иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь». Для слушающих ее нет никаких сомнений в том, что под «идеалом» она имеет в виду женщину, ту женщину, чьи инициалы украшают его щит. И она считает, что «бедный рыцарь» — тот же Дон Кихот, только серьезный.

Чувства Мышкина к Настасье частично подтверждают поставленный диагноз. Он убеждает Рогожина не смотреть на него как на своего соперника, даже когда Мышкин вновь и вновь увозит от него Настасью. Отрицая то, что он и Настасья жили когда-либо вместе, Мышкин говорит: «Я объяснял тебе, что не любовью ее люблю, а жалостью. Я уверен, что я точно это выразил». Но Мышкин способен любить и иначе. Накануне своего дня рождения, несмотря на рассказ Рогожина о последних сумасшедших выходках Настасьи, Мышкин способен воскликнуть бодро: «Сегодня начинается для меня новая жизнь». Рогожин и сам видит

серьезную перемену в Мышкине. Особую надежду внушало то, что Мышкин оказался способен поверить в возможность своего брака с Аглаей — следствия его личной, нормальной человеческой любви к ней. Поэтому он мог сказать Аглае о своих чувствах к Настасье: «Я только жалел ее, но я не могу любить ее больше». Мы ничего не можем поделать с тем, что в его «новой жизни» любовь и жалость остаются разными сущностями: он отбросил святую Агапе, чтобы получить человеческий Эрос. Он может сказать теперь Аглае: «Я не могу любить ее больше... Я не могу так пожертвовать собой, хотя я хотел этого прежде».

Теперь кажется, что Мышкин становится скорее Аглаиным, чем Настасьиным, рыцарем, средневековым странствующим рыцарем, служащим прекрасной даме, возлюбленной, а не спенсеровским аллегорическим поборником святости, лишенным всего человеческого. В конце концов, это только Аглая считает, что Мышкин носит Настасьины инициалы. Хорошо бы вспомнить, что в стихотворении, бросаясь в битву, рыцарь восклицает: «Lumen coeli». А нам несколько раз было сказано, что именно Аглая олицетворяет для Мышкина свет. Настасьины сумбурные письма к Аглае полны словами Мышкина, что Аглая — это «луч света» для него; и Мышкин сам ей сказал, после слов о том, что он больше не способен жертвовать собой для Настасьи: «В моем тогдашнем мраке мне мечталась... мерещилась, может быть, новая заря». Не удивительно, что самые неопределенные мечты о возможном будущем с Аглаей побуждали Мышкина грезить о начале «новой жизни». Итак, можно предположить, что наш бедный рыцарь должен служить не мраку Настасьи, а свету Аглаи — что значило бы, что он должен служить также и себе. Ибо хорошо бы ему было осветить свою собственную тьму, вместо того чтобы пытаться хоть на миг заставить «увидеть еще раз вокруг себя свет» безвозвратно погибшую Настасью.

Несмотря на оставшееся ощущение обязанности тащить духовное бремя Настасьи, приумножению которого он, кстати, способствовал, Мышкину почти удалось убедить Аглаю в своем возвращении на человеческую стезю. Не полным, конечно, возвращении — ведь именно «бедного рыцаря» любит в нем неистово романтическая Аглая. Ей, по-детски восторженной, нужно, чтобы в Мышкине было что-то вроде дон-кихотской самоотверженности, но ей нужно, чтобы это что-то было в достаточной мере лишено очевидного идиотизма, дабы не вызывать к себе ее горчайшего презрения. И конечно это что-то должно быть обращено на нее, а не на кого-то еще, несмотря на любые притязания несчастных, заслуживающих заступника. Но Мышкин обещал больше, чем может осуществить к должному сроку. Его «святая» половина не позволяет

ему утвердиться в его «новой жизни», и, как показывает с предельной ясностью Евгений, это приводит его к тому, что он предаст свои обязательства по отношению к Аглае, столь же священные, и не менее ответственно на себя взятые, чем его обязательства по отношению к Настасье, налагаемые жалостью. Когда безумно влюбленный Рогожин, слишком хорошо зная слабое место Мышкина, говорит о страсти Настасьиного собеседника и о его неизбежном будущем в этом качестве, он потом вызывающе спрашивает Мышкина, счастлив ли он? «Нет, нет, нет! — воскликнул князь с беспредельной скорбью». Возможно, он уже знает, что не сможет отвернуться от прошлого и что все его надежды на «новую жизнь» не более чем самообман. И когда он предпочтет Настасью Аглае в той душераздирающей сцене взаимного терзания, мы будем знать, что им опять овладел восторг самопожертвования. К моменту его последнего разговора с Евгением — во время которого тот скажет ему, что Аглая любила его «как женщина, как человек, а не как бесплотный дух» — он способен заявить вновь, что любит Настасью «всем сердцем», несмотря на все свои опасения. Когда нам говорят, что в его любви к ней была нежность к больному несчастному ребенку, которого нельзя оставить одного без помощи, мы знаем, что любовь и жалость слились для него вновь и окончательно. Мы вправе поинтересоваться, неужели же не было правды в обвинении Евгения: «и разве вы не обманули божественную девушку, уверив, что любили ее?» Что до самой Аглаи, то Мышкин сокрушил ее, превратил ее детский идеализм в лживый и упадочный романтизм, дал расцвести пышным цветом ее зарождающемуся демонизму. Когда мы узнаем, что она вышла замуж за фальшивого польского графа и кончила обращением в католичество, мы должны хорошо знать мнения на этот счет Достоевского, чтобы понять, на какую несчастную судьбу она обречена.

Невозможно видеть ее падение, наблюдать ее состояние в тот момент, когда Мышкин отказался от нее, и не спросить вместе с Евгением: «И где у вас сердце было тогда, ваше «христианское»-то сердце! Ведь вы видели же ее лицо в ту минуту: что она, меньше ли страдала, чем та, чем ваша другая, разлучница? Как же вы видели и допустили? Как?»

Но, конечно, Мышкин ответствен не только за это. Представляется, что именно он постоянно толкал Настасью в рогожинские убийственные руки и в то же время заставлял сходить с ума Рогожина, что не могло не кончиться убийством. И Мышкин с болью сознает это. Он, например, предельно ясно сознает причины и сущность Настасьиного безумия. Он понимает, почему снова и снова, дав слово Рогожину, она бежит от него с Мышкиным лишь для

того, чтобы еще больше терзаться чувством вины в присутствии этого полу-святого, от которого она в свою очередь убежит, чтобы искать вновь свою неизбежную смерть в руках Рогожина. Ее последний побег — и она знает, что он окончательный — к Рогожину. После убийства Рогожин скажет Мышкину: «Она все тебя боялась». Она боялась смерти с Рогожиным меньше, чем жизни под Мышкинским всевидящим и всепрощающим оком. То, что Мышкин говорит раньше, готовится нас к этому: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое павшее, самое порочное существо из всех на свете. О, не позорьте ее, не бросайте камня. Она слишком замучила себя самым сознанием своего незаслуженного позора! И чем она виновата, о Боже мой! О, она поминутно в иступлении кричит, что не признает за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама первая не верит себе и что она всю совестью своею верит, напротив, что она... сама виновна. Когда я пробовал разогнать этот мрак, то она доходила до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени. У меня точно сердце прокололи раз навсегда. Она бежала от меня, знаете для чего? Именно чтобы доказать только мне, что она низкая. Но всего тут ужаснее то, что она и сама, может быть, не знала того, что только мне хочет доказать это, а бежала потому, что ей непременно, внутренне хотелось сделать позорное дело, чтобы самой себе сказать тут же: «Вот ты сделала новый позор, стало быть ты низкая тварь!» О, может быть, вы этого не поймете, Аглая! Знаете ли, что в этом непрерывном сознании позора для нее, может быть, заключается какое-то ужасное, неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то. Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет; но тотчас же опять возмущалась и до того доходила, что меня же с горечью обвиняла за то, что я высоко себя над нею ставлю (когда у меня и в мыслях этого не было), и прямо объявила мне, наконец, на предложение брака, что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни «возвеличения до себя».

Все же Мышкин стоит на своем, мы знаем, с какими последствиями, обвиняя себя в подозрительности, которую видит в своих наблюдениях. Он с глубоким стыдом признает себя недостойным и испорченным. За секунду до рогожинского нападения на него, Мышкин укоряет себя за черные мысли о Рогожине: «О, как он непростительно и бесчестно виноват перед Рогожиным! Нет, не «русская душа потемки», а у него самого на душе потемки, если он мог вообразить такой ужас». За миг до того, как юные вымогатели-нигилисты беспощадно оклеветали его перед его друзьями,

Мышкин понимает их чудовищное намерение, но сердится на себя же за это: «Но ему слишком грустно было за свою «чудовищную и злобную мнительность». Он умер бы, кажется, если бы кто-нибудь узнал, что у него такая мысль на уме, и в ту минуту, как вошли его новые гости, он искренно готов был считать себя, из всех, которые были кругом его, последним из последних в нравственном отношении». Но, конечно, его наименее великодушные мысли о других — всегда наиболее верные его мысли.

Мышкин, конечно, всегда готов обвинить себя в чужих грехах — типичная позиция святого. Но это, кажется, доводит наиболее грешных из них до еще более отчаянных проступков. Когда Евгений соглашается простить Ипполиту его поведение, Мышкин, неудовлетворенный, дает понять, что этого недостаточно: «Нужно, чтобы и вы его прощение приняли». Ему довольно скептически отвечает князь Щ. (и разве не было бы более уместно, если бы эти слова были сказаны самим трезво мыслящим Евгением?), что достигнуть рая на земле очень трудно, трудней, чем Мышкин предполагает. Воплощение Мышкиным в действительность идей, подобных идеям Зосимы, приводит его противников в ярость гораздо серьезнее. Он вовсе не считает Рогожина однозначно виновной стороной, когда они встречаются в первый раз после покушения: «Мы тогда в одно слово почувствовали. Не подними ты руку тогда на меня (которую Бог отвел), чем бы я теперь перед тобой оказался? Ведь я же тебя все равно в этом подозревал, один наш грех, в одно слово!» Рогожинский презрительный смех дает понять, что он отважится сделать кое-что и похуже. Молодые мучители Мышкина тоже расстроены невозможностью задеть его, и получается, что он заставляет их озлобляться все больше и больше, по мере того, как он берет на себя вину за это. Больной и чувствительный Ипполит размягчается на мгновение и, кажется, готов преобразиться. Вместо того он возвращается к прежней озлобленности, и Мышкин, опять-таки всевидящий, признается, что ожидал этого, хотя и ничего не сделал, чтобы это предотвратить. «Вдруг Ипполит поднялся, ужасно бледный и с видом страшного, доходившего до отчаяния, стыда на искаженном своем лице... «...если я кого-нибудь здесь ненавижу... то вас, вас, иезуитская, паточная душонка, идиот, миллионер-благодетель, вас более всех и всего на свете! Я вас давно понял и ненавидел, когда еще слышал о вас, я нас ненавидел всю ненавистью души... Это вы теперь все подвели! Это вы меня довели до припадка! Вы умирающего довели до стыда, вы, вы, вы виноваты в подлом моем малодушии! Я бы убил вас, если бы остался жить! Не надо мне ваших благодеяний...».

Таким образом, мы видим, как, посредством своего христиан-

ского смирения с Настасьей, Рогожиным и Ипполитом, Мышкин отказывает своему возлюбленному человечеству в человеческой привилегии грешить, быть мерзавцем и возбуждать нравственное негодование. Мышкину хватает пронизательности, чтобы понять, на что он их толкает, и все же он не может иначе. Вместо того, чтобы облегчить и утешить их в их злобной «подпольной» раздвоенности, он делает их путь бесконечно более трудным. Его иррациональное (подобно Христову) переведение в иную плоскость простого этического суждения оборачивается гибелью. Он знает это, но упорствует, становясь опасно агрессивным сам. Считая себя хуже других, он налагает на них более тяжелую нравственную ношу, чем, в своей человеческой слабости, они в состоянии снести. Они ломаются под ее тяжестью и становятся хуже, чем были бы без Мышкина — отчасти для того, чтобы досадить ему. Но это не останавливает Мышкина, страдающего психозом смирения, может быть, на свой лад не менее заслуживающего порицания, чем Пьеров психоз гордости.

Этот расплзающийся роман составлен из нескольких длинных, напряженных и трагических сцен, находящихся на значительном расстоянии друг от друга и перемежающихся отступлениями и второстепенными линиями. Бедствия нарастают вплоть до финальной катастрофы, и, как мы видели, значительная часть ответственности за них должна быть возложена на Мышкина. То, что так разрушительно в нем, — это ощущение, которое вызывает у окружающих его бесконечная мягкость, — ощущение, что их судят. Конечно, Мышкин знает о грехе гордости, который всегда присущ судящему, и потому тщательно воздерживается от этой роли, осуждая вместо того себя. Но самая эта извращенность процесса устанавливает также и форму осуждения виновного, во многих случаях более болезненную, чем в привычном суде. Так, Аглая может сказать ему: «А с вашей стороны я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет, одна правда, стало быть, — несправедливо». Мышкин считает, что она к нему несправедлива, и, возможно, так оно и есть. Но есть и некоторая справедливость в ее словах: глубина и безошибочность нравственного проникновения исключают для Мышкина всякую возможность не заметить малейший недостаток в других, как бы быстро он потом ни начинал проклинать собственную подозрительность и просить прощения. Неподкупность его нравственной прямоты делает любые последующие выверты только еще более трудно переносимыми.

Аглаино суждение о мышкинском способе судить, кажется, гораздо больше идет к делу, чем комплименты «недостойных» вроде

Келлера и Лебедева. Для этих то, что Мышкин отказывается судить, как в случае с Келлеровскими «двойными мыслями» в отрывке, который я разбирал, кажется, является более эффективным средством, поскольку они в своей лакейской низости находят это полезным, даже выгодным. Келлер восторженно откликается на исповедь Мышкина в том же грехе: «Проповедник Бурдалу, так тот не пощадил бы человека, а вы пощадите человека и рассудили меня по-человечески! В наказание себя и чтобы показать, что я тронут, не хочу ста пятидесяти рублей, дайте мне только двадцать пять рублей, и довольно». Достоевский подчеркивает это приходом Лебедева, явившегося прежде, чем ушел Келлер, и начавшего о том же самым: его речь заключилась превознесением способности князя «рассудить по-человечески». Поскольку эти создания кричат о своей низости на протяжении всего романа, используя свои саморазоблачения как свое главное оружие, мы не можем не видеть в них пародии на благочестивое смирение самого Мышкина, пародии, которая, возможно, отозвалась в монологе другого подобного шута, Клеменса, в романе Камю «Падение».

Именно о мышкинском рационализированном извращении в суждении о нравственных вопросах говорит Евгений в их последнем разговоре, к которому я уже обращался несколько раз. Он упрекает его в неспособности соблюдать должные пропорции в чувствах, в способности к преувеличению, превосходящему всякое вероятие. Он и должен спросить, было ли истинное чувство или только «головной восторг» в том, что Мышкин бросился «спасти» Настасью, очертя голову. Он указывает на суть «головного восторга», говоря: «... в храме была прощена женщина, такая же женщина, но ведь не сказано же ей было, что она хорошо делает, достойна всяких почестей и уважения?» Сострадание прекрасно, но бесчувственное извращение, причиняющее боль более невинному — совсем другое дело. Созерцая Аглаину катастрофу, Евгений спрашивает: «Куда заведет вас сострадание в следующий раз?» Именно в этом месте разговора Мышкин жалостно восклицает, что он виноват. Евгений отвечает колко и «негодующе»: «Да разве этого довольно?.. Разве достаточно только вскричать: «ах, я виноват!» Виноваты, а сами упорствуете!» И точно — он упорствует до конца. Когда мы видим приготовления Мышкина к свадьбе с Настасьей, нам сообщается: «Что же касается до возражений, до разговоров, вроде разговора с Евгением Павловичем, то тут он решительно бы ничего не мог ответить и чувствовал себя вполне некомпетентным, а потому и удалялся от всякого разговора в этом роде». Разговор с Евгением снабдил нас во всех отношениях решающим комментарием. Важно, что Достоевский стремится наверняка достичь того, чтобы мы восприняли Евгения

всерьез, и хотя бы отчасти — как выразителя авторских идей. Ибо книга, как это и всегда у Достоевского, наполнена напыщенной болтовней глупцов, особенно глупцов, стремящихся быть разумными. Но, кажется, Евгению наш автор позволяет резонерствовать, не приправляя его рассуждений своим ироническим к ним отношением. Евгений в ключевом разговоре говорит «ясно и рассудительно», «с большой психологической пронизательностью». Повествователь решительно подчеркивает: «Вообще же, мы вполне и в высшей степени сочувствуем некоторым, весьма сильным и даже глубоким по своей психологии словам Евгения Павловича, которые тот прямо и без церемоний высказал князю в дружеском разговоре...». Конечно, может быть, что наш автор лишь представляется по-житейски искушенным, здравомыслящим, повествователем, который не может не симпатизировать Евгению — хотя Достоевский едва ли относится к тому типу романистов, которые играют «точками зрения». Действительно, некоторые из анализов Евгения демонстрируют ограниченность такого хладнокровного реалиста и скептика, каковым он является. Он введен (не без иронической складки со стороны автора) в середине лекции и дискуссии о «рыцаре бедном» и описан там, как обладатель «прекрасного и умного лица, с блестящим, полным остроумия и насмешки взглядом больших черных глаз». Непохожий на Мышкина, он часто ироничен и безжалостен, особенно по отношению к Ипполиту; но, так же как Мышкин, он обыкновенно оказывается прав. Хотя Достоевский часто жесток по отношению к своим наиболее рассудочным характерам — и Евгений не обнаруживает никакого «подполья», никакой мощной внутренней жизни — автор хорошо обходится с ним в конце, пусть Евгений и знает, что «он лишний человек в России». Он приобретает влияние на Колю, принимает участие в будущем Мышкина и очень расстроен ничего хорошего не предвещающими перспективами этого будущего. Автор признает, что у Евгения «есть сердце», и даже отдает ему сердце одного из наиболее любящих и тонких своих созданий — Веры Лебедевой. Я думаю, Евгений достаточно завоевал благоприятное мнение Достоевского, чтобы мы могли заключить, что он присутствует в романе для того, чтобы помочь нам судить Мышкина, а не чтобы быть судимым посредством его.

Евгений, не являясь ни «подпольным» созданием, ни защитником какой-нибудь политической или философской программы, обладает исключительной позицией по сравнению со всеми другими главными героями романа. В романе сталкиваются три главные силы. Одна из них — та, которую мы можем назвать разновидностью утилитарного либерализма или, проще, «современной идеей». Наиболее сильно и жестко представленная группой моло-

дых людей, окружающих «сына Павлишева», она претерпела в нескольких местах обычную мощную атаку со стороны Достоевского, сведшего ее к каннибализму и игнорированию всех нравственных вопросов. Но главная неадекватность, которую мы видим в таком механическом урезывании человека, состоит в том, что в таком виде не может быть учтена вся сложность побуждений тех, чьими умами эта идея владеет. Так, в нескольких противниках Мышкина, особенно в Ипполите, мы видим вторжение непредсказуемых «подпольных» элементов, которые своим демонизмом противостоят примитивно действующему принципу личной заинтересованности. Демонической является и вторая главная действующая сила, в наиболее чистом виде представленная Настасьей и Рогожиным. Но как там «подпольные» элементы заключены в «либеральных», так и здесь ангельское прикрито демоническим. В конце концов, в портрете Настасьи Мышкин видит «что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное» соединенное с «необъятными гордостью и презрением, почти ненавистью». Двойственность, которую мы видим в Мышкине, которую Мышкин видит в себе, он-таки разделяет со всеми вокруг него, вплоть до Лебедева и Келлера. И, конечно, третья главная сила, казалось бы, чисто ангелическая, представлена Мышкиным (правда, мы имеем достаточную причину задуматься: а не должен ли он на самом деле быть включен во вторую группу). Конечная альтернатива всему этому — замкнутый и обособленный, вечно ни к чему не привязанный и ничем не связанный благодаря своему скептицизму Евгений. Именно с этой позиции (единственной, с которой повествователь в некоторой степени идентифицируется) третья сила является иллюзорным, самообманым вариантом второй. Кое-кто предпочтет не оставаться с Евгением и предположит, что Достоевский тоже бы предпочел кого-нибудь более отзывчивого. Но такой выбор дорого обходится, и присутствие в романе Евгения, так же, как несостоятельность Мышкина, вполне это доказывают.

Подобно многим другим, «Идиот» — это роман об отчаянной борьбе за личное человеческое достоинство в мире, который изыскивает бесконечное число способов лишить человека достоинства. В главном действии, во второстепенных линиях, вроде Ипполитова «Объяснения» и притворного самоубийства, или вроде жалкого конца генерала Изволгина в руках безжалостного Лебедева, в бесчисленных вставных повестях, рассказываемых нам по ходу дела, всегда присутствует умоляющий человеческий крик, просящий подтверждения тому, что **один** действительно что-то значит и может быть за что-то нежно любим. Юные обманутые «либералы» требуют уважения к своему достоинству с такой свирепостью и

злостью, что мы убеждаемся в наличии жестокой болезни, которая говорит в них и в их программе. Наши откровенно демонические создания обладают чистотой и абсолютностью запросов таких страстных, что, имея все, что нам может быть дано для достижения лучшего в жизни, затемненным в своей природе, они не удовлетворяются до тех пор, пока их жизнь не вычищается до небытия, которого они искали. Мышкин стремится просто дать чувство собственного достоинства каждому, даже — или скорее именно — за счет своего собственного. Но эксцентричный энтузиазм его неустанных попыток извращается, отрицая достоинство в других посредством самого своего великодушия — причем, с большим успехом, чем любыми другими способами. Итак, Мышкин необходимо должен быть забракован. И Евгений, уединенный, критически настроенный ум, знающий тщетность задачи слишком хорошо, чтобы суетиться по ее поводу, помогает нам забраковать Мышкинский способ ее разрешения (как, впрочем, и другие персонажи). Мышкин уходит в свою жалкую изолированность — и нам жаль видеть его уходящим — как и Евгению, у которого действительно «есть сердце». Ибо мы остаемся уже без всякой возможности выбора — куда можно пойти после Мышкина? — а путь Евгения есть также путь ухода.

Но не открывается ли здесь другой возможности, сколь бы то ни было несовершенной? Последние слова в романе сказаны Евгению, а не им. Они сказаны одним из великолепнейших созданий Достоевского, Лизаветой Епанчиной, женой генерала и матерью Аглаи. Абсолютно русская и абсолютно победительная, хотя, возможно, не абсолютно здравомыслящая, она жалуется на нереальность Европы: «... и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы за границей одна фантазия». Она всегда полна жизненных сил, как бы беспорядочно ни шла ее жизнь. Даже Аглаина катастрофа не может надолго отпугнуть ее. Она должна вернуться, чтобы обрести свою реальность дома, она должна говорить с эмигрировавшим Евгением «желчно и страстно» и предостеречь его против ухода. Ибо Мышкин не сказал последнего слова, хотя он сказал самое радикальное слово. Любое слово, сказанное после этого, будет сказано за пределами трагического видения мира.

Пер. с англ. Касаткиной Т. А.

Пояснения переводчика.

Переводя эту работу, я стремилась сохранить ощущение иноязычного прочтения текста русского романа. Поэтому имена героев сохранены в том виде, в каком они употребляются в тексте статьи: Мышкин — вместо «князь» у Достоевского (в статье, даже в цитатах, герой называется только по фамилии, в то время как рассказчик Достоевского, кажется, никогда его так не называет); Настасья — вместо Настасья Филипповна (что значимо в тексте романа, поскольку так она формальным образом противопоставляется Аглае). Мне кажется, такие мелочи должны быть сохранены (хотя, возможно, они и режут слух) — чтобы читатель знал, что некоторые очевидные для него вещи вовсе не имеются в виду автором.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От редактора 3

РАЗЫСКАНИЯ

Борис Федоренко (Санкт-Петербург). О неясном в жизнеописании М. А. Достоевского 7
Галина Коган (Москва). Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) 27

ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ

Хосе Луис Флорес Лопес (Мехико, Мексика). От страдания к счастью и от счастья к страданию 45
Федор Тарасов (г. Калининград Московской обл.). К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» 62
Елена Степанян (Москва). «Иоанн-Предтеченская тема» в «Братьях Карамазовых» 72
Константин Баршт (Санкт-Петербург). Две переписки. Ранние письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» 77
Евгения Иванчикова (Москва). Эстетические функции синтаксиса в художественных текстах Ф. М. Достоевского 94
Александр Галкин (Москва). Музыкальное мышление Ф. М. Достоевского и лейтмотивность композиций его романов 110

СОЗВУЧИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ

Белла Улановская (Санкт-Петербург). «Бесы» Ф. М. Достоевского и «Мелкий бес» Ф. Сологуба 141

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

Василий Беляев (Саратов). Можно ли считать Федора Достоевского, Фому Опискина и Михаила Ракина христианскими писателями? 155

ПЕРЕВОДЫ

Мюррей Кригер (Нью-Йорк, США). «Идиот» Достоевского: проклятие святости. Перевод с англ. Татьяны Касаткиной 169

Заказ 855

Объем 11,75.

Тираж 1500

Тип. «Нефтяник»