

Современная  
русистика



# ЛИТЕРАТУРНОЕ МАСТЕРСТВО ДОСТОЕВСКОГО В РАЗВИТИИ

От «Записок из Мертвого дома»  
до «Братьев Карамазовых»

Хорст-Юрген  
Геррик



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ПУШКИНСКОГО ДОМА



Нестор-История



*Heine*

# Современная русистика

---



*Хорст-Юрген  
Герик*

ЛИТЕРАТУРНОЕ  
МАСТЕРСТВО  
ДОСТОЕВСКОГО  
В РАЗВИТИИ

*От «Записок из Мертвого дома»  
до «Братьев Карамазовых»*

---

*Авторизованный перевод с немецкого  
и научная редакция  
К. Ю. Лапто-Данилевского*



Санкт-Петербург  
Издательство Пушкинского Дома  
Нестор-История  
2016

УДК 821.161.1.09"18"

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

Г378

*Издание подготовлено при поддержке Института перевода (Москва)*

Впервые опубликовано:

*Horst-Jürgen Gerigk. Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller.  
Vom «Toten Haus» zu den «Brüdern Karamasow». S. Fischer Verlag GmbH,  
Frankfurt am Main, 2013*

Редколлегия:

В. Е. Багно, А. А. Долинин, А. В. Лавров, В. А. Мильчина,  
А. Л. Осповат, Л. С. Флейшман

Ответственный редактор серии «Современная русистика» М. Э. Маликова  
Авторизованный перевод и научная редакция К. Ю. Лаппо-Данилевского  
The Institute of Russian Literature edition is published in Russia by arrangement  
with the S. Fischer Verlag GmbH

Русское издание, осуществленное Институтом русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН, публикуется в соответствии с договором  
с издательством S. Fischer Verlag GmbH

### **Геригк Х.-Ю.**

Г378 Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» / авториз. пер. с нем. и науч. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского — СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История. — 2016. — 320 с., ил. — (Современная русистика, т. 4)

ISBN 978-5-87781-042-6

ISBN 978-5-4469-0834-9

Книга известного немецкого филолога, специалиста по творчеству Ф. М. Достоевского, Ханса-Юргена Геригка «Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых»» сводит, по словам самого автора, воедино «все, что он когда-либо думал о Достоевском». Цель этой книги — оказать поддержку естественному, не основанному на литературоведческих знаниях, пониманию читателя и облегчить ему подход к главным текстам Достоевского, а также прояснить актуальность Достоевского, который продолжает «задевать нас за живое».

ISBN 978-5-4469-0834-9



© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2013  
© К. Ю. Лаппо-Данилевский, перевод, 2016  
© Издательство Пушкинского Дома, 2016  
© Издательство «Нестор-История», 2016

*Светлой памяти  
Светланы Гайер  
(1923–2010)*

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

То, что моя книга «Литературное мастерство Достоевского в развитии» (немецкое название: «Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller»), впервые опубликованная во Франкфурте-на-Майне в 2013 году, обретет теперь читателя также и в России, для меня и большая радость, и большая честь. Эту книгу я писал в течение трех лет, с декабря 2009 по декабрь 2012 года; в ней я высказал все, что когда-либо думал о Достоевском. И, конечно же, во время написания у меня рождались новые мысли.

Еще в XIX веке рецепция творчества Достоевского стала неотъемлемой частью немецкой культурной истории — достаточно вспомнить о Фридрихе Ницше. Если говорить о XX веке, то следует назвать Томаса Манна, а если о современности — то Мартина Вальзера. К этой традиции принадлежит и моя книга.

Хочу выразить особенную признательность переводчику моей книги К. Ю. Лаппо-Данилевскому, равных которому в тщательности надо еще поискать: отвечая на труднейшие вызовы немецкого текста, он неизменно находил элегантные варианты перевода.

*Гейдельберг, июнь 2015*

*Х.-Ю. Геригк*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Романы и повести Достоевского сделали его частью культурного сознания нашего времени во всем мире. В Токио и Берлине, в Париже и Нью-Йорке, в Осло и Риме, в Сиднее и Рио-де-Жанейро книжные магазины держат наготове произведения русского мастера. Не говоря уже о Москве и Петербурге. Читатели Достоевского бесчисленны.

Его репутация классика мировой литературы незыблема. Несмотря на это, каждое новое поколение должно само прочесть и составить свое мнение о его произведениях. Это происходит не из-за уважения к великой традиции, а просто из-за того удовольствия, которое тексты русского мастера гарантировали своим читателям во все времена.

Данное Предисловие должно облегчить подход к главным произведениям Достоевского. Наше изложение ориентировано в первую очередь на то, как происходит управление восприятием — управление, заложенное в самом тексте. Автору книги представлялось существенным оказать поддержку естественному, не основанному на литературоведческих знаниях пониманию читателя. Именно это составило для нас наибольшие трудности, ибо Достоевский ненавидит «досказывание». Это значит: писатель прямо-таки программно скрывает то, что имеет в виду. Он устраивает ловушки, увлекающие поначалу по ложному следу, чтобы читатель сам установил подразумеваемое. Отношения между текстом и читателем драматизируются Достоевским совершенно особенным образом. Он постоянно наблюдает за своим читателем, играет с его сокровеннейшими домыслами и прекрасно знает, что читателю нравится быть сообразительным. Короче: Достоевский не выкладывает истину на блюдо, но ведет себя, подобно Сократу



в диалогах Платона: собеседника (у Достоевского это читатель) приводят окольными путями к тому, чтобы он сам обнаружил правду. Леонид Гроссман был прав, заметив, что Достоевский — это смесь Платона с Эженом Сю<sup>1</sup>. Действительно, в данном случае единственное в своем роде предприятие удалось философу заодно с бульварным писателем, которому мы обязаны «Парижскими тайнами».

Мировая слава Достоевского зиждется на его пятикнижной, пяти поздних великих романах, а также на арестантском отчете — «Записках из Мертвого дома». Эти произведения, к которым примыкают «Записки из подполья» и «Игрок», роман небольшого объема, обеспечили ему прочное место в мировой литературе.

Если прочсть эти восемь произведений одно за другим, в последовательности их возникновения, то развитие писательского мастерства Достоевского становится наглядным. Исходным текстом оказываются «Записки из Мертвого дома», автобиографически ориентированный и несмотря на это радикально фикционализированный арестантский отчет. В Сибири, среди преступников, в Достоевском рождаются криминалист и христианский миссионер. Но по этой причине объяснение литературного наследия Достоевского на основе его биографии нельзя делать главенствующим принципом толкования. Подробности из области творческой психологии в дальнейшем останутся для нас всегда вспомогательными средствами для занимательного освещения художественной проблематики.

Хотя жизнь и творчество Достоевского тесно взаимосвязаны, все же так его литературные тексты дистанцированы от условий их возникновения. Чтобы полностью раскрылся потенциал их воздействия, их значение нельзя свести ни к изначальному контексту, в котором они были созданы,

---

<sup>1</sup> Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 63 (История и теория искусств).

ни к современному образу прочтения. Актуальность Достоевского, которую невозможно отрицать, состоит, скорее, в своеобразии изображаемого им, задевающего нас за живое: это актуальность «понятого мира» (по выражению Хайдеггера), безусловно вмещенного в литературное произведение. Характерные особенности каждого отдельного случая подобного «вмещения» — это именно то, что интерпретатор должен раскрыть.

Подобные размышления с неизбежностью должны казаться весьма абстрактными. Поэтому мое Предисловие здесь заканчивается; начинается увлекательное путешествие в мире интерпретаций.

*Гейдельберг, январь 2013*

*Х.-Ю. Геригк*

## Глава первая СРЕДИ ПРЕСТУПНИКОВ В СИБИРИ

### «ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

Достоевский родился в 1821 году в Москве и умер в 1881-м в Петербурге; прожил пятьдесят девять лет. Четыре года он провел на сибирской каторге как политический преступник: сначала в Тобольске (двенадцать дней), затем в Омске. Это было в 1850–1854 годах. Эти четыре года были подобны аду, в который его бросили из столичной жизни: успешно начав карьеру профессионального литератора, он внезапно оказывается среди преступников в Сибири.

Достоевский оставил нам свидетельство о пережитом — «Записки из Мертвого дома» (впервые не полностью напечатаны в 1860–1862 годах в журнале «Русский вестник»). Их полный текст впервые вышел в свет только в 1865 году. Работу над «Записками» Достоевский начал в 1859 году, после того как в марте этого года он из-за эпилепсии был отпущен из ссылки, а в августе поселился в Твери.

Начало «Запискам» положила так называемая «Сибирская тетрадь» (тридцать пять рукописных страниц), в которую Достоевский внес, пронумеровав их, 486 заметок: это и отдельные слова, и специфические выражения (по большей части фольклорные), и истории, происходившие в омском остроге, а также краткие комментарии к пережитому им затем в Семипалатинске во время службы солдатом в Седьмом сибирском линейном батальоне. Более двухсот из этих заметок были включены автором в текст «Записок из Мертвого дома». То же можно сказать и о вставном рассказе мужа Акульки (к нему нам вскоре предстоит обратиться), сокращенно изложенному

в заметках; очевидно, что Достоевский действительно слышал его от кого-то. В «Записках» сохранены имена заключенных. Следовательно, еще в остроге Достоевский принял решение литературно обработать свои переживания. На каторге же в Омске ему не было разрешено писать (этот запрет не действовал в тюремном госпитале, но лишь при определенных условиях). Один врач (говоря точнее, старший фельдшер при нем) принял «Сибирскую тетрадь» на хранение, так что Достоевский смог продолжать вносить в нее записи еще в Семипалатинске. Лишь после его освобождения из сибирской ссылки в марте 1859 года писателю было суждено принять деятельное участие в литературной жизни.

Публикация «Записок из Мертвого дома», начатая в 1860 году, снискала Достоевскому большой успех как у публики, так и у критиков. 31 марта 1865 года окрыленный автор писал из Петербурга Александру Врангелю: «Мой „Мертвый дом“ сделал буквально фурор, и я возобновил им свою литературную репутацию»<sup>1</sup>. Следует добавить: во многом благодаря совершенно новой тематике, в которой, со всей очевидностью, сведущ был только Достоевский. Позднее, 26 сентября 1880 года, Толстой отметит в письме из Ясной Поляны к Николаю Страхову: «На днях нездоровилось и я читал “Мертвый дом”. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина»<sup>2</sup>. Чтобы правильно оценить этот удивительный отзыв, необходимо знать, что Толстой весьма скептически относился ко всему остальному творчеству Достоевского.

Обратимся наконец к «Запискам из Мертвого дома». Они с протокольной точностью изображают жизнь сибирской

---

<sup>1</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28/II. С. 115 (письмо № 253). Далее ссылки на это издание даются сокращенно: ПСС. Попутно следует отметить, что уже в 1864 году в Лейпциге появилось немецкое двухтомное издание «Записок из Мертвого дома»: *Aus dem Todten Hause. Nach dem Tagebuch eines nach Sibirien verbannten Schriftstellers / Hrsg. von Th. M. Dostojewski. Nach dem Russ. bearbeitet. Leipzig, 1864. Bd. 1–2.*

<sup>2</sup> *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 517.

каторги. Во введении анонимный издатель бегло обрисовывает личность Александра Горянчикова (от слова «горе»), умершего в возрасте лет тридцати пяти. Он провел в заключении десять лет за убийство жены и после освобождения (состоявшегося за три года до смерти) оставил «описание, хотя и бессвязное, десятилетней каторжной жизни». После выхода из заключения Горянчиков остался в Сибири, поселившись «на самом краю» городка К.

У хозяйки умершего издатель «за двугривенный» приобрел «целое лукошко бумаг». Среди прочего «тетрадку» с записками о годах каторги. Так как автор в одном месте назвал эти записки «Сценами из Мертвого дома», вымышленный издатель составил теперь под этим названием «на пробу» несколько глав.

Нетрудно заметить: Достоевскому важно, чтобы его собственный арестантский рассказ был лишен какой-либо политической окраски. Вымышленная история рукописи изложена излишне подробно и взволнованно. Так, сказано, что в этой «объемистой, мелко исписанной и недоконченной» тетрадке с записками о жизни на каторге были рассыпаны и другие «какие-то странные, ужасные воспоминания, набросанные неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению». Эти «отрывки» почти убедили издателя, что они «писаны в сумасшествии». Читатель, конечно же, хотел бы знать сразу больше, но Издатель не дает никакой информации об этих воспоминаниях умершего, он лишь отмечает: «Это был чрезвычайно бледный и худой человек, еще нестарый, лет тридцати пяти, маленький и тщедушный. Одет был всегда весьма чисто, по-европейски». Он вел «безукоризненный и нравственный» образ жизни. Его находили «страшным нелюдимом»; считалось, что он много читает, а говорит «весьма» мало и преподает детям, которых ему с легкостью доверяют лучшие семейства. С момента ссылки он «упорно пресек всякие сношения» со своей родней в России.

И вот, полностью завладев вниманием читателя, Достоевский позволяет своему издателю добавить: «К тому же у нас

все знали его историю, знали, что он убил жену свою еще в первый год своего супружества, убил из ревности и сам донес на себя (что весьма облегчило его наказание). На такие преступления всегда смотрят как на несчастья и сожалеют о них. Но, несмотря на все это, чудак упорно сторонился от всех и являлся в людях только давать уроки»<sup>3</sup>. Теперь читатель ожидает, что он узнает из последующих сцен жизни в Мертвом доме, как произошло преступление, но не получает никаких сведений. Александр Горянчиков хранит тайну преступления, и в своих записках остается именно тем, кем он был для нас во вступлении Издателя: замкнутым чудачком. При этом нам все же не дозволено забыть, что режиссура всего того, что говорится, и всего, что остается невысказанным, принадлежит здесь Достоевскому. И именно Достоевский дает нам понять, что мог чувствовать Горянчиков в минуту убийства своей жены, «заставив» того выслушать ночью в госпитале рассказ мужа Акульки (часть II, глава IV). Горянчиков (а с ним и читатель) слушает с особенным интересом, но отнюдь не открывает нам художественных интенций автора, который вместе с мужем Акульки дает нам лишь смутное представление о том, что происходит в душе его рассказчика, без того, чтобы тот прервал молчание о его собственном преступлении, характеризующем его самого.

Одним словом, введение — это своеобразный литературный шедевр: представлен противоречивый персонаж; после освобождения из десятилетнего заключения за убийство своей жены он не покидает Сибири и ведет дисциплинированную, замкнутую жизнь поселенца; он несомненно буруеваем воспоминаниями, которыми ни с кем не делится. Он оставляет после себя рукопись о годах каторги, которые называет «Сценами из Мертвого дома». Если бы на этом текст Достоевского обрывался, то мы бы имели дело с самодостаточным загадочным наброском.

---

<sup>3</sup> ПСС. Т. 4. С. 6–7 (часть I, введение).

Текст Достоевского, однако, здесь не заканчивается, и потому правомерен вопрос: «К чему это введение?» Достоевский несомненно желает убедить нас в том, что убийство для самого убийцы остается загадкой. Александр Горянчиков отбыл наказание, вернулся в человеческое сообщество, которое покинул из-за совершенного преступления; он принят этим сообществом и все же не находит успокоения. Остается несказанным, что же его все-таки беспокоит. Мы узнаем лишь, что он ночи напролет прохаживает «взад и вперед по комнате» и беседует сам с собой. Читатель заинтригован тем, что ожидает его в записках этого человека.

Возможная разгадка преступления находится также в главе пятой первой части. Там говорится следующее в связи с некоторыми странными и, казалось бы, бессмысленными актами насилия заключенных в остроге: «Удивляются иногда начальники, что вот какой-нибудь арестант жил себе несколько лет так смирно, примерно, даже десяточным его сделали за похвальное поведение, и вдруг решительно ни с того ни с сего — точно бес в него влез — зашалил, накутил, набуянил, а иногда даже просто на уголовное преступление рискнул: или на явную непочтительность перед высшим начальством, или убил кого-нибудь, или изнасиловал и проч. Смотрят на него и удивляются. А между тем, может быть, вся-то причина этого внезапного взрыва в том человеке, от которого всего менее можно было ожидать его, — это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность, вдруг появляющееся и доходящее до злобы, до бешенства, до омрачения рассудка, до припадка, до судорог. Так, может быть, заживо схороненный в гробу и проснувшийся в нем, колотит в свою крышу и силится сбросить ее, хотя, разумеется, рассудок мог бы убедить его, что все его усилия останутся тщетными. Но в том-то и дело, что тут уж не до рассудка: тут судороги»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> ПСС. Т. 4. С. 66–67.

Хотя здесь и вынесены на обсуждение преступления каторжников, все же этот пассаж сразу вызывает в памяти общую психологическую и социологическую теорию преступлений. Постулируется, что преступнику присуща «тоска по самому себе», которая в виду его стесненного положения становится столь сильна, что он посредством преступления хочет выйти из сложившейся ситуации. Но освобождение не может удалиться, ибо преступник не может избавиться от пут своей личной ситуации. То, о чем нас заставляет задуматься здесь Александр Горянчиков, следовало бы, по моему мнению, соотнести как с вступлением Издателя, так и с историей мужа Акульки. Крайне общо и с предельной точностью очерчивается в только что процитированном пассаже ситуация каждого преступника — независимо и от присущего каждому интеллекта, и от объективной тяжести его преступления. Это бессилие преступника, который совершает деяние, бессилие перед лицом «его» реальности. Своим деянием преступник желает изменить и реальность, и собственную, приобретенную идентичность.

После этого пассажа о тоске преступника «по самому себе», предвосхищающего последующее изложение, стоит обратиться к «Запискам из Мертвого дома» как к целому. Они состоят из двух частей. Сразу в глаза бросается психологически убедительная временная структура: первая часть «Записок» посвящена лишь одному-единственному месяцу, декабрю, когда Александр Горянчиков был доставлен на каторгу. Вторая часть не выходит за границы одного-единственного года, а именно года, который Горянчиков провел в остроге. Впечатления этого первого года сохранились в его памяти в соотнесении с их временными координатами. Повествование рассказчика о происшедшем по истечении этого года строится в трех последних главах второй части по тематическому принципу и иллюстрирует вопросы, о которых речь шла ранее, например, о возможности бегства с каторги. Но момент освобождения четко обозначен во времени, и контуры его снова «резко» очерчены. Да, он помнит прекрасно весь последний



год, который был прожит в ожидании свободы и тем самым наполнял Горянчикова счастьем. Таким образом, временная структура повествования ориентирована на эмпирику воспоминаний и в высшей степени профессионально выстраивается писателем. Никакой речи не может быть о «бессвязном описании», как охарактеризовал «Сцены из Мертвого дома» покойного Александра Горянчикова их фиктивный Издатель. Достоевский успешно скрыл свое мастерство. Перед нами, читателями, встает задача его воспринять.

Ожесточение преступника, отвергнувшего покаяние после тяжчайшего преступления, вновь и вновь обеспокоенно обсуждается в «Записках из Мертвого дома». Рассказчик заключает: «Помещалось нас в остроге всего человек двести пятьдесят — цифра почти постоянная». И далее: «Надо полагать, что не было такого преступления, которое бы не имело здесь своего представителя»<sup>5</sup>. Обращает на себя внимание то, что арестанты в целом мало рассказывают о своем прошлом и явно пытаются прямо-таки забыть его. А вот еще одно наблюдение: «Я знал из них даже убийц до того веселых, до того никогда не задумывающихся, что можно было биться об заклад, что никогда совесть не сказала им никакого упрека»<sup>6</sup>. В связи с этим рассказчик не может отогнать от себя мысли о легкомысленном и безрассудном каторжанине, которого осудили за убийство собственного отца на двадцать лет каторги несмотря на его титул и дворянские привилегии. «Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства». О преступлении стало известно лишь через месяц после его совершения. Убийца самостоятельно обратился в полицию: его отец бесследно исчез. В конце концов полиция нашла труп убитого: «На дворе, во всю длину его, шла канавка для стока нечистот, прикрытая досками.

---

<sup>5</sup> ПСС. Т. 4. С. 10.

<sup>6</sup> Там же. С. 11.

Тело лежало в этой канавке. Оно было одето и убрано, седая голова была отрезана прочь, приставлена к туловищу, а под голову убийца подложил подушку. Он не сознался; был лишен дворянства, чина и сослан в работу на двадцать лет. Всё время, как я жил с ним, он был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа»<sup>7</sup>. Да, этот убийца порой заводит разговор о своем отце и упоминает, к примеру, телосложение, наследуемое в его семье: «Вот *родитель мой*, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь». Рассказчик не знает, что думать о подобной «зверской бесчувственности»: «Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление. Разумеется, я не верил этому преступлению. Но люди из его города, которые должны были знать все подробности его истории, рассказывали мне всё его дело. Факты были до того ясны, что невозможно было не верить».

Тип, вырисовывающийся из описания Достоевским этого отцеубийцы, никакой иной, как «прирожденный преступник», описанный немногим позже Чезаре Ломброзо (1836–1909), и чьи отличительные признаки, как телесные, так и нравственные, квалифицируются не как болезнь, но как атавизм. Уже в 1835 году Джеймс Коулз Причард (1786–1848) ввел термин «нравственное помешательство» (*moral insanity*), согласно которому свободные действия преступной личности исключаются. В немецкоязычном мире Рихард фон Крафт-Эбинг (1840–1903) впервые уделил внимание «нравственному безумию» (*moralischer Wahnsinn*); также «нравственная идиотия» (*sittliche Idiotie*), «нравственный психоз» (*moralisches Irresein*) или «нравственное слабоумие» (*moralischer Schwachsinn*)<sup>8</sup>. На первый взгляд, Достоевский с его определением «зверской

---

<sup>7</sup> ПСС. Т. 4. С. 15–16.

<sup>8</sup> Ср.: *Krafft-Ebing R. von. Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage für praktische Ärzte und Studierende. Stuttgart, 1879. Bd. 1–3. О «нравственном слабоумии» см.: Bd. 2: Die spezielle Pathologie und Therapie des Irreseins. S. 63–69.*

бесчувственности» отцеубийцы как «телесного и морального увечья», о котором как раз шла речь, принадлежит к той же традиции. Однако так только кажется. Решение этой человеческой загадки, заданной в первой главе первой части «Записок из Мертвого дома», дается в седьмой главе второй части. Издатель «Записок» покойного Горянчикова вставляет здесь реплику о том, что этот отцеубийца, как выяснилось на днях, в действительности был невиновен: что его «невиновность была официально признана судом», что действительные преступники были найдены и во всем сознались, и что несчастный уже освобожден из острога, в котором он был принужден безвинно провести десять лет.

Издатель сожалеет о «загубленной еще смолоду жизни под таким ужасным обвинением», и прибавляет, что «уже самая эта возможность» подобного события «прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого дома»<sup>9</sup>. Примечательно, что Горянчиков, который тем временем умер и не мог знать исхода этой истории, сделал приписку к своему повествованию об отцеубийце: «Разумеется, я не верил этому преступлению».

Достоевский применяет здесь повествовательный прием, который станет типичен для пяти его романов, но который находим также и в его ранней повести «Хозяйка» (1847). Этот прием, скажем так, состоит в том, чтобы создать «реальность для опровержения». Достоевский отдает нас во власть иллюзорной действительности, чтобы затем внезапно столкнуть с совершенно иной оценкой представленных обстоятельств, даже с совершенно иным положением вещей, так что читатель принужден изменить свое уже устоявшееся мнение.

Вводя в данном случае в заблуждение относительно действительности, Достоевский хочет нас удержать от того, чтобы мы — даже несмотря на гнетущий груз доказательств — сохраняли долю сомнения в «зверской бесчувственности»

---

<sup>9</sup> ПСС. Т. 4. С. 195 (часть II, глава VII: «Претензия»).

человека, ибо факты могут измениться, внезапно рассыпаться прахом как результат предубеждений. Масштаб подобной аргументации нельзя переоценить, ибо она релевантна и для теории познания, и для жизненной философии. То, как Достоевский перерабатывает в «Записках из Мертвого дома» свой собственный опыт крайних страданий, становится основой его философии свободы. Также и удручающая череда нераскаившихся в тяжких преступлениях арестантов, находящихся в остроге (не считая отцеубийцы, который, как затем выяснится, таковым не был), — недостаточное основание для потери веры в человека. Иными словами: нигилистическая теория понимания человека для Достоевского всегда ложна. Писатель идет столь далеко, что говорит о человеке как о существе, не поддающемся однозначному определению, ибо человек всегда и всюду свободен. Если же в «Записках из Мертвого дома» сказано, что «человек есть существо ко всему привыкающее», то это значит: человек находится постоянно в опасности потерять свою свободу. Но что же означает свобода?

Можно сказать, что Достоевский понимает свободу вполне по Канту, а именно не как явление опыта, но как явление разума. Кантово определение таково: «Свобода — это способность, определяемая лишь разумом и не косвенно, но прямо, то есть не через материю, но через форму закона. Следовательно она нравственна»<sup>10</sup>. Для Достоевского и для Канта человек отмечен способностью детерминировать себя непосредственно через разум. Эта способность и есть человеческая свобода. Однако в отличие от Канта, Достоевский видит необходимым проводником этой способности — религию, говоря точнее, — русское православие, которое опять же трактует на свой лад.

---

<sup>10</sup> «Freiheit ist das Vermögen, nur durch Vernunft determiniert zu werden, und nicht bloß mittelbar, sondern unmittelbar, also nicht durch Materie, sondern Form des Gesetzes. Also moralisch» (Texte zur Moralphilosophie aus Kants handschriftlichem Nachlaß // Materialien zu Kants «Kritik der praktischen Vernunft» / Hrsg. von Rüdiger Bittner und Konrad Cramer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 87).

Во всяком случае, плата за избрание православия выливается в отвержение представителей других религий. Потому-то в «Записках из Мертвого дома» ощутимы и целенаправленные антисемитские выпады против еврея Исаия Фомича Бумштейна, и неприятие арестантов-поляков, ибо они католики. Эта нетерпимость, питаемая религией, типична для пяти романов Достоевского; в «Записках из Мертвого дома» (1860–1862) она впервые различима как выражение определенной системы воззрений.

Из вышесказанного становится ясно, какое ключевое положение это произведение занимает в обретении Достоевским самого себя. В контексте предстоящего рассмотрения существенно, что Достоевский в личном противостоянии с арестантами одержимо интересуется личностью преступника и, конечно, всем, что может быть отнесено к криминологии. Не удивляет, что его «Записки из Мертвого дома» в последнее время приковывают к себе внимание в связи с понятием «арестантская литература» (Täterliteratur), введенным в употребление в 1978 году. Под «арестантской литературой» понимают произведения авторов, самолично отбывших срок в тюрьмах или исправительных учреждениях и описывающих опыт, обретенный там, — будь то письма, дневники, стихотворения, пьесы, романы или документальное повествование. Возможна любая мыслимая гибридная форма, лишь бы она была автобиографична. К «арестантской литературе» причисляют мемуары Джакомо Казановы, в которых изображено его бегство из свинцовых камер Дворца дождей в Венеции, письма Розы Люксембург 1915–1918 годов к ее родным и близким из различных тюрем, «Мои темницы» Сильвио Пеллико, «Мои тюрьмы» Поля Верлена, «Балладу Редингской тюрьмы» Оскара Уальда, «В заключении» Вальтера Кемповски, повествование Кристиана Фридриха Даниэля Шубарта о его десятилетнем заключении на Гогенасперг, а также «Моабитские сонеты» Альбрехта Хаусхофера и «Наказанное время» Генри Йегера. Впечатляющее исследование «арестантской

литературы», охватывающей как «преступников слова», так и «преступников дела», опубликовал в 1990 году Хайнц Мюллер-Дитц, специалист по уголовному праву из Саарбрюккена<sup>11</sup>. По совершенно различным причинам «Записки из Мертвого дома» Достоевского занимают важное место в «арестантской литературе».

Обращает на себя внимание, что в «Записках из Мертвого дома» Достоевский анализирует свой жизненный опыт не для того, чтобы зачеркнуть его; в куда большей степени встреча с арестантами, описанная здесь, побуждает его сформулировать центральные проблемы своих романов. Находясь в Мертвом доме, Достоевский обретает героев будущих романов. Среди них центральное место принадлежит преступнику, точнее — убийце.

Четвертая глава второй части «Записок из Мертвого дома» называется «Акульский муж. Рассказ». Достоевский, «поэт преступления», поведал здесь первую историю убийства, скрепленную единством сюжета (еще две, касающиеся Петрова и Баклушина, также в «Записках из Мертвого дома», — это лишь яркие эпизоды; раннее творчество Достоевского не знает убийств, если даже принять во внимание, что Хозяйка обдумывает убийство). Не превзойденный в жестокости муж Акульки стоит в начале череды убийств, к которым мы еще обратимся, анализируя романы. Как и в них, жертва здесь находится в состоянии полной незащитности в момент, когда ей наносят смертельную рану: муж Акульки, «тилиснув» по горлу ножом, оставляет ее истекать кровью. Рассказчик от первого лица и есть убийца. Еще только в «Братьях Карамазовых» Достоевский позволяет убийце самому рассказать, как он убил. И точно так, как в «Братьях Карамазовых», у рассказчика здесь есть один слушатель. Но в то время, как Иван Карамазов внимает

---

<sup>11</sup> Müller-Dietz H. Täterliteratur // Kriminalität, Persönlichkeit, Lebensgeschichte und Verhalten. Festschrift für H. Göppinger zum 70. Geburtstag / Hrsg. von H.-J. Kerner und G. Kaiser. Berlin; Heidelberg: Springer, 1990. S. 41–64.

Смердякову с высочайшим интересом, затаив дыхание, слушатель мужа Акульки присутствует при разговоре против своей воли и то и дело отпускает тривиальные или циничные замечания. Достоевский создает настоящие помехи во время рассказа, стремясь вызвать у читателя отвращение.

Обратим все же внимание на подробности. Повествовательная ситуация такова: ночью в тюремном госпитале, когда в спальном помещении становится темно и можно различить лишь «тусклый, маленький свет отдаленного ночника»<sup>12</sup>, один арестант рассказывает другому, как он убил свою жену. Рассказчик и слушатель находятся в своих кроватях, все другие арестанты спят. Но есть еще один слушатель, остающийся незамеченным. Это Александр Горянчиков. Он лежит без сна и слышит против своего желания то, о чем беседуют в темноте. Горянчикову как слушателю стоило бы сразу уделить особое внимание. Но сначала рассмотрим то, о чем рассказано.

Ночной рассказчик, Иван Семенович Шишков, «еще молодой малый, лет под тридцать», «гражданский арестант», рассказывает, разгоряченный и возбужденный властной потребностью поведать о совершенном преступлении. Его совершенно равнодушный слушатель — «исправительный солдат», «человек лет пятидесяти» — сидит, вытянув ноги, на своей кровати, закладывает себе понюшку за понюшкой табаку и только отчасти ради приличия выражает участие. Его зовут Черевин. О чем же идет речь в рассказе Шишкова? О молодой восемнадцатилетней девушке по имени Акулька (диминутив от Акулина; имя, восходящее к латинскому *aquila*, орел). Она — дочь богатого, семидесятилетнего крестьянина, который хотел выдать ее замуж за состоятельного вдовца Никиту Григорьевича. Но Филька Морозов не хочет этого допустить, он повсюду порочит Акульку, зовет ее беспутной и «собутыльницей», вымазывает ей дегтем ворота.

В конце концов на Акульке женится Шишков, рассказчик, женится, прельстившись тремястами рублями. Таково ее

---

<sup>12</sup> ПСС. Т. 4. С. 165 (часть II, глава IV: «Акулькин муж»).

приданое. А за это он хочет отстегать ее плетью в первую брачную ночь, ибо она выходит за него замуж «столь бесчестным обманом». Все же он вынужден убедиться, что она еще совершенно невинна. «Что ты!» — вставляет его угрюмый слушатель. И рассказчик продолжает: «Стал я это перед ней тогда, тут же с постели, на коленки, руки сложил: „Матушка, говорю, Акулина Кудимовна, прости ты меня, дурака, в том, что я тебя тоже за такую почитал. Прости ты меня, говорю, подлеца!“ А она сидит передо мной на кровати, глядит на меня, обе руки мне на плеча положила, смеется, а у самой слезы текут; плачет и смеется...»

Но Филька Морозов убеждает Шишкова, что тот был так пьян, когда женился, что не мог убедиться в невинности Акульки. После этого Шишков начинает избивать жену. Он испытывает чувство страха и ненавидит общественное мнение, заправила которого — Филька Морозов. Мать Акульки хочет посредничать: «...смирись, прости ты ее! Нашу дочку злые люди оговорили: сам знаешь, честную брал...». Но Шишков набрасывается с криком на нее: «Я вас и слышать теперь не хочу! Что хочу теперь, то над всеми вами и делаю, потому я теперь в себе не властен; а Филька Морозов, говорю, мне приятель и первый друг...».

Филька же Морозов живет тем временем в свое удовольствие у одного мещанина, прокучивает все, что у того есть, спит с его дочерью, ибо согласился вместо его старшего сына идти в солдаты. Когда его наконец везут в город, народ толпится на улицах. Филька выпрыгивает из телеги, увидев Акульку у ее дома, и кланяется ей «в землю».

«Душа ты моя, говорит, ягода, — говорит он, — любил я тебя два года, а теперь меня с музыкой в солдаты везут. Прости, говорит, меня, честного отца честная дочь, потому я подлец перед тобой, — во всем виноват!» Она же отвечает: «Прости и ты меня, добрый молодец, а я зла на тебе никакого не знаю». Эта фраза приводит мужа Акульки в ярость! Он следует за ней, когда она заходит в избу: «Что ты ему, собачье мясо, сказала?» А она отвечает: «Да я его больше света теперь люблю!»



И Шишков принимает теперь решение убить свою жену и говорит ей: «Акулька! я тебя теперь убью...». На следующий день он ведет ее в поле. Здесь все и свершается. Можно было бы сказать: жертва (Акулька) наказывает своего мучителя-мужа, обращая его в убийцу. Акулька унижает достоинство мужа, предпосылку к чему создал он сам, сделав свою честь зависимой от общественного мнения. Достоевский предлагает нам версию образа Отелло. Шишков обращается со своей женой вопреки рассудку, будто бы она была ему неверна. И на словах она соответствует этой роли. А вот как происходит убийство: «„Вставай, говорю, Акулина; твой конец пришел“. Она смотрит на меня, испугалась, встала передо мной, молчит. „Надоела ты мне, говорю; молись богу!“ Да как схвачу ее за волосы: косы-то были такие толстые, длинные, на руку их замотал, да сзади ее с обеих сторон коленками придавил, вынул нож, голову-то ей загнул назад да как тилисну по горлу ножом... Она как закричит, кровь-то как брызнет, я нож бросил, обхватил ее руками-то спереди, лег на землю, обнял ее и кричу над ней, рева-реву; и она кричит, и я кричу; вся трепещет, бьется из рук-то, а кровь-то на меня, кровь-то — и на лицо-то и на руки так и хлещет, так и хлещет. Бросил я ее, страх на меня напал, и лошадь бросил, а сам бежать, бежать, домой к себе по задам забежал, да в баню: баня у нас такая старая, неслужащая стояла; под полук забился и сижу там. До ночи там просидел».

Акульку нашли в сотне шагов от этого места. И ей хотелось домой. Рассказ завершается диалогом. «Не дорезал, значит?», — спрашивает слушатель. «Да», — Шишков прервался на минуту. «Этта жила такая есть, — заметил Черевин, — коли ее, эту самую жилу, с первого раза не перерезать, то всё будет биться человек, и сколько бы крови ни вытекло, не помрет». Шишков подтверждает: «Да она ж померла. Мертвую повечеру-то нашли. Дали знать, меня стали искать и разыскали уж к ночи, в бане... Вот уж четвертый год, почитай, здесь живу».

И Черевин, слушатель против воли, комментирует, доставая нюхательный табак и начиная нюхать «долго и с расста-

новкой»: «Оно, конечно, коли не бить — не будет добра [...] Опять-таки тоже, парень, [...] выходишь ты сам по себе очень глуп. Я тоже этак свою жену с любовником раз застал. Так я ее звал в сарай; повод сложил надвое. „Кому, говорю, присягаешь? Кому присягаешь?“ Да уж драл ее, драл, поводом-то, драл-драл, часа полтора ее драл, так она мне: „Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить“. Овдотьей звали ее».

Так завершается рассказ мужа Акульки. Достоевский не отводит взгляда, но, наоборот, изображает смертоносное деяние преступника «при открытой диафрагме». С точки зрения техники повествования следует отметить как совершенно безэмоциональный комментарий угрюмого слушателя, так и фактографический отчет убийцы, которому не дает покоя его жертва. Как всегда у Достоевского, рассказанное не замкнуто в повествовании рассказчика. К тому же рассказ мужа Акульки, замкнутый в себе самом, даже будучи изъятым из целого и прочитанным отдельно, обладает подлинным смыслом лишь в контексте «Записок из Мертвого дома» как изображение преступления, замещающего преступление доминирующего рассказчика, который его замалчивает и о котором мы узнаем только из введения Издателя. Мы, читатели, как тайные слушатели, замечаем теперь тревогу Горянчикова, о чем он сам, впрочем, не проронил ни слова. Достоевский наделяет даром речи немое слушание своего рассказчика.

Здесь становится особенно явственным, что писатель обладает способностью выразить косвенным образом все, что хочет. К тому же, как подчеркнул он сам, ему присуще принципиальное отвращение к «последнему слову». И хотя он в «Записках из Мертвого дома» в маске Александра Горянчикова описывает собственное арестантское существование, при этом все же не касается в какой-либо форме собственной предыстории, в результате которой он оказался в конце концов в Омске. Конечно же, Достоевский мог бы выдумать арестанта, который бы поведал другому заключенному в госпитале хотя бы фрагменты истории об аресте, допросе, об инсценировке

казни и помиловании, заменившем казнь четырьмя годами каторги и последующими годами солдатчины. Но в «Записках из Мертвого дома» ничего подобного нет.

На то могут быть совершенно иные причины. Что подумали бы цензоры, если бы один из участников кружка петрашевцев в «Записках из Мертвого дома» открыто поведал бы о своей судьбе, той самой, что была лично решена царем Николаем I? С другой стороны, «Записки из Мертвого дома» хранят молчание о том, как Достоевский из противника царя стал его сторонником. Это преобразование остается по сей день загадкой. Мы можем лишь строить домыслы, исследуя происхождение того, что в итоге, не таясь, предстоит нашему взору. Состоялась ли в данном случае солидаризация в конце концов с тем, кто вынес приговор Достоевскому?

Правда, Достоевский поведал о предварительном заключении в Петропавловскую крепость и об инсценировке казни в четырех письмах брату Михаилу (первое из них от 20 июня 1849 года); об инсценировке казни и новом наказании писатель сообщил 22 декабря. А об аресте 23 апреля 1849 года имеется даже его собственный, почти юмористический рассказ, записанный 24 мая 1860 (именно так! не ранее) в альбом Ольги Милюковой<sup>13</sup>. В «Дневнике писателя» за январь 1877 года Достоевский по случайному поводу внезапно касается истории «петрашевцев»: «Но в одной газете меня поразило одно замечание о бывших когда-то петрашевцах — известном преступном обществе в конце сороковых годов, в котором и мне привелось участвовать, за что я и заплатил десятилетней ссылкой в Сибирь и четырехлетней каторгой»<sup>14</sup>. Это звучит

---

<sup>13</sup> ПСС. Т. 18. С. 174–175 (мемуарная запись Ф. М. Достоевского в альбом О. А. Милюковой о его аресте).

<sup>14</sup> ПСС. Т. 25. С. 23–26 («Старина о „петрашевцах“»). Здесь: с. 23–24. Ср. в связи этим материалы допросов Достоевского в Петропавловской крепости (1849). В завершение предварительного следствия Достоевский представил следственной комиссии подробное объяснение относительно его «никогда не бывших короткими» отношениях с Петрашевским (Там же. Т. 18.

так, будто бы речь идет о дождливом дне. Никакого личного замечания, лишь социологические размышления об извечной оторванности русских революционеров от народа.

Вывод. Достоевский отказывается от анализа произошедшего с ним. Нет и описания внутренних переживаний, сфокусированного на переломном моменте его жизни. Однако добавлю здесь: это верно лишь в том случае, если мы не будем исходить из того, что в основу судьбы Дмитрия Карамазова положен автобиографический субтекст, как это будет мною сделано в завершение последней главы данной монографии. Но я ни в коем случае не хотел бы здесь забегать вперед.

## КРИМИНОЛОГИЯ И ХРИСТИАНСТВО

Четыре года, проведенные Достоевским на сибирской каторге, наложили клеймо на всю его жизнь. В «Записках из Мертвого дома» он осмысляет в литературной форме часть своих травм. Это значит, что хотя он и пишет о среде, в которой жил, но его повествование подчинено художественному замыслу: Достоевский фикционализует свое пребывание на каторге, поэтически «возвышая» все «Сцены из Мертвого дома». Также и рассказчик — это не политический арестант, как сам Достоевский, но убийца своей жены. А в литературе все метафора. Достоевский знает это и окидывает метафорическим взором свой каждодневный опыт в целом. В итоговом

---

С. 117–135). Патриотические стихотворения, сочиненные Достоевским в Семипалатинске, следует рассматривать как доказательство смены его политических убеждений после каторги (Там же. Т. 2. С. 403–410). Тогда они имели хождение в рукописи, и лишь после смерти писателя были опубликованы. Об этом подробнее: *Gerhardt D. Dostojevskijs Gedichte und die Literatur // Dostojevskij und die Literatur: Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des «Slavenkomitees» in München 12.–14. Oktober 1981 / Hrsg. von H. Rothe. Köln; Wien: Böhlau, 1983. S. 205–247.*

художественном тексте более не распознать его исходную близость к документальному повествованию. Так, на примере пса и орла поясняются два типа арестантского поведения.

Не ставя перед собой такой задачи, Достоевский становится криминалистом среди преступников в Сибири. Как становятся убийцей? Как ведут себя различные преступники после преступления? Существуют ли прирожденные преступники? У каждого ли человека есть совесть? Какое влияние имеет приведение приговора в исполнение на психологию преступника? Имеет ли вина разумное соответствие наказанию? Каким в идеале должен быть следственный судья? Должен ли адвокат быть убежден в невиновности защищаемого? Является ли преступник также жертвой своей среды или же он во всех обстоятельствах обладает свободной волей? Все эти вопросы занимают Достоевского в «Записках из Мертвого дома». Все эти вопросы касаются и его пяти великих романов, опубликованных им между 1866-м и 1880 годом, постановки основных проблем в них. Уже название первого из этих пяти романов — «Преступление и наказание» — программно содержит ключевые слова для того, кто находится в перекрестии совести и уголовного права, того, кто здесь выдвинут в центр художественного вымысла. Да, Достоевский смотрит на человека как на обвиняемого, но доступ к обвиняемому табуизирован в его душе, как это объяснила Ольга Меерсон<sup>15</sup>.

Допрос, больная совесть и наказание — вот данности, с которыми Достоевский постоянно сталкивает читателя, ибо они первопричины тех болезненных вопросов, которыми он «заразился» в сибирском остроге в результате вынесенного ему приговора. Родион Раскольников («Преступление и наказание»), Парфен Рогожин («Идиот»), Петр Верховенский («Бесы»), Павел Смердяков («Братья Карамазовы») — все они восходят к «Запискам из Мертвого дома». Лишь Морис Ламберт («Подросток»),

---

<sup>15</sup> Ср.: *Meerson O. Dostoevsky's Taboos / With an Introductory Note by H.-J. Gerigk and a Preface by R.L. Belknap. Dresden; München: Dresden University Press, 1998 (Artes liberales; Bd. 2).*

если можно так сказать, еще не совершил никакого преступления, которое могло бы его забросить в Сибирь.

Мир, в котором допрос, большая совесть и наказание — основополагающие данности, это мир, разумеется, отнюдь не приятный. Потому-то Достоевский и призывает христианство в качестве противодействующей силы, которая должна принести свет во мрак. Мертвый дом завершается для рассказчика «воскресением», таковым воспринимает он свое освобождение. «Воскресение» — это центральное понятие пятикнижия Достоевского. В «Преступлении и наказании» Соня, проститутка, читает убийце Раскольникову притчу о воскресении Лазаря из Евангелия (Ин 11); в текст включены пространные цитаты (часть IV, глава 4). И «Бесов», «Братьев Карамазовых» открывают эпитафии из Библии. Эпитафия к «Бесам» резюмирует события романа в иносказательной форме: «Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся, и пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся» (Лк 8: 32–36). А эпитафия к «Братьям Карамазовым» таков: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24). Обращает на себя внимание, что во всех трех случаях Христос — главное действующее лицо. Именно его действия и слова цитируются. Всякий раз ход мысли, обретающий наглядность в романе, резюмируется библейской цитатой. Раскольников, после того, как совершает убийство, впадает в сон, подобный смерти, на много дней, из которого Соня пробуждает его и возвращает к живой жизни, — воскрешенный Лазарь. Творческий нигилизм Николая Ставрогина нацелен на самоистребление, и три брата Карамазова в вихре событий вокруг

убийства их отца будут исцелены от «самоважности», у каждого из них по-разному обусловленной: пшеничные зерна, что принесут урожай. В свете этого «Бесы» и «Братья Карамазовы» читаются как проповеди, через призму библейского эпиграфа. Вот, что первым делом в «Подростке» говорит Макарыч Долгорукий своему «сыну» Аркадию, возвратясь из долгого путешествия: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» (часть III, глава 2). И в «Идиоте» князь Мышкин беседует с Рогожиным, в мрачном доме которого на стене висит копия крупного размера с Гольбейнова «Мертвого Христа в гробу», о том, можно ли утратить веру при виде этой картины.

Как мы видим, христианство Достоевского целиком и полностью сфокусировано на личности Спасителя, который выступает как личность один-единственный раз, правда, необычайно впечатляюще — в легенде о Великом инквизиторе в пятой главе пятой книги «Братьев Карамазовых» (место действия: Севилья XVI столетия). Как установил Рене Фюлöp-Миллер в своей монографии «Власть и тайна иезуитов» (1929), обвинения, выдвинутые Достоевским против римской курии, были «опаснее, чем все предшествовавшие антииезуитские сочинения, вместе взятые, ибо их автор обладал такой силой визуального созидания, которая сама по себе могла придать его обвинению мощь и действенность на все времена»<sup>16</sup>. В нашем контексте важно понять, что Достоевский-идеолог, поместивший этот текст в своем последнем романе, родился на сибирской каторге. Христология Достоевского уже там и навсегда противопоставляет себя иудаизму и католицизму — позиция, основу которой заложило многократное чтение Нового Завета, единственно разрешенное на каторге.

Бездна открывается взору, направленному вглубь природы человека, находящегося посреди нераскаянных преступников,

---

<sup>16</sup> Fülöp-Müller R. Macht und Geheimnis des Jesuiten. Eine Kultur- und Geistesgeschichte. Mit 66 Abbildungen. Berlin: Th. Knaur, 1929. S. 573 (глава о Великом инквизиторе на с. 569–576).

но вера Достоевского не отвращается от этой бездны, но хочет утвердиться как раз в этой бездне, правда, она должна в этой бездне себя постоянно испытывать и черпает из этого силу убеждения в необходимом, — так полагает американский славист Эдвард Васёлек в связи с «Записками из Мертвого дома»<sup>17</sup>. Если все же взглянуть с художественной стороны (а это совершенно иное соображение), то христианство как антропологический фон придает преступлению вводящую в заблуждение яркость, которую криминология нейтрализует в силу ее научного характера.

Механизм того, как бездна сомнения и воля к вере коррелируют друг с другом в их противоположности, показал нам именно Достоевский. Из Омска пишет он Наталье Фонвизинной: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (следует датировать между концом января и 20 февраля 1854 года)<sup>18</sup>. В том же письме и даже на той же странице Достоевский пишет: « Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (то же высказывание будет повторено позднее, в 1872 году, в «Бесах»).

Короче говоря, реальность бездны порождает волю к вере. А эта воля подвержена постоянной опасности со стороны увиденной бездны. Чтобы исключить эту угрозу, необходимы были бы постоянные экзерциции. Но мысль об этом Достоевскому

---

<sup>17</sup> Ср.: *Wasiolek E. The Petrashevsky Circle and The House of the Dead // Wasiolek E. Dostoevsky. The Major Fiction. Cambridge, Massachusetts: The M. I. T. Press, 1964. P. 17–25.*

<sup>18</sup> ПСС. Т. 28/1. С. 176 (письмо №90). В основе следующей далее фразы о Христе и истине, как показал Конрад Онаш, лежит античный топос. В «Тускуланских беседах» Цицерона (книга первая, подглавка 39) читаем: «Я охотнее готов заблуждаться вместе с Платоном [в том, что касается бессмертия души], чем разделять истину с нынешними знатоками [то есть с пифагорейцами]» («Errare mehercule malo cum Platone [...], quam cum istis vera sentire»).



чужда. Игнатий Лойола для него отнюдь не пример для подражания. «Нежелание знать, что истинно» — так презрительно сформулировал Ницше сущность веры<sup>19</sup>. Достоевский же не требует ничего иного, как истинного взгляда на «живую жизнь». Это понятие в качестве обозначения субстанции нравственного правопорядка в мире — одно из центральных у писателя.

К только что процитированному известному отрывку из письма стоит прибавить: эта субстанция имеет силу для Достоевского, но не для его поэтической вселенной, которая является себя взору в его пятикнижии. Основная идея этой зримости не ведаёт сомнений, её центр — в стихии «живой жизни», невидимо и повсеместно управляющей ходом вещей. Достоевский нигде не подвергает сомнению христианскую эсхатологию: пять великих романов рисуют историю русского общества как исцеление, как движение разума от тьмы к свету. Действие и характеры подчинены «живой жизни». Так, к примеру, самоубийцы Достоевского преступны по отношению к «живой жизни»: Свидригайлов («Преступление и наказание»), Ипполит Терентьев (ему в «Идиоте» не удастся совершить самоубийства), Кириллов и Ставрогин («Бесы»), Крафт («Подросток») и Смердяков («Братья Карамазовы»). Все они «смертельно несчастны», ибо они, с их замкнутостью на себя, упустили «живую жизнь».

Поэтическая вселенная Достоевского — это вымышленный мир, мир, не существующий в реальности. Эта поэтическая вселенная создана реальностью веры. Эмпирическая реальность, в которой Достоевский сочиняет письмо к Фонвизинной, не идентична «реальности веры». Но для этой реальности потрудился барон Мюнхгаузен, вытянув себя «за косицу вместе с конем» из трясины<sup>20</sup>. Это значит: в его поэтической

---

<sup>19</sup> Ср.: «Nicht-wissen-wollen, was wahr ist» (*Nietzsche F. Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum // Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bd. / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München; Berlin; New York: de Gruyter, 1980. Bd. 6. S. 233*).

<sup>20</sup> Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer von Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bey der Flasche im Circl seiner

вселенной сомнения автора реальны лишь как сомнения его героев и не определяют концепции целого.

Вера Достоевского, также как и темы его пятикнижия, оказывается результатом обстоятельств его жизни. Среди престоупников в Сибири он обретает твердый взгляд на жизнь. Следуя ему, пять великих романов — фрагменты единого проекта «Жизнь великого грешника», который хотя и не был писателем реализован, но его существование можно допустить на «заднем плане» романов в том их виде, в каком они предлагаются. Если ясен фрагментарный в этом смысле характер пяти великих романов, то напрашивается вывод, что возникли они из глобального проекта веры, которая хочет утвердить себя в качестве вспомогательного художественного вымысла и которая утверждает себя в этом качестве<sup>21</sup>.

---

Freunde selbst zu erzählen pflegt. Aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt und mit noch mehr Kupfern gezieret. London, 1786. На с. 54–55 находится оригинал пассажа: «Следующий раз я хотел перескочить через трясину, которая поначалу представилась мне отнюдь не столь широкой, какой я ее посчитал, ибо я как раз совершал прыжок. Поэтому я, паря в воздухе, развернулся и вернулся туда, откуда я прыгнул, чтобы взять разбег побольше. Также и во второй раз я не допрыгнул и плюхнулся по горло в болото недалеко от другого берега. Тут и должен был бы я в обязательном порядке найти свою смерть, если бы мощь моей собственной руки снова не вытащила меня за косицу вместе с конем, которого я крепко зажал между моих колен». Цитируется по репринту факсимильного издания рассказов о Мюнхгаузене Готфрида Августа Бюргера (Мюнхен, Винклер Ферлаг, без указания года), которые впервые вышли в свет в Геттингене в 1786 году.

<sup>21</sup> Дитер Генрих в своей недавно опубликованной книге «Произведения в становлении» (*Henrich D. Werke im Werden. Über die Genesis philosophischer Einsichten*. München: Beck, 2011) представил несколько соображений о генезисе философских взглядов (об этом сказано и в подзаголовке названия его книги), соображений, которые можно весьма хорошо применить к «Запискам из Мертвого дома» и к пяти романам как к целостному свершению. Это свершение такой же масштабный проект, как «Бытие и время» Хайдеггера и «Философские исследования» Витгенштейна. То, что Генрих не отграничивает произведения художественного слова от философских произведений, для этого сопоставления несущественно. Здесь имеется в виду первоначальный замысел, лежащий в основе проекта.

## Глава вторая

# ДУХОВНАЯ АТМОСФЕРА ВРЕМЕНИ

### «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

«Записки из подполья» — важнейшая повесть Достоевского и в идеологическом, и в художественном отношении. Ницше называет это произведение «подлинно гениальной психологической шалостью» и видит в нем «самоглумление» дельфийского повеления «Познай самого себя»<sup>1</sup>. Томас Манн восхищается «всеобъемлющим цинизмом душевного самораскрытия»; он глубоко впечатлен способностью Достоевского «придавать заимательность — в высшем смысле этого понятия — самому серьезному, злобному, потайному»<sup>2</sup>. Вальтер Кауфман расценивает дискурсивную часть этих «Записок» как «лучшую увертюру экзистенциализма, которая когда-либо была написана»<sup>3</sup>. А Ханс Зельдмайр констатирует, что Достоевский создал здесь «глубочайший комментарий» к манифестам сюрреализма из всех, «что были когда-либо написаны, ante festum, и из тех, что когда-либо могут быть написаны»<sup>4</sup>. Лайонел Триллинг видит

---

<sup>1</sup> Ср. письмо Ницше к Ф. Овербеку от 23 февраля 1887 года в кн.: *Nietzsche F. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin; New York: de Gruyter, 1980. Abt. 3, Bd. 5: Briefe von Friedrich Nietzsche: Januar 1887 — Januar 1899. S. 28.*

<sup>2</sup> *Манн Т. Достоевский — но в меру // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 341; Mann T. Dostojewski — mit Maßen // Mann T. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer Bucherei, 1968. Bd. 3. S. 19.*

<sup>3</sup> *Existentialism from Dostoevsky to Sartre / Ed., with an Introd., Prefaces, and New Transl. by W. Kaufmann. New York: Meridian Books, 1957. P. 14.*

<sup>4</sup> *Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 106–108 (rde 1).*

в отрицании культуры как возможности счастья примечательное сходство с центральными идеями Зигмунда Фрейда, как они в частности были сформулированы в книге «По ту сторону принципа удовольствия» (1920)<sup>5</sup>. Столь же интенсивно влияние этой повести на литературу XX столетия. Сразу вспоминается «Тошнота» Сартра (1938), а сравнение «Записок из подполья» с «Падением» Камю (1956) превратилось прямо-таки в отдельное направление исследования. «Невидимого человека» Ральфа Эллисона (1952) называли духовным братом антигероя из подполья, а «Заметки грязного старика» — еще одно свидетельство многообразия возможностей рецепции<sup>6</sup>.

В немецкой литературе связь с повестью Достоевского видели в особенности в «Паяце» Томаса Манна (1897), в «Превращении» Франца Кафки (1916), а также в романах Густава Зака. В русской литературе голос Человека из подполья, как это показал Роберт Луис Джексон, слышится не только в «Мелком бесе» Федора Сологуба (1907), но также в замятинском «Мы» (1921/22) и в «Зависти» Юрия Олеши (1927), критически осмысляющих человеконенавистнический правопорядок советской действительности<sup>7</sup>.

В чем причина столь мощного воздействия? Антигерой Достоевского настаивает на автаркии субъекта, живущего посреди современного общества, основанного на личных достижениях каждого. Подобная автаркия может быть реализована только лишь как отказ от предложенных возможностей счастья. Человек из подполья поэтому находит свое удовольствие там, где обычно его не ищут: в тщательно продуманных оскорблениях, которые он наносит себе и другим, и даже в физической боли.

Повесть Достоевского распадается на две части, существенно разнящиеся по форме изложения. В первой из них

---

<sup>5</sup> Ср.: *Trilling L. The Fate of Pleasure // Trilling L. Beyond Culture. Harmondsworth, 1967. P. 62–86.*

<sup>6</sup> См.: *Frank J. Ralph Ellison and a «Literary Ancestor»: Dostoevsky // The New Criterion. 1981. September. P. 11–21.*

<sup>7</sup> Об этом подробнее: *Jackson R. L. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague: Mouton, 1958.*

безымянный резонер в городском сумраке излагает свою философию. Эта часть озаглавлена «Подполье», под которым здесь в переносном значении следует понимать место, куда отеснено все то, что в добропорядочной гостинной господствующей культуры не имеет права на существование. В этой обители всего неприглядного Человек из подполья обустроивается, и отсюда он обращается к нам.

Ему сорок лет, и ему удалось благодаря полученному наследству оставить нелюбимую чиновническую службу в одной из канцелярий. Ныне он живет на окраине города скромно и независимо.

Во второй части своих «Записок», названной «По поводу мокрого снега», он сообщает о нескольких происшествиях, случившихся четырнадцать-шестнадцать лет назад. Случай на Невском проспекте с офицером, когда тот, сам того не замечая, принуждает уступить себе дорогу, открывает ему со всей ясностью собственную неспособность вызвать уважение к себе. Не оставляя желания отомстить своему обидчику, он сразу же начинает культивировать эту неспособность.

Встреча с бывшим школьным товарищем переходит в приступ раздражения. В конце концов он оказывается в доме терпимости, где знакомится с проституткой Лизой и убеждает ее в постыдности такого существования. В минуту, когда она обращается к нему за сочувствием, он признается, что маневр по переубедению был предпринят для забавы, и высмеивает ее. Потрясенная Лиза исчезает в петербургской ночи; мокрый снег, как саван, ложится на людей.

Действие второй части «Записок» в отличие от первой происходит в сороковые годы. Действительно ли здесь осмеивается романтизм этого десятилетия? Действительно ли здесь объясняется происхождение личности Человека из подполья? Стал ли он в силу определенных неблагоприятных обстоятельств тем, кто он есть? Так ли повлияли на него, как на это намекает автор, злополучные происшествия детства и юности, что он не изменился в течение последних двадцати лет?

Достоевский, несомненно, хотел показать, что определенное состояние культуры должно неизбежно привести к существованию в подполье того, кто обладает чувствительностью и высоким интеллектом, как у изображенного здесь антигероя. В 1873 году, размышляя о русской литературе своего времени, Достоевский сделал следующую помету о «Записках из подполья»: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону». Сопоставимые отрицательные герои Лермонтова, Гончарова и Толстого лишь «дурно воспитаны», ибо мир, в котором они живут, знает осуществление положительных идеалов. «Только я один, — так продолжает Достоевский, — вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» Подобная аргументация достигает апогея в утверждении: «Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. „Нет ничего святого“»<sup>8</sup>.

Идеологическая позиция Достоевского, положительная программа которой заключается в преобразении действительности исключительно через приверженность к православию, как кажется, отвергает в равной степени и капиталистическую реальность, и социалистическую утопию. Непосредственный политический противник в «Записках из подполья» — Николай Чернышевский, написавший в своем сочинении «Антропологический принцип в философии» (1860): «При внимательном исследовании побуждений, руководящих людьми, оказывается, что все дела, хорошие и дурные, благородные и низкие, геройские, и малодушные, происходят во всех людях из одного источника: человек поступает так, как приятнее ему поступать, руководится расчетом, велящим отказываться

---

<sup>8</sup> основополагающие формулировки находятся среди рабочих заметок Достоевского, сделанных во время доработки романа «Подросток» (Лит. наследство. 1965. Т. 77: Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие тетради. С. 342–343).

от меньшей выгоды или меньшего удовольствия для получения большей выгоды, большего удовольствия». Благодаря подобным размышлениям Чернышевский приходит к следующему выводу: «Добро — это как будто превосходная степень пользы, это как будто очень полезная польза»<sup>9</sup>.

Согласно Достоевскому из такого учения возникла идея «хрустального дворца» — сообщества, отрегулированного разумом до самых мелочей. Примечательным образом хрустальный дворец становится для Человека из подполья отличительным признаком прогресса, игнорирующего сущность человека. У Достоевского перед глазами был совершенно конкретный хрустальный дворец лондонской Всемирной выставки 1851 года, который он осмотрел во время своего посещения Англии в 1862 году. Чернышевский изобразил положительный идеал хрустального дворца в четвертом сне Веры Павловны в романе «Что делать?» (1863).

Агрессивный ответный выпад Человека из подполья против такой веры в прогресс — это его признание в приверженности к разрушению и хаосу, отказ от благополучия. Даже зубная боль для него наслаждение! Последовательное отрицание все равно не способно дать ему успокоения, и внезапно он начинает одобрять то, что отрицал. Любая позиция провоцирует прекословие, препятствующее обретению четкого мнения. Подобная последовательность непоследовательности приводит к постоянно возвращающимся темам и аргументам и вызывает к жизни, как это зорко отметил Вольфганг Хольдхейм, «определенную разновидность лирики кошмаров»<sup>10</sup>.

«Записки из подполья» — последний в ряду диагнозов, которые Достоевский вынес духовной атмосфере своего времени.

---

<sup>9</sup> Ср.: *Чернышевский Н. Г.* Антропологический принцип в философии // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. М., 1950. Т. 7: Статьи 1860–1861 годов. С. 285, 290.

<sup>10</sup> *Holdheim W. W.* Die Struktur von Dostojewskijs «Aufzeichnungen aus dem Kellerloch» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 1973. Bd. 47. Heft 2. S. 310–323.

Ни одно из его позднейших произведений не покидает проблемного поля, обозначенного этими «Записками».

Писатель открывает ими мысленное пространство, в котором нет ценностей. Человек из подполья живет в нравственном вакууме, что показательно для духовной ситуации того времени. В этот вакуум Достоевский, криминолог и христианский миссионер, помещает свои собственные ценностные представления. Он пытается не только дать так называемый публицистический анализ своего времени, но хочет сразу же сделать его зримым, в результате чего создается пятикнижие.

Творческое развитие Достоевского от «Записок из Мертвого дома», матерного текста, воплотившего слияние криминологии с христианскими идеями, и вплоть до «Братьев Карамазовых» — это одновременно и развитие образа России, который тесно связан с волнением писателя о будущем. Соблазн зла, убийства, появления бесов — все это, по Достоевскому, происходит от неблагополучия в культуре. В такой перспективе пять великих романов становились для него общественно-типическими аллегориями.

Писателя заботит молодое поколение. Все пять романов построены так, что их центральная тема — влияние русской действительности на подрастающее, пробуждающееся к социальной ответственности поколение. Никто из главных героев не старше тридцати лет; наиболее юные, как Аркадий Долгорукий и Алеша Карамазов, девятнадцати и двадцати лет от роду; Раскольникову двадцать три года; Мышкину — двадцать шесть; Дмитрию Карамазову — двадцать семь; Ставрогину — двадцать девять. Достоевский изображает кризис русского общественного развития как проявление безотцовщины. Поколение отцов по крови не в состоянии передать детям принципы «чести и долга», оно не может научить их ничему положительному.

Конкретнее: Раскольников («Преступление и наказание») не помнит своего отца. Тот появляется, бездеятельный и уstraшенный происходящим, лишь в его сне о зверски забиваемой лошади. У князя Мышкина, «идиота», также нет отца, который



бы оказывал на него влияние, и Мышкин окружает нимбом безмерной доброты своего покойного приемного отца. У Ставрогина в «Бесах» нет отца. Но в этом романе Достоевский вводит фигуру отца по духу — епископа Тихона, которому Ставрогин поверяет свою утрашающую «исповедь». Правда, глава, содержащая эту «исповедь», при жизни Достоевского не была опубликована (даже и сейчас в наиболее авторитетном Собрании сочинений Достоевского ее не включают в основной текст романа и помещают лишь в приложении к нему)<sup>11</sup>. Лишь в «Подростке» отец по духу, странник Макар Долгорукий, более значим для героя, нежели родной отец, изображенный отрицательно. Встреча с Макаром Долгоруким, после которой тот умирает, наполняет Аркадия Долгорукого жизненной силой.

В «Братьях Карамазовых» противопоставление родного *отрицательного* отца *положительному* отцу по духу достигает в конце концов предельной ясности, тем более что именно Федор Карамазов и старец Зосима вступают в настоящую словесную дуэль. В этих двух отцовских образах атеизм Западной Европы программно противостоит русскому благочестию. Федор Карамазов опирается на маркиза де Сада, Зосима — на деятельную любовь к ближнему.

Поиски отца — сквозная нить всего пятикнижия Достоевского. Отцы по крови (а это значит: собственное поколение Достоевского) подвластны влиянию западноевропейского атеизма, пришедшего согласно Достоевскому в Россию с Петром I. Петербург, «зловонный» город, был возведен в 1703 году по приказу Петра Великого посреди финских болот как место разобщенности человеческих «я».

На поле сражения против духа Петра Великого Достоевский выводит русского Христа. Государство должно стать церковью «в конце времен»; слово-сигнал здесь — «соборность»,

---

<sup>11</sup> Главу «У Тихона», опущенную в основном тексте, см.: ПСС. Т. 10. С. 5–28. В.Н. Захаров подробно откомментировал историю текста главы в кн.: *Достоевский Ф.М.* Бесы. Петрозаводск, 1990. С. 612–617 («Запретная глава»).

церковнославянский перевод греческого «ecclesia», — ключевое для русского благочестия понятие, неперебиваемое на другие языки. Имеется в виду *единение во Христе*. Разумеется, Достоевский не был Лессингом. Религиозная терпимость была ему чужда. Врагами *единения во Христе* объявляются представители других религий, постольку-поскольку они присутствуют в России: это поляки, евреи, турки, или, если сформулировать более широко, — католицизм, иудаизм, ислам. Их анафематствование имеет место не только в полемике на страницах «Дневника писателя», но и ясно прослеживается в его художественном творчестве. Тревожась о будущем России, Достоевский очерчивает религиозно-политическую топографию своего времени; здесь разыгрывается действие и выступают герои его пятикнижия. Россия видится в сфере влияния чуждых божеств. Рассадник безнравственнейших принципов — Западная Европа, чье злое дыхание простирается над Россией со времен Петра Великого, прорубившего в нее окно.

Достоевский полагает, что русский социализм вступает в шестидесятые годы в опасный период: французский утопический социализм смешивается с утилитарной моралью Иеремии Бентама и Джона Стюарта Милля, а также с радикальным рационализмом «политической справедливости» Уильяма Годвина, непосредственно повлиявшего на русского философа и романиста Николая Чернышевского.

Предсказуемо недоброжелательный взгляд обращен на Францию, где Просвещение, атеистическое по своей сути, распространяется с особой опасностью. Наполеон трактуется как худшая персонификация аморальной самореализации индивида. В «Преступлении и наказании» Наполеон — пример для подражания, позволяющий Раскольникову рационально обосновать ограбление. Все французское, даже французский язык, становится для Достоевского признаком неполноценности («Дневник писателя», июль–август 1876). Кульминация подобного презрения — зарисовка мошеннической парочки Мориса Ламберта и Альфонсины, разговоры которых даются исключительно

по-французски. Принципы «живой жизни» старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», напротив, излагаются языком, стилизованным под древнерусский. Язык говорит сам за себя.

Не менее бросается в глаза обличение римского католицизма, согласно Достоевскому обращающего церковь в государство и тем самым постоянно предающего заветы Христа. Потому-то отвергается Польша. Панславизм — да, но без Польши и под эгидой России. Обо всем польском говорится в романах Достоевского саркастически. Венец сатирического изображения — портрет двух поляков — Муссяловича и Врублевского в «Братьях Карамазовых». Польша, граничащая с Россией, означает для Достоевского не что иное, как Рим *ante portas*, что, конечно же, если смотреть только по существу, вполне верно.

От догмата непогрешимости Папы Римского, принятого Ватиканом в 1870 году, прямая дорожка ведет к «Великому инквизитору» («Братья Карамазовы», кн. V, гл. V), к этому обвинению Рима, которое было более опасно, «чем все предшествующие антииезуитские сочинения вместе взятые», как это сформулировал Рене Фюлёп-Миллер, уже цитированный выше.

Русским евреям опять-таки ставится в вину, что они требуют для себя особого положения «государства в государстве» (*status in statu*) и не желают интегрироваться, и все это по религиозным причинам, что Достоевский и стремится подробно обосновать в мартовском номере «Дневника писателя» за 1877 год в подглавке «Еврейский вопрос»<sup>12</sup>.

Достоевский-идеолог неизменно бдителен. Разумеется, и наше внимание к его идеологической настроженности будет заострено. В «Подростке» находим следующий исторический анекдот: Версилов рассказывает своему сыну Аркадию о том, «что в английском парламенте в прошлом столетии нарочно назначена была комиссия из юристов, чтоб рассмотреть весь процесс Христа перед первосвященником и Пилатом, единственно чтоб узнать, как теперь это будет по нашим

---

<sup>12</sup> ПСС. Т. 25. С. 74–88.

законам, и что все было произведено со всею торжественностью, с адвокатами, прокурорами и с прочим... ну и что присяжные принуждены были вынести обвинительный приговор... Удивительно что такое!» (часть II, глава V, подглавка 3).

Что это значит? Английский парламент и процесс над Христом? Буйное сочинительство? Никоим образом. «Подросток» вышел в свет в 1875 году. А в 1874-м еврей Бенджамин Дизраэли (1804–1881) стал английским премьер-министром — к тому же еще и во второй раз (премьер-министр с февраля по декабрь 1868-го и в 1874–1880 годах). Достоевский отреагировал на это злой статьей в «Дневнике писателя» (сентябрь 1876 года) против лорда Биконсфилда, т. е. Дизраэли, защищавшего Турцию демагогическими аргументами. Достоевский пишет его имя: «виконт Биконсфильд, урожденный Израиль (né d'Israeli)». Еврей во главе английского правительства — это уже слишком для Достоевского, хотя Дизраэли еще в 1817 году перешел из иудаизма в англиканство.

Но история литературы в данном случае расставила все по местам, ибо премьер-министр Бенджамин Дизраэли также писал романы, в том числе и социально-психологические, и находится ныне в списке классиков мировой литературы Издательства Оксфордского университета («World's Classics» of the Oxford University Press) с романами «Конингсби, или Новое поколение» («Coningsby, or The New Generation», 1844), «Сибилла, или Две нации» («Sybil, or The Two Nations», 1845) по резонам алфавита как раз перед (!) Достоевским.

Здесь следует сделать следующее общее замечание: с точки зрения публицистики Достоевского его романы предстают лишь иллюстрациями событий того времени. Для поэтологического же осмысления второстепенна их соотносительность со злобой дня. То есть: процитированный исторический анекдот значит в «Подростке» не более и не менее как то, что «за границей» — в отличие от России — и сегодня еще предают Христа.

Что касается ислама, то Русско-турецкая война 1877–1878 годов побуждает Достоевского к публичным размышле-

ниям в «Дневнике писателя» (за ноябрь 1877 года) о расхожем русском высказывании: «Константинополь должен быть наш». У Ивана Карамазова существенно возрастают сомнения в существовании Бога после того, как он узнает о жестокостях турок над болгарскими детьми. Иван говорит Алеше: «Эти турки между прочим с сладострастием мучили и детей, начиная с вырезания их кинжалом из чрева матери, до бросания вверх грудных младенцев и подхватывания их на штык в глазах матерей. На глазах-то матерей и составляло главную сладость» («Братья Карамазовы», часть II, книга V, глава IV). Нетрудно заметить: образ Европы — лишь фон для образа России Достоевского — да, это образ мира с Россией-центром, которому приписан эсхатологический идеал; государство согласно Достоевскому должно стать церковью. Для писателя это было возможно лишь на почве русского православия, даже если и без признания всех его догм.

Опаснейшие соблазны Европы — это как раз противоположность этого идеала, а именно: быть могущественным согласно Раскольникову, словно Наполеон, и быть богатым, словно Ротшильд, согласно Аркадию Долгорукову, формулирующему это для себя в пятой главе первой части «Подростка». Идеал Достоевского можно охарактеризовать как самобытное соединение определенных воззрений на развитие русской истории, которые можно найти в лагере так называемых славянофилов.

Обращает на себя внимание, что события, изображенные в пятикнижии, умещаются в одном десятилетии, а именно: с 1865-го по 1875-й. Заявленная Достоевским цель — дать диагноз именно современности. «Преступление и наказание» выходит в свет в 1866–1867 годах; действие романа происходит в 1865 году. «Идиот» опубликован в 1868–1869 годах и отражает события 1867–1868 годов. «Бесы» печатаются в 1871–1872 годах и фикционально связаны с преступными действиями Сергея Нечаева, ученика Михаила Бакунина, в 1869 году; их анализ взбудоражил соответствующие газеты и журналы и побудил Карла Маркса и Фридриха Энгельса выразить свое

мнение<sup>13</sup>. И наконец «Подросток», четвертый из пяти великих романов, выходит в свет в 1875 году и опирается на события 1873–1874 годов. Нетрудно заметить — в этих четырех романах Достоевский создает хронику развития русского общества за десять лет: с 1865 по начало 1875 года. Этому десятилетию он посвящает все свое внимание. Он видит Россию в глубоком кризисе. Нет никаких надежных гарантий. Задача писателя поэтому — отыскать в самой действительности предпосылки для новых гарантий и закрепить их в общественном сознании; в то же время он должен предостеречь общество от тех тенденций развития, которые, по его мнению, опасны. Следует учесть, что действие последнего великого романа, «Братья Карамазовы», не связано непосредственным образом со временем написания. Он был опубликован в 1879–1880 годах, действие же его разворачивается в 1866 году. Достоевский собирался еще раз диагностировать это десятилетие и сделать это, опираясь на доводы, которые у него появились за это время. Продолжение романа, действие которого простиралось бы вплоть до 1879 года, написано все же не было. Достоевский скончался в 1881 году. Мы почти ничего не знаем о содержании этого продолжения.

Для Достоевского Человек из подполья (1864), с сомнительным юмором размышляющий в возрасте сорока лет о своей личности, лишенной будущего, олицетворяет ценностный вакуум, характеризующий духовную атмосферу середины шестидесятих годов.

Итак, мы в общих чертах обрисовали опасения Достоевского о будущем России, которые в подробностях предстанут в пятикнижии. Перед тем, как к ним обратиться, следует бросить взгляд на зарубежные поездки Достоевского, первые две из которых предшествовали написанию «Записок из Мертвого дома».

---

<sup>13</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Альянс социалистической демократии и Международное товарищество рабочих // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. М., 1961. Т. 18. С. 323–424 (глава «Альянс в России»; подглавки: «Нечаевский процесс», «Революционный катехизис», «Воззвание Бакунина к офицерам русской армии»).

## ПОЕЗДКИ В ЗАПАДНУЮ ЕВРОПУ

В 1862 году сорокалетний Достоевский предпринимает свою первую поездку за границу, о которой с февраля по март 1863 года публикует очерк «Зимние заметки о летних впечатлениях» в журнале «Время». Его восприятие изначально предопределено убеждением: Россия не может ничему научиться у Европы. «Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это, все это я объехал ровно в два с половиною месяца!»<sup>14</sup>

В отличие от «Писем русского путешественника» (1791–1801) Николая Карамзина мы нигде не найдем у Достоевского желание почтительно и бережно проникнуть в суть того, что он видит. Желчные полемические выпады перемежаются легкой насмешкой. Аргументация подается в тоне беспечной болтовни: изложение то предвзято авансирует что-то наперед, то ведется, на первый взгляд, сдержанно, то целенаправленно отклоняется, но при этом оно неизменно в высшей степени литературно. Достоевский обращается к читателю русских газет, вполне образованному и сведущему в злободневных вопросах и их подоплеке. Шовинистической настрой «Дневника писателя» (1873–1881) уже здесь дает о себе знать. Не обходится и без выпада против Рима, в который Достоевский как раз не заезжал. Апогей умозрительных размышлений — картина Лондона, покоренного Ваалом: среди вавилонского столпотворения изможденный пролетариат ищет спасения в джине и пороке. Разочарование трудового народа в прогрессе с его символом «хрустального дворца» отступает на второй план. Видимость торжествует: все будто бы обстоит самым лучшим образом. «Буржуа», в полном оцепенении предающийся привычным наслаждениям, служит опознавательным признаком

---

<sup>14</sup> ПСС. Т. 5. С. 40–98. Здесь: с. 40.

Франции. Духовная нищета Западной Европы — лейт-мотив, напоминающий о том, что Россия сможет сохранить жизнеспособность только в случае решительного возвращения к своему исконному наследию. Путевые заметки указывают, таким образом, на сквозную тему последующих пяти великих романов.

Достоевский и позднее неоднократно предпринимал путешествия в Западную Европу, но так никогда и не освободился от своих негативных предубеждений. Например, в 1863 году с Аполлинарией Суловой, «другом вечным» несмотря на все разрывы, за которой он заезжает в Париж, сам уже со времен первой заграничной поездки по Европе находясь целиком во власти игровой страсти; или в 1867-м со своей второй женой, Анной Григорьевной, опубликовавшей дневник об этом четвертом путешествии. В конце концов оно продлилось четыре года и три месяца — до возвращения в Петербург в июле 1871 года. О посещениях Достоевским Германии будет сказано подробнее в главе, посвященной «Игроку».

### ДОСТОЕВСКИЙ-ПУБЛИЦИСТ: «ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»

После возвращения из сибирской ссылки, Достоевский помимо печатания литературных произведений выступает с публицистическими сочинениями на злобу дня. Еще в 1847 году он написал четыре кратких очерка для «Санкт-Петербургских ведомостей», доказавших его журналистский талант, тогда еще ориентированный вполне европейски, а не славянофильски. Все изменилось после пребывания в Сибири. Что осталось, так это тон фельетонной болтовни с анекдотическими отступлениями, скрытыми, или, наоборот, явными намеками, рассчитанными на читателя, хорошо информированного о происходящем. «Петербургские сновидения в стихах и прозе» — хороший пример тому; они появились в 1861 году в журнале «Время»,



основанном Достоевским и его братом Михаилом в 1860 году. Но уже в 1863 году журнал был запрещен. Патриотическая цензура увидела в одной из статей Николая Страхова симпатию к польскому восстанию 1862 года (симпатию, которой там отнюдь не было).

Уже через год братьям Достоевским было позволено основать новый журнал «Эпоха», который, правда, в марте 1865 года после смерти Михаила прекратил свое существование в связи с финансовыми затруднениями. Все же Достоевский-публицист не падает духом, и позднее также стремится к непосредственному взаимодействию с русской общественностью, что ему воистину систематически удается благодаря его пятикнижию.

Наконец, взаимосвязанные и далеко идущие цели Достоевского-публициста воплощаются в «Дневнике писателя», комментированной хронике актуальных происшествий, которая, следует подчеркнуть, была им полностью сочинена, и занимает по крайней мере восемь томов. Для сегодняшнего историка «Дневник писателя» — важный источник при реконструкции взгляда русских на самих себя в семидесятые годы XIX века со славянофильской точки зрения; здесь она запечатлена в огласовке Достоевского.

«Дневник писателя» печатается с 1873 года: поначалу, в течение года, в еженедельной газете «Гражданин», для которой Достоевский в 1873–1878 годах пишет также статьи, очерки и фельетоны, в «Дневник писателя» не входящие. С января 1876-го по декабрь 1877 года «Дневник писателя» — независимый ежемесячник, позднее, в августе 1880-го и в январе 1881 года, выходят два отдельных выпуска.

Этот «Дневник» — мозаика, виртуозно составленная из текстов разного рода. Можно сказать, что Достоевский выступает в совершенно различных ролях: как криминалист, посещающий осужденных в тюрьме и составляющий отчеты о процессах; как литературный критик, откликающийся на произведения коллег; как политический провидец, озабоченный будущим России; а также и как тот, каковым он для

нас действительно является, — как писатель. В составе «Дневника писателя» были поначалу опубликованы повести и рассказы: «Бобок» (февраль 1873), «Мальчик у Христа на елке» (январь 1876), «Мужик Марей» (февраль 1876), «Столетняя» (март 1876), «Кроткая» (ноябрь 1876) и «Сон смешного человека» (апрель 1877). Достоевский неизменно заявляет о себе как литературный критик: пять статей об «Анне Карениной» Льва Толстого (июль–август 1877), две — о кончине и о творчестве Жорж Санд (июнь 1876), четыре — в связи со смертью Николая Некрасова (декабрь 1876). О тургеневской «Нови» написано походя, но по существу (январь 1877). Особое внимание приковала к себе «Пушкинская речь» Достоевского, произнесенная 8 июня 1880 года; она была опубликована в «Дневнике писателя» в августе того же года. В ней Достоевский приписывает Пушкину националистический образ мыслей, что противоречит фактам, и проецирует тем самым собственное понимание задач писателя на своего великого предшественника. Историческую оценку литературно-критических воззрений Достоевского сделал Рене Уэллек в «Истории современной критики»<sup>15</sup>, где писатель причислен к «русской консервативной критике» наряду с Аполлоном Григорьевым, Николаем Страховым, Александром Потебней и Львом Толстым. В противоположном лагере — «русские радикальные критики»: Николай Чернышевский, Николай Добролюбов и Дмитрий Писарев. Рене Уэллек сожалеет, что совершенно разумные эстетические воззрения Достоевского привлекли к себе гораздо менее внимания, чем его политические и религиозные комментарии на злобу дня.

Политические взгляды Достоевского, столь неприкрыто высказанные в «Дневнике писателя», подробно исследовал Йозеф Богатец в монографии «Идея империализма и жизненная философия Достоевского» («Der Imperialismusgedanke und die

---

<sup>15</sup> Welles R. A History of Modern Criticism. New Haven, CT: Yale University Press, 1965. Vol. 4. P. 270–274.

Lebensphilosophie Dostojewskijs», 1951). Как подчеркивает ученый в Предисловии, его интересует «реально-политический империализм и его идеология, коренящаяся в жизненной философии Достоевского». Своеобразное неожиданное оправдание предпринял Гари Сол Морсон с программным ракурсом: «Дневник писателя» и традиция литературной утопии<sup>16</sup>.

В целом приходится признать: в «Дневнике» Достоевский-идеолог скрывает в себе писателя, а в пятикнижии писатель таит в себе идеолога. В «Дневнике» говорит автор, в романах он наделяет правом говорить.

Но даже и в «Дневнике писателя» Достоевский нигде не становится рупором одного из мировоззренческих лагерей; он остается, как показал Александр Флакер, «беспокойным одиночкой». Таким образом, этот «Дневник» побуждает заглянуть в общественное самосознание Достоевского; он был написан для неравнодушных читателей газет тем, кто сам являлся таковым.

Но для современных читателей Достоевского, испытывающих притяжение мира его пятикнижия и в высшей степени им восхищенных, «Дневник писателя», пожалуй, вряд ли сможет стать обязательным чтением, несмотря на его значение для истории и для изучения творческой психологии. Если бы «доктор Джекил» когда-либо был псевдонимом Достоевского-писателя, то Достоевского-публициста следовало бы назвать политическим «мистером Хайдом», компонентой, отщепившейся от личности, обуреваемой противоречиями и прокладывающей путь на свой страх и риск в ярком свете русской общественной жизни.

---

<sup>16</sup> Morson G. S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981.

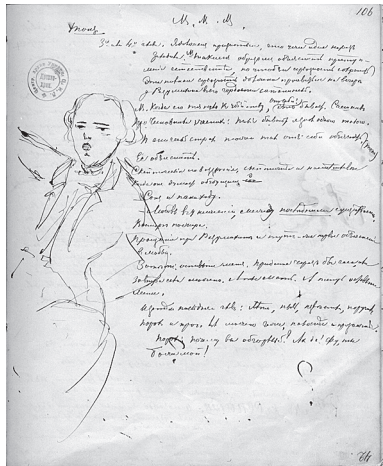
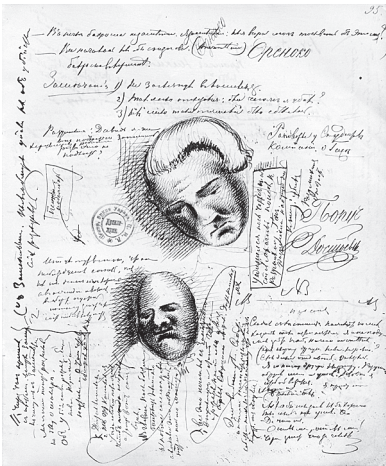
# Глава третья ПЯТИКНИЖИЕ

## «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

### Вступление

«Преступление и наказание». Роман в шести частях с эпилогом. Работа над романом длилась с середины 1865 по конец 1866 года. Впервые опубликован в 1866 году в журнале «Русский вестник» в № 1, 2, 4, 6–8, 11, 12 (декабрьский номер журнала вышел в свет 14 февраля 1867 года); переработанное первое отдельное издание: Петербург, 1867; окончательная редакция: Петербург, 1877. Роман создавался в Висбадене, Москве, Люблине и Петербурге.

Повествование в романе ведется от лица воображаемого рассказчика, который в точности передает речь и особенности



восприятия каждого из описываемых персонажей. Наибольшую часть романа читатель переживает с точки зрения главного героя, Раскольникова. Место действия — «вонючий, пыльный» Петербург «в начале июля» в середине 1860-х годов. Описываемые события происходят в течение всего двух недель. В эпилоге очерчено состояние души Раскольникова через полтора года после вынесения приговора.

Уединившись в узкой комнате, похожей на гроб, 23-летний Родион Романович Раскольников, прервавший обучение на юридическом факультете, вынашивает намерение убить и ограбить старуху-процентщицу. Однако задуманное убийство становится незапланированным двойным убийством, когда на месте преступления неожиданно появляется слабоумная и «поминутно беременная» сводная сестра убитой. В полном смятении Раскольников покидает место преступления, прихватив впопыхах пригоршню малоценных вещей; он прячет их под камнем на опустелом дворе. Совершив убийство, которое благодаря ряду случайностей оказывается безупречным, Раскольников чувствует себя во власти мучительной, все возрастающей изоляции. В конце концов он уступает психологическому давлению пристава следственных дел Порфирия Петровича, а также настойчивым убеждениям проститутки Сони Мармеладовой, и сдается полиции. В беседах с Порфирием Петровичем, пытающимся уличить Раскольникова посредством аргументов и дискутирующим с ним по всем правилам ораторского искусства о теории сверхчеловека, речь идет преимущественно об убийстве процентщицы. В то время как в разговорах с Соней, остающейся глухой к рациональным доводам, на первый план выходит случайное убийство безответной Лизаветы. Отношения Раскольникова с Порфирием Петровичем и Соней развиваются во время трех длительных встреч его с каждым из них. Отдельные фазы переживаний Раскольникова поясняются чередой его снов, среди которых есть непревзойденные образцы отталкивающего

и ужасающего; особенно выделяется среди них сон о лошади, забиваемой до смерти (часть I, глава V). Для утонченных эффектов Достоевский использует то уличную песенку, то цитату из Библии. Узкие комнаты, темные лестницы, грязные пивные и мосты над черной водой петербургских каналов — таков гнетущий фон происходящего. Отрицательная параллель к Раскольникову — пятидесятилетний Свидригайлов, психопат, падкий до сексуальных эксцессов, знающий лишь один выход из своих мрачных коллизий — через самоубийство. Кроме главного действия и этой свидригайловской параллели, в романе есть еще два побочных сюжета: упадок семьи Мармеладовых и судьба Дуни, ставшей избранницей Разумихина, прилежного и разумного молодого человека.

В этом романе Достоевскому удалось великолепно изобразить «бледного преступника», так Ницше называет того, кто не выносит картины своего преступления. Существенна многоплановая мотивация убийства и признания в нем — всякий раз это смешение различных намерений. К тому же в душе Раскольникова гнездится «бес противоречия» Эдгара Аллана По, который все побуждения преобразует в смутные безрассудные порывы. То, что убийство, совершенное Раскольниковым, безупречно, делает принятие им наказания актом свободы. Будущее нравственное очищение главного героя, приговоренного к восьми годам сибирского острога, — одно из наиболее сомнительных мест в романе. И хотя Достоевский воздержался от того, чтобы изобразить утопическое как уже свершившееся, все же религиозное преодоление нигилизма в эпилоге представлено возможным.

## *Интерпретация*

*Раскольников  
и Джек-потрошитель*

«Преступление и наказание», первый роман пятикнижия Достоевского, до сих пор остается одним из самых читаемых созданий писателя, можно даже сказать: это самое известное произведение русской литературы вообще. Томас Манн назвал «Преступление и наказание» «величайшим детективным романом всех времен», и с этим не поспорить несмотря на то, что обычный читатель детективов возьмет скорее в руки «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи, чем захочет познакомиться с Петербургом Раскольникова.

То, что Раскольников снискал мировую славу именно как убийца, вряд ли кто-то будет оспаривать. Он мог бы даже считаться наиболее известным убийцей XIX века, если бы не существовал еще Джек-потрошитель. Все же Джек-потрошитель — фигура реальная, хотя его личность никогда не могли установить. Он идентифицировал себя в общей сложности в пяти убийствах проституток — Мэри Энн Николз, Энни Чэпмен, Элизабет Страйд, Кэтрин Эддоус и Мэри Джейн Келли, совершенных между 31 августа и 9 ноября 1888 года в трущобах около Уайтчепел-роуд в Ист-Энде Лондона.

Все эти убийства имеют один и тот же почерк: они происходят либо в первые, либо в последние выходные месяца; орудие преступления в каждом случае — нож; жертве перерезается горло; расчлененные трупы, прямо-таки выпотрошенные, оставляются на мостовой; лишь убийство Мэри Джейн Келли происходит в помещении. Уже после второй своей жертвы, так комментирует Джордж Бернард Шоу, Джек-потрошитель по-своему стал более успешен, чем «мы, расхожие социал-демократы», ибо этому «независимому гению» удалось привлечь общественное внимание, пусть даже и на мгновение,

к социальным вопросам (письмо в газету «Стар» от 24 сентября 1888 года)<sup>1</sup>.

Джек-потрошитель сразу же овладевает воображением литераторов. У Франка Ведекинда он решает судьбу Лулу. В последней сцене «Ларца Пандоры» (завершен в 1894 году) Джек-потрошитель убивает Лулу и ее подругу-лесбиянку, графиню Гешвиц, убивает ножом. И Ведекинд не уступил никому эту роль, сам сыграв Джека-потрошителя. Также и в опере Альбана Берга «Лулу» (1937; завершена Фридрихом Церхой в 1979 году) Джек-потрошитель обрывает действие как последний клиент. «Баллада о Мэкки-Ноже» из «Трехгрошовой оперы» (1928) Бертольда Брехта — также дань памяти лондонскому убийце. Романом «Жилец» (1913) Мари Беллок Лаундес создала основу для пяти, на сей день, экранизаций мифа о Джеке-потрошителе; среди них — «Жилец» Альфреда Хичкока (1926; немой фильм; Англия); упомянем и одноименную оперу Филлис Тэйт (1960). Еще в середине 1980-х годов Джек-потрошитель вдохновляет Эрнста Юнгера на написание рассказа «Опасная встреча».

Отчетливо видно, что Джек-потрошитель превратился в своеобразного литературного персонажа, ибо он как реальная фигура дал о себе знать лишь своими злодеяниями и потому-то снова и снова увлекает воображение. Можно таким образом констатировать, что двое спорят между собой о праве называться значительнейшими убийцами XIX столетия — петербургский Родион Раскольников и лондонский Джек-потрошитель. Оба сходны тем, что своими убийствами они на долгий срок привлекли общественное внимание к социальным вопросам; оба вершат свои деяния в анонимности большого города; обоим удаются безупречные убийства — одному топором, другому ножом.

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Cullen T. Jack the Ripper. Der Mörder von London / Deutsch von Jutta und Theodor Knust. München; Wien: Langen Müller, 1967.*



## *Действие в романе и его изображение*

Как формулируется социальная проблема в «Преступлении и наказании»? Действие романа происходит в 1865 году, за год до его публикации. Достоевский написал роман о современности и хотел взволновать им читателей-современников. Он хотел привлечь внимание к вопиющей нищете тех, кто ее не заслужил. «Преступление и наказание» — антикапиталистический роман, но не в коммунистическом, а в христианском смысле. Разницу между коммунизмом и христианством Достоевский пояснил сам в письме Аркадию Ковнеру от 14 февраля 1877 года следующим образом: «...христианин, то есть полный, высший, идеальный, говорит: „Я должен разделить с меньшим братом мое имущество и служить им всем“. А коммунар говорит: „Да, ты должен разделить со мною, меньшим и нищим, твое имущество и должен мне служить“»<sup>2</sup>. Преступление Раскольникова направлено против ростовщичества, чья сущность воплощена в образе старой и уродливой процентщицы Алены Ивановны.

Раскольникову двадцать три года, у него нет средств к существованию, он прервал учебу на юридическом факультете. Он нелюдимо живет в крохотной каморке на чердаке доходного дома. Не случайно в нем рождается желание умертвить и ограбить старуху-процентщицу Алену Ивановну. С вожденной крупной суммой денег он хочет вырваться из нищеты и добиться счастья. Но Достоевский написал что угодно иное, а отнюдь не русского «Графа Монте-Кристо». Прежде всего, убийство, задуманное Раскольниковым, как мы уже отмечали, становится незапланированным двойным убийством. И не только это. При виде двух трупов на полу Раскольникова охватывает смятение, — из головы процентщицы «кровь хлынула, как из опрокинутого стакана» — и он в смятении покидает место преступления, захватив впопыхах пригоршню

---

<sup>2</sup> ПСС. Т. 29/II. С. 140 (письмо № 673).

малоценных вещей; он прячет их под камень в опустелом дворе. Его злодеяние благодаря ряду случайностей оказывается безупречным убийством, и Раскольников остается теперь наедине со своим ужасающим знанием о себе самом, он чувствует себя во власти мучительной, все возрастающей изоляции. Знойный летний Петербург в начале июля 1865 года становится его кошмаром. В центре романа «Преступление и наказание» — состояние преступника после совершения преступления, изображенного нам уже в конце первой части. Следующие, в общей сложности пять частей живописуют радости и муки Раскольникова после совершенного убийства. Эпилог показывает нам в конце концов Раскольникова через полтора года в сибирском остроге, где он, как это ни парадоксально, вдыхает свежий воздух свободы, в то время как до этого в «вонючем» Петербурге его собственная комната обратилась для него в гроб. За нисхождением Раскольникова в ад преступления следует восхождение к принятию наказания, предусмотренного законом за его преступление: восемь лет Сибири. В начале романа Раскольников спускается по лестнице, в конце — поднимается по ней. По этой детали заметно, что Достоевский строит внешний мир как проекцию внутреннего мира Раскольникова. Мы видим только то, что видит Раскольников, а Раскольников видит лишь то, что имеет для него значение в его исключительной ситуации. Петербург в «Преступлении и наказании» в действительности отнюдь не город, который можно найти на географической карте, но состояние души — это город «вонючий и пыльный», с огромными уродливыми доходными домами, в которых можно снять клетушки, подобные гробам, с грязными распивочными в погребах и с каналами, в которых течет черная вода, магически влекущая самоубийц. Раскольников спрашивает себя, «почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость».

Это относится и к самому Раскольникову. Он пытается обстроиться там, где ему неприятно. Его запущенная комната ему «даже приятна в его теперешнем состоянии духа», ибо она этому настроению соответствует. Знойным июльским вечером Раскольников тянет на Сенной рынок, чтобы ему стало еще отвратительнее на душе, и он признается «одному, уже немолодому, прохожему», совершенно незнакомому, слушающему рядом с ним пение пятнадцатилетней девушки под звуки шарманки: «Я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...» Муки души ищут здесь родственную для себя среду, заставляя нас вспомнить поэзию больших городов двадцатого столетия.

«Преступление и наказание» постоянно вызывает в памяти поэзию уродливого и очарование болезненного. Достоевский как будто фотографирует деятельность сознания Раскольникова. Снова и снова читатель получает крупномасштабные снимки, и даже увеличенные их фрагменты, чей контекст мы должны осмыслить для себя, ибо эти фотографии представлены нашему взгляду почти без комментариев. Обращает на себя внимание, что на почти семистах страницах этого романа изображено всего лишь пятнадцать дней из жизни Раскольникова, из которых несколько — после совершения преступления — он провел без сознания, так что даже не все дни представлены последовательно. Таким образом Достоевскому удается микроскопический анализ сознания убийцы. История преступления показывается нам детально во всех ее фазах, от мысли об убийстве и до признания преступника.

Достоевский любит повествовать, как в драме, и убивать действие пространными диалогами. По праву его романы названы романами в драматическом роде, «романами-трагедиями» (Вячеслав Иванов). Нельзя, кроме того, оставить без внимания, что в тексте снова и снова всплывает фраза:

«Потом, при воспоминании об этой минуте, Раскольникову представлялось всё в таком виде». «Потом», т. е. в сибирском остроге. Мы должны воспринимать «Преступление и наказание» как картины, запечатлевшиеся в памяти протагониста, картины, эпически осмысляемые преступником на пути к обретению себя, на которое эпилог лишь намекает. Правда, и самоубийца Аркадий Свидригайлов порой изображается изнутри, и даже Разуმიхин или Лужин; но все же сознание Раскольникова оказывается центральным, тем, с которым в романе все соотнесено.

### *Два вопроса*

Теперь следовало бы ответить на два вопроса: что побуждает Раскольникова к преступлению? И почему он сдается полиции, хотя совершил безупречное убийство?

Достоевский представляет нам своего главного героя, охваченным возрастающим и вполне справедливым возмущением. Возникающий парадокс очевиден: возмущаясь аморализмом окружающего его мира, Раскольников показывает, что он до глубины души нравственный человек, и как раз это нравственно обоснованное возмущение и делает его убийцей.

В первой части романа Раскольников предстает в негативно осложняющейся ситуации. Задолжав за комнату, он закладывает карманные часы своего покойного отца у процентщицы Алены Ивановны, дающей ему по своему обыкновению крайне заниженную сумму. Покинув с рублем и пятьюдесятью копейками ее квартиру, Раскольников знакомится в распивочной с захмелевшим Мармеладовым, рассказывающим ему о своей восемнадцатилетней дочери Соне, вышедшей на панель, чтобы помочь своей семье, впавшей в нищету. На другой день Раскольников, «желчный, раздражительный, злой», получает от своей матери длинное письмо о том, что она с его сестрой приедет в Петербург. Из письма Раскольников узнает о крайне стесненном финансовом положении матери и, в особенности,

Дуни, которая собирается выйти замуж за богатого адвоката Петра Лужина, что ему, как брату, откроет блестящие перспективы работы в адвокатской конторе Лужина. Из письма Раскольников узнает также о пятидесятилетнем помещике Аркадии Свидригайлове, в доме которого Дуня была гувернанткой, из-за чего несправедливо была заподозрена в том, что стала возлюбленной Свидригайлова. Как Лужин, так и Свидригайлов, по мнению Раскольникова, желают использовать бедность его сестры, чтобы удовлетворить свои вожделения похоти и власти. Для Раскольникова нет разницы между судьбой Сони Мармеладовой, ставшей проституткой для того, чтобы финансово поддержать свою семью, и судьбой Дуни, его сестры, которая собирается выйти замуж за безнравственного Лужина для того, чтобы предоставить своему брату средства к существованию. Рассказ пожилого Мармеладова и письмо матери делают Раскольникова до крайности чувствительным к социальной типичности своего собственного бедственного положения. В этот момент Достоевский вводит в действие Дмитрия Разумихина, друга Раскольникова, имеющего скудный, но верный доход от переводов и уроков. Раскольников обдумывает, стоит ли ему навестить Разумихина, чтобы тот обеспечил его такими же мелкими заказами, и отвергает эту мысль.

Систематизм Достоевского очевиден сразу: на непереносимость существующего мира пожилой Мармеладов реагирует, постепенно умертвляя алкоголем собственное «я», Разумихин — тем, что разумно довольствуется малым, а Лужин — тем, что деятельно участвует в предосудительных делах. Эти три выхода не для Раскольникова, и он решается на убийство. За день до преступления он видит ужасный сон, сон о лошади, забиваемой до смерти, сон о ситуации, сон, незабываемо воплотивший ситуацию, в которой Раскольников вынудил себя быть одновременно и жертвой, и преступником. Известно, что сам Достоевский охотно читал публике этот сон.

Преступление как будто снято «субъективной камерой». Мечущееся сознание Раскольникова в одно и то же время

и предельно внимательно, и крайне рассеянно. Так, во время убийства процентщицы он оставляет открытой дверь в квартиру, так что ее сводная сестра может внезапно появиться на месте убийства. Раскольников действует, как в дурмане, в трезвом дурмане. Рациональные оправдания злодеяния более не играют роли. Поток зла, подчиненный собственным законам, одержал победу.

Лишь много позднее мы узнаем из романа, что Раскольников написал статью «О преступлении», которую также опубликовал, но о которой сам позабыл. В ней Раскольников отстаивает мнение о том, что определенным выдающимся личностям разрешено даже убивать и о том, что, конечно же, все законодатели и вожди человечества были, в сущности, преступниками. Речь идет даже о праве таких личностей на преступление. Исследователи творчества Достоевского обращают внимание на то, что в статье Раскольникова слышатся отзвуки серии статей Томаса де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» (1827–1854). В ней разрабатывается эстетика убийства, а убийца рассматривается как художник<sup>3</sup>. Каин, умертвивший своего брата Авеля, восхваляется совершенно особым образом: как изобретатель убийства и отец этого рода искусства, «как гений первого ранга». Де Квинси набрасывает всеобщую историю насилия, сопровождая ее зловещими, далеко заходящими шуточками. Раскольников делает то же самое, но с крайней серьезностью, которая в соединении с абсурдными выводами опять-таки производит комический эффект. Впрочем, Достоевский далек от того, чтобы обращать внимание на специфическую иронию Де Квинси; и тем не менее в «Преступлении и наказании», как бы скрытым образом, достигнуто нечто, превосходящее намерения английского романтика. Кто бы стал оспаривать, что мы и впрямь

---

<sup>3</sup> Ср.: *De Quincey T. On Murder Considered as One of the Fine Arts // De Quincey T. The English Mail-Coach, and Other Essays / Introd. by J.E. Jordan. London; New York: Dent Dutton, 1961. P. 47–133 (Everyman's Library; 609).*

беспокоимся вместе с Раскольниковым о том, чтобы исполнение задуманного убийства не было предотвращено внешними обстоятельствами? Далее Достоевский добивается того, что мы после убийства надеемся вместе с Раскольниковым на то, чтобы никто не напал на его след. Следственный пристав Порфирий Петрович становится нашим врагом. Однако таким образом не достигается никакой эстетизации убийства, подобной той, которой шутивно добивается Де Квинси; напротив, читатель выясняет многое о самом себе: ему становится ясно, сколь далеко его может завести автор. Да, кое-кто из нас сожалеет, что Раскольников в конце концов проявляет слабость и сдается полиции. В этом соблазне для читателя, в этом нравственном искушении во время чтения заключается подлинно загадочное художественное достижение Достоевского.

Причины, толкающие Раскольникова к убийству, многоплановы. Достоевский убеждает читателя принять во внимание их все. Во-первых, это желание, совершив ограбление, высвободить из нищеты и свою сестру Дуню, и Соню, юную проститутку. Во-вторых, негодование против всеобщей власти денег, олицетворенной в образе уродливой процентщицы. В-третьих, самовозвеличение посреди бедности и бессилия посредством героической самоидентификации с Наполеоном, который, как все известные в истории законодатели, должен идти по трупам, чтобы вывести человечество к свету. И, в-четвертых, тлеющая радость от зла ради него самого, скрывающаяся за рационально обоснованными предложениями и добивающаяся своих дьявольских целей под маской гипотетических императивов; радость, в которой Раскольников не решается признаться самому себе. Все начиналось с самовозвеличения, задолго до убийства нашедшего выражение в статье «О преступлении». Таким образом Раскольников готовит себя к убийству. В момент совершения убийства только лишь радость от зла ради него самого наконец празднует триумф.

Почему же Раскольников в итоге сдается полиции? Что за механизм изматывает его, хотя он и совершил безупречное

убийство? Чтобы правильно ответить на этот вопрос, необходимо принять во внимание следующее: обе жертвы Раскольникова в момент убийства находятся в состоянии полной незащитности. Алена Ивановна наклоняется над предполагаемым «закладом», чтобы расшнуровать его, когда Раскольников сзади наносит ей удар обухом топора по черепу; а неожиданно появившаяся на месте преступления Лизавета столь напугана, что и руки не поднимает, чтобы защитить себя, когда острие топора прорубает ей «всю верхнюю часть лба, почти до темени». Незащитностью жертв Достоевский подчеркивает произвольность действий преступника. И хотя можно с социально-психологической точки зрения оправдать деяние Раскольникова, но не с точки зрения нравственной, ибо ничто в момент совершения преступления не вынуждало его к нему.

Произвольное же совершение преступления соответствует опять произвольному признанию Раскольникова — произвольному потому, что его преступление оказывается безупречным; никто не смог бы доказать, что именно Раскольников преступник. Даже и Порфирий Петрович, следственный пристав. Решение Раскольникова сдать полиции имеет в основе своей убеждение, что он, приняв наказание, может вернуться в человеческое сообщество, которое покинул, совершив преступление. Это убеждение — так устраивает Достоевский — крепнет, в то время как психосоматическое недомогание Раскольникова становится невыносимым. Его душа дает о себе знать через тело. Его «я», однако, противится этому. В ту же грозную дождливую ночь, когда Раскольников решается на возвращение к жизни через принятие наказания, застреливается примечательным образом Свидригайлов — из трех ударного револьвера своей жены, которую он по обстоятельствам, остающимся для нас неясными, довел до смерти.

Решение Раскольникова сдать полиции подготовлено тремя встречами со следственным приставом Порфирием Петровичем и тремя встречами с проституткой Соней Мармеладовой. Порфирий Петрович представляет уголовное право,



общественного судью, а Соня — совесть, внутреннего судью. Порфирий Петрович стремится рационально постичь Раскольникова. В разговорах с ним обсуждается смерть старухи-процентщицы, в то время как в разговорах с Соней, глухой к любым рациональным доводам, на первом плане находится убийство безответной Лизаветы. Указывалось на значение литературных прообразов для Достоевского при изображении следственного пристава — так, среди прочих, мистер Баккет из «Холодного дома» Чарльза Диккенса (1853) и Жавер из «Отверженных» Виктора Гюго (1862).

Но сам сюжет, положенный в основу романа, никто никогда не смог найти ни в истории сюжетов, ни в истории мотивов. Порфирий Петрович исключительно тот, кто он есть здесь и теперь: «взгляд другого» в опаснейшем облике ока закона; в этом оке отражен страх преступника, опасющегося, что он мог оставить улики. Соня, напротив, — персонифицированное знание о внутреннем мире Раскольникова, от которого его «я» пытается отгородиться. Таким образом, Раскольников принужден и снаружи, и изнутри к освобождению в самом себе нравственной личности — то есть ребенка, который во сне о лошади, забиваемой до смерти, «обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...»

С образом Сони Достоевский испытал затруднения. Соня должна была сопровождать Раскольникова в его тяжком пути в Сибирь, чтобы он обрел силы вынести свое наказание. Но как могла Соня это сделать, если бы ради этого она была вынуждена оставить собственную семью, ради содержания которой она пошла на улицу продавать себя? Достоевский устраивает так, что Сонина семья не может помешать ей сопровождать Раскольникова. Сначала погибает ее отец; его, пьяного, переезжает повозка; затем умирает от чахотки ее истерически взвинченная мачеха; и наконец Свидригайлов, богатый помещик, определяет малолетних сестру и двух братьев Сони «в сиротские заведения» и кладет в банк «на каждого,

до совершеннолетия, по тысяче пятисот рублей капиталу». Писательское мастерство Достоевского проявляется здесь в том, что в каждом случае интрафикциональное, психологическое обоснование (*causa efficiens*) и смерти отца, и смерти матери, и добрых дел Свидригайлова, внезапно проявляющегося благородство перед прощанием с жизнью, столь правдоподобно, что заслоняет экстрафикциональное, поэтологическое обоснование (*causa finalis*), а именно: освободить Соню для Раскольникова. Поэтологическое обоснование распознает только лишь аналитический взгляд литературоведа<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Следует сделать принципиальное замечание: чтобы распознать внутреннюю логичность художественного произведения, необходимо принять во внимание так называемое «поэтологическое различие» («*poetologische Differenz*»). На вопрос «Почему в этом романе имеется данная сцена?» можно всегда привести два обоснования: *психологическое* и *поэтологическое*. Психологическое обоснование дает ответ, как данная сцена появляется в интрафикциональной последовательности событий. Поэтологическое обоснование, напротив, дает ответ, какие цели ставил перед собой автор, создавая эту сцену. Весьма наглядный пример — убийство Полония Гамлетом в самой известной из пьес Шекспира. Интрафикциональное психологическое обоснование для убийства Полония таково: Гамлет принял его за Клавдия (Полоний спрятался в комнате матери Гамлета за ковром). Гамлет пронзает рапирой ковер и убивает Полония, ибо полагает, что за ковром спрятался Клавдий. Поэтологическое же обоснование следующее: Гамлет убивает Полония, ибо он, чтобы преуспеть в качестве мстителя за своего отца, должен был стать столь же злым в поступках (не в мыслях), как Клавдий, которому он хочет отомстить, ибо он, Клавдий, убил отца Гамлета. Гамлет должен был, как и Клавдий, убить некоего отца, чей сын, Лаэрт, отомстил бы потом ему, Гамлету. Гамлет «гибнет» (также и в переносном смысле) в результате неизбежного и успешного совершения того, что ранее совершил другой. И в этом как раз и заключается трагедия Гамлета: в финале, убивая Клавдия, он уже сам убил одного отца (Полония), чей сын (Лаэрт), в свою очередь, его, Гамлета, убивает, тогда как Гамлет (по незнанию, в результате непредполагавшегося обмена рапирами) убивает Лаэрта. Так Гамлет в конце концов в своих поступках (не в мыслях) уподобляется тому, кому он мстит, когда он успешно свершает свою месть. Психологическое обоснование — это *causa efficiens*, а поэтологическое обоснование — это *causa finalis*. Психологическое обоснование заметно уже во время первого чтения, поэтологическое же обоснование — лишь после того, как весь текст уже прочитан. Ср. главу «Поэтологическое различие»

## *Против Наполеона*

«Преступление и наказание» направлено против героя, чей прообраз в европейской культуре — Эсхил Прометей, совершающий преступление во благо человечества, и чей современный вариант — Наполеон. Центральная проблема формулируется Достоевским в разговоре студента с офицером, случайно услышанном Раскольниковым за месяц до преступления. Студент говорит о старухе-процентщице: «Убей ее и возьми ее деньги [...]. За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!»<sup>5</sup> «Преступление и наказание» опровергает это рассуждение именно тем, что Раскольников ему подчиняется. Осмысляя эту ситуацию, читатель делает ее достоянием своего внутреннего опыта.

## *Ситуация Раскольникова*

Как мы уже установили, Достоевский — криминалист, выступающий в качестве писателя. Но что такое криминология? Удачное определение находим в § 2 устава «Общества, изучающего все области криминологии»: «Криминология исследует все обстоятельства, связанные с возникновением, совершением и раскрытием преступлений, а также борьбой с ними и обращением с преступниками»<sup>6</sup>. Достоевский отобразил в своем творчестве каждый из пунктов этого определения. Борьба с преступлениями, правда, не становится отдельной темой,

---

в кн.: *Gerigk H.-J. Lesen und Interpretieren*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S. 17–40. (UTB; 2323).

<sup>5</sup> ПСС. Т. 6. С. 54 (часть I, глава VI).

<sup>6</sup> Ср. статью «Криминология» («Kriminologie») в кн.: *Kriminalistik-Lexikon / Hrsg. von W. Burghard, H. W. Hamacher, H. Herold, M. Schreiber, A. Stümper, A. Vorbeck / 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*. Heidelberg: Kriminalistik Verlag, 1986. S. 145–146 (Grundfragen. Die Schriftenreihe der «Kriminalistik»; Bd. 20).

но должна рассматриваться как общая задача его творчества, заслуживающая особого исследования.

Наше намерение заключается в том, чтобы проследить, как проявляет себя Достоевский-систематик. Его биография причиной тому, что он поначалу свое внимание в сибирском остроге «обращает на преступника». «Записки из Мертвого дома» — его арестантский отчет, нами уже рассмотренный. Затем он устремляет свои писательские силы к изображению того, что предшествует Мертвому дому: истории преступления. Три из пяти его великих романов освещают главным образом одну из фаз, которые преступник проходит, совершая преступление. В центре «Преступления и наказания», а именно в частях с первой по шестую, — состояние преступника после преступления, его изоляция, его радости и муки, его упорство, его боязнь быть уличенным и, в конце концов, его признание. В «Братьях Карамазовых», последнем романе Достоевского, главная тема — замысел убийства вплоть до решения его совершить. Между этими двумя романами находятся «Бесы». Здесь в центре внимания — совершение преступления: хладнокровное убийство Шатова Петром Верховенским.

Мы видим: настойчивый интерес Достоевского к преступлению способствует систематическому распределению тем, к которым он собирается обратиться. Как только становится ясна тематика романа, писатель начинает выстраивать его по всем правилам искусства. Повторения отвергаются. Так, к примеру, орудие преступления всегда различно: топор в «Преступлении и наказании», нож в «Идиоте», американский пистолет в «Бесах», чугунное пресс-папье в «Братьях Карамазовых». Таким образом, в «Преступлении и наказании» в центре внимания ситуация Раскольников после того, как в завершение первой из шести частей нам показано двойное убийство во всех деталях, при открытой диафрагме. Типичный для Достоевского ход: Раскольников соображает после убийства, что рубашка, которую он носит, была постирана еще Лизаветой, им убитой.

Девять дней, в течение которых мы наблюдаем Раскольникова, представлены Достоевским как кошмар. Все приниживает страх быть уличенным. Он дает о себе знать еще тогда, когда преступление только планируется. Когда «в начале июля, в чрезвычайно жаркое время» (читаем на первых страницах романа) Раскольников посещает ростовщицу, чтобы точнее запечатлеть в памяти место будущего преступления, его восприятие направлено на потенциальные улики его причастности. С самого начала романа и вплоть до признания в содеянном в конце шестой части он живет в аду боязни быть раскрытым. Мы, читатели, заключены вместе с ним в этот ад. Нигде нам не предлагают взгляда на ситуацию Раскольникова извне, к примеру, с точки зрения комментирующего рассказчика.

Главная особенность ситуации Раскольникова, центральной в романе, — это изоляция после совершения преступления. Зная о содеянном, он наблюдает за окружающим его повседневным миром, словно посторонний. Достоевский использует эту ситуацию, как ее только возможно использовать. Вот порядочный и готовый прийти на помощь Разумихин, который ничего не подозревает о преступлении своего лучшего друга. Вот, ко всему прочему, суля себе помощь от их «Роди», из провинции приезжают мать и сестра — воплощения нравственной нормы.

Терзаемый лихорадкой, Раскольников после совершения убийства порой не способен покинуть постели. Его знобит, он погружается в многодневный сон. Согласно антропологии Достоевского такая болезнь — следствие преступления, и в этом он вполне преемник Шиллера. «Состояние величайшей душевной боли есть в то же время состояние сильнейшего телесного недуга»<sup>7</sup>, — писал Шиллер в статье «Опыт о связи животной стороны человеческой природы с его духовной стороной»

---

<sup>7</sup> Schiller F. *Sämtliche Werke*. 9. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. Bd. 5. S. 287–324. Здесь: S. 310.

(«Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen»). Окружающие приписывают болезни странное поведение Раскольникова. Что его болезнь — реакция на совершенное убийство, никто не может знать. Доктор Зосимов, разумеется, неверно оценивает своего пациента. Лишь следственный пристав Порфирий Петрович догадывается о действительной связи явлений, но не имеет доказательств.

Следует обратить внимание на четыре криминологических общих места: (I) преступник возвращается на место преступления, (II) появление неизвестного, признающего в преступлении, хотя он и не совершал его, (III) навязчивый интерес преступника к газетным сообщениям о его преступлении и, наконец, (IV) всё пронизывающий страх быть уличенным.

#### *Преступник возвращается на место преступления*

Раскольникова прямо-таки магически тянет к месту преступления. Через несколько дней после совершения убийства он вновь отправляется в квартиру своей жертвы. Между тем там уже трудятся два работника-маляра. Квартира освобождена от вещей, ее ремонтируют. Как ведет себя Раскольников? Желает ли он остаться незамеченным? Совсем наоборот. Он навлекает на себя подозрения, он спрашивает: где же кровь, ибо именно здесь были убиты старуха и ее сестра? И не только это. Раскольников снова звонит в дверной колокольчик так же, как перед убийством. И не один раз, а в общей сложности три. «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук!» Он вслушивается и вспоминает. «Всё ярче и живее» припоминается ему «прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение». Он содрогается от испуга при каждом звяканье колокольчика, при котором, так в тексте: «ему всё приятнее и приятнее становилось». Почему Раскольников возвращается на место преступления? Следственный пристав скажет об этом позднее со всей прямотой: Раскольникову хотелось вновь ощутить тот самый холод в спинном мозгу.

И еще один раз возвращается Раскольников на место преступления — однако в этот раз во сне, который Достоевский столь искусно вплетает в роман, что мы поначалу принуждены принять происходящее за явь. Об этом сне (в шестой главе третьей части), как и о большинстве событий, повествуется именно в прошедшем времени, в то время как первый пространственный сон Раскольникова (а именно: сон о лошади, забиваемой до смерти в первой части романа) излагается в настоящем времени. Итак, Достоевский как раз привлекает внимательного читателя в ловушку, описывая повторное возвращение Раскольникова на место преступления. Раскольников в этом сне вновь заходит в квартиру ростовщицы. Здесь все по-прежнему, «облитое лунным светом», хотя Раскольников уже видал, как работники наклеивали новые обои. В этот момент нам, читателям, становится ясно, что это сон. Сам же Раскольников впервые замечает это, когда просыпается. Все-таки Достоевский не оставляет нам времени на размышления. Темп повествования здесь неимоверно высок. Раскольников желает повторно совершить убийство ростовщицы, которая сидит, спрятавшись за салопом «на стуле в уголку». Раскольников бьет ее топором по темени дважды, но при этом «она даже и не шевельнулась». Он пригибается «совсем к полу», заглядывает «ей снизу в лицо», и замирает: «старушонка сидела и смеялась». Смех и шепот слышатся отовсюду, «вся прихожая уже полна людей», «все люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» Раскольников просыпается в своей клетушке. Дверь отворена. На пороге стоит незнакомец, который, промолчав минут десять, представляется Аркадием Ивановичем Свидригайловым.

### *Ложное признание невинного*

Здесь следует упомянуть молодого сектанта, решившего взять на себя вину Раскольникова. Первоклассный сюрприз! Во время второго разговора между Раскольниковым и следственным

приставом (точно в середине романа, в шестой главе четвертой части) в кабинет Порфирия Петровича заводят молодого сектанта Николая Дементьева, который бросается на колени и сознается в преступлении: якобы это он убил топором Алену Ивановну и ее сестру. Молодой сектант хочет принять на себя страдание. Воздействие этой сцены на читателей огромно, ибо неожиданное спасение приходит как раз тогда, когда Раскольников в диалоге со следственным приставом, считай, выдал себя. И теперь дело не только не сводится к тому, что у Порфирия Петровича нет никаких улик против Раскольникова, но и появился некто, берущий на себя его преступление. Безупречность преступления Раскольникова теперь как будто удвоилась. Но признание Дементьева это не просто неожиданность. Достоевский обращает его историю в аллегорическую параллель к истории Раскольникова. Николаю Дементьеву двадцать два года; он подбирает коробку с золотыми сережками из добычи Раскольникова, оброненную тем сразу после преступления, закладывает ее, навлекая этим на себя подозрения, и пытается повеситься на кушаке в коровнике. Когда ему это не удастся, он сдается полиции и «винится» в несовершенном преступлении. Решение «пострадать» связывает его с Раскольниковым. Да, Дементьев, хотя и не напрямую причислен в романе к раскольникам, с которыми Раскольников во всяком случае не имеет ничего общего несмотря на свое имя. Игра слов и сближает, и разделяет их.

*Убийца читает газетное сообщение о своем преступлении*

Раскольников посещает трактир «Хрустальный дворец», чтобы почитать газеты. Ему хочется увидеть собственными глазами, что пишут о его преступлении. И действительно, он находит то, что ищет: «<...> строки прыгали в его глазах, он, однако ж, дочел всё „известие“ и жадно принялся отыскивать в следующих номерах позднейшие прибавления». Смешанное чувство удовлетворения и озабоченности овладело им;



удовлетворения оттого, что к нему относятся столь серьезно, сколь это только возможно, и что он мог некоторым образом наблюдать такую реакцию из укрытия, из укрытия анонимности; а озабоченности оттого, что могли напасть на его след. Эта озабоченность виртуозно обыграна Достоевским. К Раскольникову, страстному читателю газет, их как раз поспешно листающему, чтобы еще больше узнать о состоянии расследования, за соседний столик внезапно подсаживается Заметов, письмоводитель полицейского участка! Раскольников чувствует себя под подозрением и переходит в наступление, высказывая то, что у Заметова на уме. Раскольников говорит ему, что пришел сюда, чтобы прочесть сообщения о смерти старой вдовы, и разъясняет своему сбитому с толку собеседнику, как он поступил бы, если бы совершил убийство; при этом Раскольников рассказывает точь-в-точь, как все произошло, и спрашивает наконец без прикрас: «А что, если это я старуху и Лизавету убил?» Здесь Раскольников все же опомнился; Заметов «побледнел, как скатерть», и Раскольников сказал ему злобно: «Признайтесь, что вы поверили? Да? Ведь да?» Но теперь Заметов более не верит! Раскольников покидает трактир, «весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения». Снова поведение, противоречащее здравому смыслу, вызывает у него то самое чувство, что он ощущал во время описанного в той же главе возвращения на место преступления.

### *Страх быть уличенным*

Все эти общие места криминологии по-своему используются Достоевским, также как и страх преступника быть схваченным. В последней главе третьей части Раскольников перед домом, в котором живет, замечает, что его, поначалу молча, преследует некий мещанин, «очень походивший издали на бабу». Этот мужчина, однако, вдруг произносит: «Ты убивец», и делает это «с улыбкой какого-то ненавистного торжества»; на следующем перекрестке

он поворачивает налево и уходит прочь, не оглядываясь. Раскольникова охватывает ужас, он поднимается в свою каморку и видит сон, пересказанный выше, сон о том, как он хочет заново убить Алену Ивановну. Но безуспешно, она лишь смеется. Столкновение Раскольникова с мужчиной, называющим его убийцей, — эпизод в реалистическом романе, сбивающий с толку, ибо кажется, что объективная реальность здесь совершенно покоряется страху, который движет Раскольниковым изнутри: страху быть уличенным. Достоевский устраивает, что поначалу все выглядит так, как будто мы имеем дело с галлюцинацией Раскольникова. То, что мужчина, называющий Раскольникова «убивцем», издала походит на бабу, сразу заставляет вспомнить об убитых жертвах. Однако на следующий день тот же самый мужчина «медленно и тихо» отворяет дверь в клетушку Раскольникова, которого охватывает ужас, ибо перед ним стоит «вчерашний человек *из-под земли*» (курсив оригинала. — Х.-Ю. Г.). Это без сомнения лучший образец манеры Альфреда Хичкока, только на сто лет ранее и без камеры. Но на этом месте ситуация разрешается, ибо тем временем с признанием выступил молодой сектант, и «вчерашний человек» приносит Раскольникову извинения за то, что несправедливо заподозрил его. Можно было бы сказать, что Достоевский, вводя в роман этого человека, называющего Раскольникова убийцей, изображает склонность каждого убийцы к особой форме «аффективной иллюзии»: а именно к более или менее сильной готовности узнать в любом прохожем того, кто все знает и кто произнесет: «Ты убивец».

### *Замысел Достоевского*

Можно констатировать следующее: Достоевский устраивает так, что страх Раскольникова быть уличенным не имеет последствий. Нет ни свидетелей, ни улики. И сектант, признающийся в преступлении, которое он не совершал, еще усложняет работу следственного пристава. Достоевский оставляет Раскольникова наедине с его совестью, что имеет программный

характер. Преступнику после совершения преступления должна быть предоставлена свобода решения относительно себя самого. Следует учитывать, что мотив самоубийства проходит через весь роман и в Свидригайлове, отрицательном двойнике Раскольникова, достигает апогея. В дождливую ночь (которая не описана, ибо наш взгляд поглощен Свидригайловым) Раскольников отказывается от самоубийства. Последовав увещаниям Сони и приняв условия возвращения в общество, установленные уголовным правом, Раскольников покидает ад больной совести, которого не может вынести.

Раскольников отнюдь не профессиональный убийца. Свои познания в криминалистике Достоевский использует для того, чтобы изобразить совершенно непрофессионального убийцу. То, как Раскольников «ковыляет» к преступлению, несмотря на то, что он спланировал его за месяц до совершения, и как он с лунатической уверенностью преображает его в безупречное убийство, заслуживает особенного внимания. Подумаем о том, как наивно-отважно он достает себе орудие убийства, которое после совершения преступления аккуратно приносит назад в дворницкую, где его взял. Здесь живет дворник дома, в котором находится каморка Раскольникова. Поначалу Раскольников желает похитить топор в кухне своей хозяйки, но там в это время находится Настасья; и это полная случайность, что под лавкой из отпертой дворницкой в тот момент, когда дворник как раз отлучился, поблескивает топор, который нельзя было не заметить. Возможность использовать в качестве орудия преступления собственный складной садовый нож отвергнута Раскольниковым, ибо «на нож, и особенно на свои силы, он не надеялся». Именно поэтому он останавливается на топоре, который в качестве орудия убийства имеет сугубо архаические черты. Мы видим: путь Раскольникова к месту преступления и само его безупречное исполнение сопровождаются многочисленными случайностями.

Особенность «Преступления и наказания» в том, что сознание убийцы с благородными мотивами показывается

изнутри. Сознание, погруженное в смятение тяжелым преступлением, наблюдается прямо-таки во время его работы. Ни в каком ином произведении Достоевского нет стольких снов. Сны Раскольникова — послания его души к собственному «я», которое хотело бы избавиться от них.

И кое-что еще: душевное состояние Раскольникова, которое мы наблюдаем с начала романа до того момента, когда он сознается в преступлении на последней странице шестой части, складывается из смешанных чувств и не поддается однозначному определению. Радость и мука, гордыня и подавленность, агрессия и страх постоянно наслаиваются друг на друга и выдают в нем «моральную личность», отмеченную «неистоимой злобой». «Ему гадки были все встречные, — гадки были их лица, походка, движения. Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил...» — это отмечает рассказчик в завершение второй главы второй части. Вопрос лишь: злоба на что? Ответ: на существующий мир, подчиненный ростовщичеству, не поддающийся изменению здесь и сейчас.

### *Внешность Раскольникова*

Из всех убийц Достоевского Раскольников самый красивый. У него выразительные темные глаза и тонкие черты лица; уже в самом начале романа мы узнаем, что он «замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». Это опять-таки программное описание. Внешность Раскольникова указывает на его причастность миру высшей нравственности.

Достоевский тем самым движется в фарватере идей Иоганна Каспара Лафатера, пропагандировавшего физиогномические представления, суть которых в том, что характер человека может быть прочтен по чертам его лица; этот взгляд был обоснован в четырех томах лафатеровых «Физиогномических фрагментов, способствующих познанию людей и любви

к людям», опубликованных с 1775 по 1778 год. В таком контексте Раскольников, убийца с симпатичными чертами лица, — интереснейший особый случай. Прямо-таки преступную ауру имеют лицо и голова Петра Верховенского, хладнокровного убийцы в «Бесах», о котором речь еще пойдет в соответствующем месте. Также и Рогожин в «Идиоте» своим лицом сразу же наводит на мысль о преступлении, которое он, в конце концов, и совершает в заключение романа.

К внешности у Достоевского относятся также и одежда, и физическое состояние персонажа в каждом отдельном случае. В начале романа Раскольников носит приметную немецкую шляпу (для Достоевского указание на чужестранный образ мыслей), но потом он получает от Разумихина в подарок картуз, а в конце романа в сибирском остроге предстает с бритой головой: начало с чистого листа в арестантском платье. Физическое состояние Раскольникова в течение пятнадцати дней, в которые мы его наблюдаем, жалко. У него горячка, его бьет озноб, он падает в обмороки. В таком физическом состоянии, которое в мире, созданном Достоевским, конечно же, является следствием душевного состояния, Раскольников и впрямь деградирует.

Мы находимся в третьей главе второй части, и это значит, что, проснувшись, «желчный, раздражительный, злой», он с ненавистью рассматривает свою каморку, эту крошечную клетушку со столь низким потолком, что человек высокого роста не может толком выпрямиться. В ней три старых стула, не совсем исправных, стол в углу, на котором лежат запыленные тетради и книги. И наконец «неуклюжая большая софа», занимающая чуть не всю длину и половину ширины комнаты. Она служит постелью Раскольникову, и он довольно часто засыпает на ней, перед тем не раздевшись, без простыней, покрываясь старым студенческим пальто, с маленькой подушкой под головой, подкладывая «всё что имел белья, чистого и заношенного, чтобы было повыше изголовье». Перед софой стоит маленький столик. И рассказчик отмечает: «Трудно было более опуститься и обнеряшиться; но Раскольникову это

было даже приятно в его теперешнем состоянии духа. Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем желчь и конвульсии. Так бывает у иных мономанов, слишком на чем-нибудь сосредоточившихся»<sup>8</sup>. Мы видим: все описанное — объективный коррелят к ситуации Раскольникова после его преступления. Он не в ладу с собой и с миром.

### *Удар как лейтмотив*

Достоевский развил «Преступление и наказание» из одного-единственного мотива — мотива нанесения удара. В момент убийства удар как мотив достигает своей кульминации.

Раскольников убивает топором двух женщин. Поначалу шестидесятилетнюю ростовщицу Алену Ивановну, затем ее тридцатипятилетнюю сводную сестру Лизавету Ивановну, случайно появившуюся на месте преступления. Обе совершенно беззащитны, когда их лишают жизни.

Алена Ивановна как раз наклоняется над предполагаемым «закладом», когда Раскольников сзади наносит ей удар обухом топора по темени; а Лизавета существо столь запуганное, что даже и руки не поднимает, чтобы действительно защитить себя, когда острое топора прорубает ей «всю верхнюю часть лба, почти до темени». Можно сказать, что в «Преступлении и наказании» доминирующий мотив достигает апогея в момент убийства двух беззащитных женщин.

Повсюду в романе мы встречаем людей, бьющих себе подобных. Так поступает Алена Ивановна, которая постоянно бьет свою сводную сестру и держит ее в полном рабстве. Аркадий Иванович Свидригайлов признается, что он временами бывал бит, и прибавляет о Марфе Петровне, своей покойной жене, бывшей его на пять лет старше: «Хлыст я употребил,

---

<sup>8</sup> ПСС. Т. 6. С. 25–26 (часть I, глава III).

во все наши семь лет, всего только два раза (если не считать еще одного третьего случая, весьма, впрочем, двусмысленного)»<sup>9</sup>.

Пожилого Мармеладова нешуточно избивает его жена, когда тот в подпитии возвращается домой, и он признается, что эти удары ему приносят не боль, но удовольствие. О проститутках на Сенном рынке сказано: «почти все с глазами подбитыми». Самого Раскольникова «плотно хлестнул» по спине кучер одной коляски, принявший его за пьяного.

Достоевский обращает битье в символическое действие. Подобно тому, как ростовщица Алена Ивановна побоями «держит в совершенном порабощении, как маленького ребенка», свою сестру, так и неимущего Родиона Раскольникова она вгоняет своей финансовой силой в состояние рабской подвластности: он вынужден даже принять ее завышенные проценты. Обесчеловечившаяся ростовщица лишает человеческих черт студента права, который становится убийцей и грабителем из идеологических побуждений. И тем самым общество вполне определенно выражает свое состояние. Успешно практикуемое ростовщичество столь же убийственно для его жертв, как топор Раскольникова для процентщицы. Короче: двойное убийство — это дистиллят духовной ситуации эпохи, рассматриваемой под лупой ненависти.

Чтобы разрушить власть тех, кто стал бить первым, Раскольников наносит удары сам. Он делает как раз то, что желает упразднить. Но парадокс не только в этом. Чтобы освободить двух женщин, Соню и Дуню из нищеты, в которой они неповинны, он лишает жизни двух других женщин, не приобретя больших денег. Можно сказать, что в «Страшном сне» Раскольникова о лошади, забиваемой до смерти, как в подлинной эмблеме, заключена Достоевским проблематика его романа. Тем самым нас, читателей, побуждают к тому, чтобы к этой картине (*pictura*) найти несформулированную подпись (*subscriptio*). На этом пункте стоит вскоре еще раз остановиться подробнее.

---

<sup>9</sup> ПСС. Т. 6. С. 216 (часть IV, глава I).

## *Изображение сознания*

Не следует забывать, что все действие до начала эпилога укладывается в «Преступлении и наказании» в пятнадцать дней. Это знойные летние дни в Петербурге, «вонючем городе», которые только один раз прерываются грозой. Все произведения Достоевского характеризуются растяжением времени, что поначалу, в особенности в виду значительного объема романов, незаметно. В «Преступлении и наказании» описанный период особенно короток, в сравнении же с другими четырьмя романами пятикнижия — самый короткий! За счет этой цельности создается особенная атмосфера, многообразно воздействующая на читателя.

В течение пятнадцати дней, которые Раскольников проживает перед нашими глазами, он постоянно болен. У него лихорадка, его бьет холодная дрожь. Один раз в третьей главе второй части он впадает в глубокий обморок, который с небольшими перерывами длится три дня; в другой раз, в начале шестой части, он мучим странными расстройками сознания, которые опять-таки длятся три дня. Об этих в общей сложности шести днях мы почти ничего не узнаем, точнее, только то, что Раскольников может о них восстановить в памяти. Таким образом, из пятнадцати дней действия романа лишь девять описаны подробно.

В зачине романа мы видим Раскольникова в крайне жаркий день, в начале июля, спускающимся по лестнице доходного дома из клетушки, похожей на гроб, спускающимся вниз — в недуг преступления. В конце романа мы видим его после грозовой ночи поднимающимся по лестнице в полицейскую контору вверх, к исцелению через принятие наказания, к исцелению, ведущему на просторы сибирской природы. Достоевский изображает преступление как болезнь. Можно сказать: «Преступление и наказание» — это история преступления, написанная как история болезни.



## *Своеобразие*

Из всех романов Достоевского «Преступление и наказание» содержит наибольшее количество снов. Сны Раскольникова — это комментарии к его мыслям и делам. Они — посланники его души, гонцы его подавленной больной совести. В снах подсознание Раскольникова реагирует на деятельность его сознания; подсознание Раскольникова пробуждается, как только переутомление или сон отключают сознание или же главенство этого сознания. Так в снах Раскольникова смешиваются внешний и внутренний мир. Можно сказать: сны Раскольникова повествуют нам, если их прочесть один за другим, историю изнасилования его души, совершенного его эго. В снах, навещающих его, живет его совесть, от которой он пытается отречься в мыслях и поступках. Короче: Раскольников — расколотая личность и тем самым соответствует своему имени.

Его «я» преобразует в поступки то, что его душа не способна вынести. Из-за этого раскола заболевает тело. Лихорадка, обмороки, кошмары — таковы последствия. Так как Достоевский строит повествование от лица воображаемого рассказчика, у которого есть доступ как к мыслям Раскольникова, так и к его снам, мы, читатели, знаем больше о внутренней жизни героя, чем он сам. Мы пристально наблюдаем внутреннюю жизнь убийцы: до, во время и после преступления, сжатую по времени до пятнадцати дней, но из которых, повторим, описаны только девять, ибо Раскольников шесть дней проводит без сознания в психосоматическом обмороке. В таком потрясении он вырывается из мира, которого не выносит, но который создал себе сам своими поступками. При этом следует различать: бодрствование, сон и бессознательное состояние.

Страх быть уличенным в содеянном обращает для Раскольникова в кошмар также и действительность. Достоевский изображает нам сознание обеспокоенное и в течение действия романа совершенно смятенное, впервые обретающее покой

в сибирском остроге. Также и там состояние его духа раскрывается сном.

Один-единственный раз на изрядный отрезок времени в романе изменена перспектива повествования: в гостиничной комнате во время дождливой ночи Свидригайлов погружается в зловещий кошмар, который великолепно высвечивает его педофильскую фиксацию на малолетних девочках, после чего он в утренних сумерках стреляет себе в висок перед зданием пожарной охраны. В ту же ночь Раскольников блуждает по Петербургу (эти блуждания нам не изображены) перед тем, как утром сдается полиции и признается в преступлении, что описывается в подробностях. Такой параллелизм подразумевает, что и Раскольников был обуреваем мыслью о самоубийстве, но избрал наказание, открывавшее ему возвращение к живой жизни. Во время признания Раскольникова в полицейский участок поступает известие о самоубийстве Свидригайлова.

Из снов Раскольникова особенно выделяются два: сон о лошади, забиваемой до смерти (перед преступлением), и сон о возвращении на место преступления, сон, предшествующий появлению Свидригайлова. Рассмотрим временную структуру сна о лошади, забиваемой до смерти (часть I, глава V). Приснившееся объединяет в настоящем и прошлое, и будущее Раскольникова. Раскольникову снится, что он семилетним ребенком вместе с отцом в один из праздничных дней гуляет в предместье города, его родного города, и становится свидетелем того, как один парень, «еще молодой, с толстой такою шейей и с мясистым, красным, как морковь, лицом», избивает «маленькую, тощую, саврасую крестьянскую клячку», запряженную в телегу, слишком большую для нее, и в конце концов железным ломом перешибает ей хребет. На возу между хохочущими мужиками сидит баба, «толстая и румяная», и непрерывно «щелкает орешки и посмеивается». Кто-то кричит парню, бьющему сначала кнутом, а потом оглоблей: «Топором ее, чего! Покончить с ней разом!» Одни бьют лошаденку кнутом по глазам, и когда лошадка под ломом молодого

крестьянина, которого кличут Миколкой, «протягивает морду, тяжело вздыхает и умирает», семилетний Раскольников проталкивается с криком к савраске через толпу и целует «ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...» Отец говорит ему: «Пьяные, шалят, не наше дело, пойдем!» Раскольников обхватывает отца руками, «хочет перевести дыхание, вскрикнуть, и просыпается».

Следует попутно отметить, что этот сон в отличие от других, рассказан в настоящем времени. Достоевский охотно сам читал его публике. Сон о лошади, забиваемой до смерти, не передает воспоминаний Раскольникова, но объективно осмысляет его настоящую ситуацию в соотношении с действительно пережитыми деревенскими обычаями, преобразая его настоящее парадоксальное положение с предельной ясностью в образ, рождающийся из глубины души: Раскольников — и жертва, и преступник, и свидетель-ребенок, т. е. свидетель, воплощающий нравственные начала.

Все эти сны в тексте обозначены как сны. Однако у Достоевского имеется еще и другой сон, который как таковой не отмечен: а именно сон, что видится Раскольникову, когда он засыпает на своем диване, «лежа без движения, ничком, уткнув лицо в подушку», незадолго до преступления, которое он запланировал как раз на семь часов. Следует отметить, предвосхищая дальнейшее: Раскольников пробуждается от этого сна только после эпилога. Все происходящее в шестой главе первой части после того, как Раскольников засыпает, с поэтологической точки зрения — его сон. Происходящее в романе после того, как он впадает в сон незадолго до семи часов, подчинено приему «делегированного фантазирования» («das delegierte Phantasieren»), благодаря которому Достоевский добивается необычайной проникновенности своего романа, остающегося до сих пор популярнейшим из его произведений<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> О «длительной игре мыслей» ср.: Schmidt A. Berechnungen I und II // Schmidt A. Rosen und Porree. Karlsruhe: Stahlberg Verlag, 1959. S. 283–308.

Литературный герой представлен в сложном положении, которое он перерабатывает «длительной игрой мыслей», смешивающей объективную реальность исходной ситуации с субъективной реальностью пожеланий и страхов. Это значит: автор Достоевский дает волю своему воображению от имени вымышленного героя, стирая грань между объективной реальностью исходной ситуации и «длительной игрой мыслей», вырастающей из нее.

Непосредственным примером применения подобного приема для Достоевского была пушкинская повесть «Пиковая дама». Также и там молодой человек, Германн, хотя и другим образом, ожидает решения своих финансовых затруднений от немолодой женщины, от шестидесятивосьмилетней графини, которую он навещает в ее доме и которую с пистолетом в руке хочет принудить к тому, чтобы она открыла ему секрет легендарных выигранных карт. Она же умирает при виде молодого человека, направившего на нее пистолет; происходит ли это от страха или из-за возраста графини, Пушкин оставляет открытым. После своей смерти графиня является

---

Шмидт различает «уровень переживаний I» (т. е. объективная реальность) и «уровень переживаний II» (т. е. субъективная реальность). При «длительной игре мыслей» смешиваются оба уровня, так что Шмидт выводит формулу: ДИМ = УП I + УП II (Ibid. S. 204). В применении к «Преступлению и наказанию» это означает, что Достоевский сначала изображает нам уровень переживаний I (т. е. объективную реальность), из которого затем вырастает «длительная игра мыслей» (УП I + УП II). Остается отметить, что различие между УП I и УП II интрафункционально не существует, оно должно быть выявлено читателем. «Творчество Э. Т. А. Гофмана в целом, например, живет благодаря напряжению между УП I и УП II („Принцесса Брамбилла“» (S. 298). Это напряжение, по мнению Шмидта, дает о себе знать в кратком рассказе Джеймса Тёрбера «Невероятная жизнь Уолтера Митти» («The Secret Life of Walter Mitty»). Раскольников — это Уолтер Митти в Петербурге. Мое предложение говорить о «делегированном фантазировании» («das delegierte Phantasieren») дополняет размышления Арно Шмидта, ср.: *Gerigk H.-J. Lesen und Interpretieren. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006 (UTB; 2323). S. 41–56 (глава «Der Dichter und das delegierte Phantasieren»)*. Ср. также статью Зигмунда Фрейда «Поэт и фантазирование» (1908).

Германну во сне и называет ему карты, приносящие выигрыш: тройка, семерка, туз. Нарумов, приятель Германна, вводит его в дом известного игрока Чекалинского, недавно переехавшего из Москвы в Петербург, где Германн дважды подряд выигрывает; но в третий раз, когда он ставит на названную призраком карту, ему вместо туза выпадает дама пик. Это означает полный проигрыш; Германн сходит с ума.

В самом начале рассказа Германн показан в кругу друзей, наблюдающим долгой зимней ночью за их карточной игрой, но никогда не берущим карты в руки. Здесь слышит он предание о трех картах, гарантирующих выигрыш. Легендарную тайну, завещание загадочного графа Сен-Жермена, как считается, хранит теперь престарелая русская графиня; она упрямо молчит об этом секрете и даже сама никак не пользуется этим каббалистическим знанием. Эта история погружает Германна в постоянное смятение. Он задумывает добиться расположения графини и выманить у нее тайну. Во время одинокой прогулки по вечернему Петербургу он неотступно размышляет о возможности внезапного обогащения. Это полагает начало череде впечатлений, которую Пушкин включает в повествование в качестве очевидной аналогии к видимому Германном наяву. Без движения он застывает перед ярко освещенным домом старинной архитектуры. Случай привел его как нарочно к дому таинственной графини, который, впрочем, предстает его взору в недостижимом праздничном блеске.

Здесь уже начался сон наяву без того, чтобы в тексте на это обратили наше внимание. В этом сне Германн придумывает, как сблизиться с реально существующей воспитанницей графини и устроить себе встречу с ее покровительницей; так все и происходит. Короче: роман Достоевского «Преступление и наказание» пронизан мотивами пушкинской «Пиковой дамы». Даже самоидентификацию Германна с Наполеоном находим у Пушкина. Обратимся теперь к грезам Раскольникова. В романе Раскольников пробуждается из мира своих видений, внезапно услышав бой часов. Он торопливо вскакивает

и устремляется на лестницу. «Седьмой час давно!» — слышит он, кто-то кричит на улице. И он отправляется туда, где совершит преступление.

Стоит задуматься о следующем. Раскольников незадолго до убийства вовсе не пробудился из мира своих видений. Все, что происходит после того, как пробило семь часов, происходит во сне, не исключая и эпилог. Раскольников впервые пробуждается, лишь когда роман уже окончен. Об этом, впрочем, в тексте ничего не сказано.

Дальнейшие события, завязка которых дается в пяти начальных главах первой части, представляются Раскольникову во сне и додумываются им во сне до конца — в беспокойном состоянии между собственно сном и сном наяву. С этим сном Раскольникова можно соотнести лишь следующее соображение, а именно то, что предваряет его «страшный сон» о лошади, забиваемой до смерти: «В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев». А сон, о котором Достоевский так пишет, есть и впрямь подлинное произведение искусства!

Такое же произведение искусства — еще один сон Раскольникова, когда он, не пробудившись в семь часов от боя часов, остается и далее во власти болезненных видений. Все, что теперь действительно происходит, включая и эпилог, представлено Достоевским как происходящее в уме Раскольникова.

Если мы принимаем это соображение, «Преступление и наказание» приобретает совершенно неожиданный вид. Все, что представлено нам как произошедшее после семи часов вечера, следует понимать как плод больной фантазии Раскольникова, ибо его сознание, погруженное в сон, отвечает

объективной реальности пяти начальных глав романа воображаемым миром, в котором смешиваются реальности объективная и субъективная. Происшествия пяти начальных глав — это те отправные точки, отталкиваясь от которых, больная фантазия Раскольникова ведет игру, воистину исполненную нарциссизма.

Почему эта игра грез исполнена нарциссизма? Потому что агрессия и подавленность выставляются напоказ. Состояние духа, в которое его повергает встреча с пожилым Мармеладовым, и его собственное положение, проясненное письмом его матери, бредящий Раскольников обращает в ритуалы самолюбования, движущая сила которого — его стесненная личная ситуация и зависимость от ростовщицы.

Достоевский побуждает нас, как только мы избрали определенную точку зрения, принять участие в своеобразном представлении. Этот спектакль заметен лишь с экстрафигурационной позиции. И это значит: у наивного читателя (которого Достоевский расчетливо увлекает сюжетом) отнюдь не будет отнято удовольствие «неутомимо держаться за рассказываемое» (как это некогда сформулировал Адорно). Думаящему же читателю Достоевский разрешает заглянуть в свои карты, подавая сигналы о том, что рассказываемое — плод больного воображения главного героя.

Как же выглядят сновидения Раскольникова *in concreto*? Каким механизмам подчинена его болезненная фантазия? Можно сказать, что муки совести причиной тому, что воля Раскольникова к достижению преступного триумфа разочарована собственным бедственным положением. Больная совесть предотвращает почти безупречную реализацию главной цели. Раскольников рисует себе наихудшее из того, что вообще может произойти: Лизавета появляется на месте убийства и должна погибнуть. Большая сумма денег не найдена. Раскольников скорейшим образом избавляется от скудной добычи, полученной им, как от потенциальной улики. Он испытывает ужас, навязав себе роль убийцы. Как

отвратительно совершить что-либо подобное! Но, в любом случае, его преступление — это безупречное преступление, и в конце концов он позволяет себе в обхождении с полицейскими следователями изысканные грубости. Однако, что еще хуже, именно сейчас должны приехать мать и сестра, не догадывающиеся о том, что натворил тем временем их Родя. Ну, и известное удовольствие находит Раскольников в ужасе добропорядочного и готового прийти на помощь друга Разумихина.

Раскольников бредит в своей узкой чердачной комнатке, где засыпает в горячке на своей не застеленной постели; узкая комнатка становится для него центром мира, неизменным местом возвращения из его грез. Кто только не переступает ее порог: и Настасья, и Разумихин, и врач Зосимов, это понятно, но также и адвокат Лужин, и проститутка Соня, и землевладелец Свидригайлов, и даже мужчина, назвавший его убийцей, и наконец следственный пристав, не говоря уж о матери и сестре. Все они, а еще и другие совершают паломничества к его изможденному эго по четырем лестницам вверх, совсем наверх, под самую крышу.

Еще в пушкинской «Пиковой даме» (1834) повествовалось о грезах одиноко прогуливавшегося молодого человека, мечтавшего о карточном выигрыше перед ярко освещенным зданием, которое он посчитал принадлежащим графине. Теперь в «Преступлении и наказании» (1866/67) Петербург превращается в «вонючий город», где из трясины нищеты прозябают цветы зла и где Раскольников, бывший студент права, в комнате столь малой, «что можно было снять крюк, не вставая с постели», видит свой горячечный сон о том, как он установит социальную справедливость, убив и ограбив. Героическая греза со всеми ее атрибутами.

К Соне, проститутке, у Раскольникова развивается подлинно сентиментальное отношение. Именно он распознает в ней нравственную личность и выражает ей уважение тем, что признается в содеянном. Замечание повествователя об «убийце



и блуднице, странно сошедшихся за чтением вечной книги», следует отнести на счет наивно-сентиментального мечтателя (Kitsch-Mensch), ответственного также за определенные детали в эпилоге. Именно перед судом выясняется, что Раскольников, «в бытность свою в университете, из последних средств своих помогал одному своему бедному и чахоточному университетскому товарищу». А когда тот умер, «ходил за оставшимся в живых старым и расслабленным отцом умершего товарища», «поместил наконец этого старика в больницу, и когда тот тоже умер, похоронил его». И боле того: Раскольников однажды «вытащил из одной квартиры, уже загоревшейся, двух маленьких детей, и был при этом обожжен». Мы видим: бредящее сознание того, кто сам стигматизирует себя, совершив двойное убийство, присваивает себе самому атрибуты благородного спасителя и помощника.

В разговорах со следственным приставом Раскольников проявляет себя мастером логических построений и риторики. Нарциссичное самолюбование интеллекта, которому в разговорах с Соней противостоит нарциссичное же самоуничужение.

То, что как раз Свидригайлов, домогающийся сестры Раскольникова, подслушивает признание Раскольникова, сделанное Соне, из-за двери в соседнюю комнату, — ситуация воистину кошмарная. Прямо-таки неправдоподобно сконструированная автором. Дуня теперь в опасности подвергнуться шантажу. Но Раскольникову известно, что в его сестре Свидригайлов найдет противника более сильного, чем он. Дважды Дуня нажимает на курок трехударного револьвера, целясь в Свидригайлова, — первая пуля «скользнула по его волосам и ударилась сзади в стену»; во второй раз — осечка; а третьей пулей Свидригайлов в конце концов застреливается сам, после того как Дуня пощадила его. Мелодраматичная цепочка моралистического сюжета требует, чтобы этот револьвер принадлежал Марфе Петровне, убитой Свидригайловым.

Свидригайлов как порождение больной фантазии Раскольникова дает ему возможность отграничиться от настоящего мерзавца, который (так он показан в книге), Бог весть, сколько еще прегрешений имеет на совести. В сибирском остроге Раскольников опять-таки угрюм, ибо не желает столь просто распрощаться с прежним представлением о самом себе, и мечтает о том, что необыкновенные люди, от которых человечество не может отказаться, конечно же, существуют: только их по сю пору никто не видел и никто не слышал их голосов.

Следует принимать во внимание и то, что разговор, в действительности услышанный Раскольниковым, разговор между студентом и офицером о ростовщице, которую следует убить и ограбить, приводит к тому, что связать с местом преступления можно три пары мужчин. Поначалу Кох и Пестряков, посетители процентщицы, затем красильщики Дмитрий и Николай из квартиры этажом ниже. Четверо из них заподозрены в злодеянии и тем отвлекают внимание от Раскольникова. Позднее Раскольников встречает еще двух красильщиков, Тита и Алешу, в квартире ростовщицы, освобожденной тем временем от мебели, и теперь уже сам наводит на себя подозрения. Вокруг чердачной клетушки и места совершения преступления кружит логика бреда.

Но что дают нам доказательства того, что Достоевский создал «Преступление и наказание» как роман, в котором изрядная часть действия задумана как игра болезненной фантазии протагониста? Несомненно, в данном случае нет никакого когнитивного приращения в том, что касается непосредственного смысла романа. Когнитивное приращение касается в куда большей степени причин огромной популярности этого произведения. «Преступление и наказание» — не только самый популярный из всех романов Достоевского, но и, по-видимому, наиболее известный русский роман вообще. Ситуации, запечатленные в этом романе, отличаются магической выразительностью. Чтобы выяснить ее причины,

самая общая отсылка к повествовательному искусству Достоевского была бы, правда, отнюдь не ложной, но во всей своей определенности была бы весьма неопределенна. Еще один аргумент заключался бы в том, что ни в одном из всех других своих произведений Достоевский никогда так не стремился сблизиться с массовой литературой, как в «Преступлении и наказании». Убийца и блудница как литературные герои, еще к тому же вместе читающие Библию, адвокат-негодяй и помещик-изверг, при этом оба помогают невинных девушек, не говоря уже об ужасающей жестокости двойного убийства топором, которое изображено нам из непосредственной близости, — все это убеждает, что роман был адресован жадным до сенсаций читателям газет, которые, пожалуй, никогда не вымрут. Однако лишь перечисления подобных особенностей все же недостаточно для того, чтобы объяснить воздействие этого романа.

При ярко выраженной субъективности здесь следует учитывать именно направленность подобных элементов и их фокусировку. В «Преступлении и наказании» Достоевский со всей очевидностью воплощает самые потаенные желания и самые потаенные страхи благонравных граждан. Как раз чувство неловкости, нарушающее деспотию благопристойности, настойчиво заявляет здесь о себе. Беспорядочный сон о внезапном погружении в преступный мир избирает себе к тому же местом действия большой город, прибежище современного отчаяния. Разобщенность, отличительный признак нашего века со времен его двойника — эпохи романтизма, выступает как характерная черта сознания в целом. И прием «делегированного фантазирования», примененный Достоевским, создает магическую убедительность того, что читатель «находится в голове Раскольникова», так что происходит почти гипнотическая идентификация с ситуацией большого города. Да, читатель ощущает свою способность совершить зло, видя перед собой хладнокровную, безжалостную ростовщицу, волнуется вместе с Раскольниковым о том, чтобы ему удалось

его злодеяние, и отнюдь не хочет того, чтобы Раскольников был разоблачен как убийца. В своей разорванности сознание Раскольникова оказывается способным к созиданию действительности и овладевает сознанием читателя. Это значит: внутренний и внешний миры взаимно порождают друг друга и, создавая друг друга, сливаются воедино. Объективная реальность реагирует на желания и страхи Раскольникова как превосходный коррелят: внутренний мир Раскольникова, так того желает Достоевский, превращается в объективную реальность художественного вымысла.

Действие эпилога происходит в Сибири почти через полтора года после признания Раскольникова в совершении преступления. Через пять месяцев после признания Раскольников приговорен к восьми годам сибирской каторги. И так, еще семь лет проведет он здесь вместе с Соней, как сообщает воображаемый повествователь Достоевского. Кошмар завершен. И читателю известно теперь, на что нацелены многократные отсылки в основном тексте романа, содержащие никак не поясняемое указание «потом». Так об этом, к примеру, сказано в шестой главе четвертой части: «Потом, при воспоминании об этой минуте, Раскольникову представлялось всё в таком виде». Тем самым Достоевский подразумевает, что всё, что Раскольников переживает на наших глазах в шести частях романа, представлено как его воспоминания в сибирском остроге, хронологически упорядоченные воображаемым повествователем. То есть опять-таки речь идет о мире в его голове.

Некоторые итоги: итак, построение того, что нам в данном романе показано как непосредственная реальность, необычайно сложно. Болезненные фантазии протагониста, как таковые именно обозначенные, обращенные в будущее и к тому же распознаваемые только с экстрафикциональной точки зрения, осложняют интрафикциональное содержание тем, что мы имеем дело с воспоминаниями Раскольникова на сибирской каторге. При всей доходчивости сюжета, рассчитанной на любопытство нетерпеливого читателя газет, от читателя

думающего «Преступление и наказание» требует совершенно особого, подвижного зрения.

Что же касается приема «делегированного фантазирования», доминирующего здесь, то «Преступление и наказание» принадлежит в силу этого к традиции, простирающейся от «Маркизы де ла Пивадьер» (1820) Э. Т. А. Гофмана до голливудских фильмов. Следует выделить фильм Фритца Ланга «Женщина в окне» («The Woman in the Window», 1944) с Эдвардом Г. Робинсоном в роли нью-йоркского профессора, только что отправившего жену и детей на летние каникулы. Профессор знакомится на улице с молодой женщиной, портрет которой видел в витрине художественного салона, убивает ее любовника и просыпается перед неминуемым раскрытием его преступления в конце фильма в кресле клуба, в котором он заснул и теперь с облегчением осознает, что все это ему лишь привиделось во сне. Наяву он увидел лишь портрет в окне, давший толчок игре его воображения. Также в 1944 году выходит в прокат фильм Билли Уайлдера «Двойная страховка» («Double Indemnity»); сценарий по мотивам одноименной повести Джеймса М. Кейна был написан режиссером совместно с Рэймондом Чандлером). В нем повествуется о служащем страхового агентства в Лос-Анжелесе, который использует возможность обогатиться, предоставленную ему его профессиональной деятельностью: ему видится, что некая красивая женщина, желающая овдоветь, поручает ему, все еще холостяку, подействовать в заключении страховки жизни ее мужа, предполагающей «двойную выплату», если тот погибнет в результате несчастного случая. Став любовниками, они вместе убивают ее мужа, а затем главный герой застреливает и ее, ибо она завела себе нового любовника. При этом демоническая красавица смертельно ранит страхового служащего, так что погибает и он. Критики с уважением писали о «Преступлении и наказании» Билли Уайлдера. Здесь также как у Достоевского и у Фритца Ланга, над тем, чего желают, одерживает в видении победу то, что внушает страх. И во всех

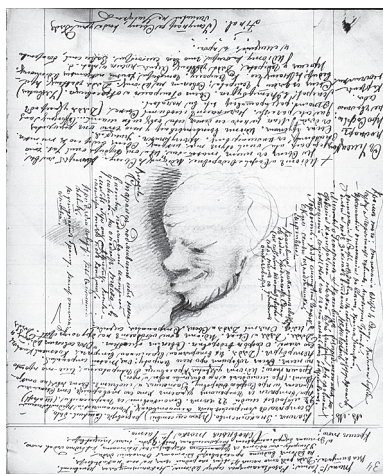
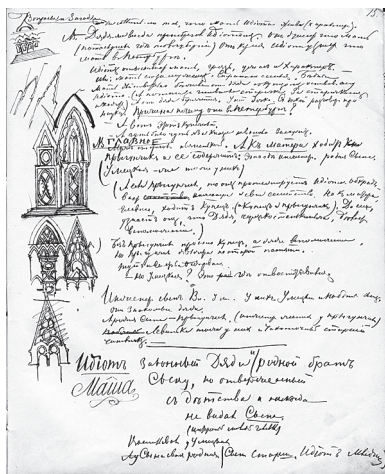
трех случаях аудиторию делают сообщником преступника. И наконец в 2005 году в фильме «Матч-пойнт» («Match Point») юный герой Вуди Аллена на наших глазах читает «Преступление и наказание» Достоевского. Чтобы не расстроить свой брак с богатой женой, он застреливает свою беременную возлюбленную, не имеющую средств к существованию, из охотничьего ружья. Ситуация на месте преступления имеет многочисленные аналогии с двойным убийством, совершенным Раскольниковым. Лондонская полиция, расследующая преступление, сбита со следа. Замысел убийства вырастает из неудовлетворенности молодого человека, стесненного в средствах, заключенным им браком по расчету. И Билли Уайлдер, и Вуди Аллен неоднократно использовали прием «делегированного фантазирования». И не только они. Достоевский, без всякого сомнения, создал для голливудской фабрики грез основополагающий поэтологический эталон своим популярнейшим романом.

## «Идиот»

### *Вступление*

«Идиот». Роман в четырех частях. Написан с сентября 1867 по январь 1869 года; первоначально напечатан в «Русском вестнике» в январе–декабре 1868 года; главы 8–12 четвертой части опубликованы как приложение к «Русскому вестнику» в феврале 1869 года. Первое издание: С.-Петербург, 1874. Роман был написан в Женеве, Веве, Милане и Флоренции.

Место действия причудливо-сенсационного романа — Петербург и Павловск в 1860-е годы. В первой части на почти двухстах страницах описывается один-единственный день, 27 ноября 1867 года. Три последующие части посвящены немногим



дням в июне и в начале июля следующего года. 26-летний князь Лев Николаевич Мышкин, больной эпилепсией, после пятилетнего пребывания в швейцарском санатории возвращается совершенно без средств в Петербург, где он тотчас же оказывается в средоточии интриг вокруг бледной и темноглазой Настасьи Филипповны Барашковой, соблазненной ее опекуном Афанасием Тощим и оттого утратившей природную способность любить. Любовь к Настасье Филипповне магически связывает белогокурого и просветленного Мышкина с его черноволосым и порывистым соперником Парфением (Парфеном) Семеновичем Рогожиным, богатым купеческим сыном. Очарование глубоко затаившегося безумия князя, ставшего миллионером благодаря внезапно полученному наследству, пленяет Настасью Филипповну и пробуждает в Рогожине желание устранить соперника. Покушение не удастся, ибо князя бьет припадок падучей, при виде которого Рогожина охватывает отвращение. Реакция Мышкина на глубокую симпатию к нему гордой и непорочной Аглаи Ивановны Епанчиной выдает его неспособность к подлинной взаимности. В Павловске Настасья Филипповна соглашается выйти замуж за князя, сделавшего ей предложение уже в первый день знакомства;

это согласие, как кажется в этот раз, уже ничто не сможет отменить; и все-таки за несколько минут до венчания она бежит с Рогожиным в Петербург. После первой части воображаемый повествователь Достоевского бросает читателя прямо-таки на произвол судьбы и принуждает строить заключения об отношениях трех главных героев из намеков и упоминаний в высказываниях других персонажей. Принципом изображения становится намеренная скудость важной информации, также и в диалогах Рогожина и Мышкина. В завершение Рогожин закалывает Настасью Филипповну в мрачном доме своей матери, впавшей в детство, и в противоестественном благоговении проводит затем ночь у ее трупa, укрыв его американской клеенкой. После одиноких поисков Мышкин попадает туда, где было совершено убийство, и в забытии гладит голову своего бредящего соперника. Убийство прямо не описывается; но должно быть реконструировано по зловещим деталям. Рогожина приговаривают за его преступление к пятнадцати годам сибирской каторги; Мышкин теряет разум, и его возвращают в швейцарский санаторий. В этом произведении Достоевский обращается к извечной теме нелепого героя, которому растерянное окружение выносит приговор за непосредственность и честность. Поведение Мышкина по отношению к окружающему миру не понять, исходя из привычных побуждений, которые по воле Достоевского вновь и вновь вторгаются в повествование; у поведения Мышкина — иные источники, не поддающиеся однозначному определению.

## *Интерпретация*

### *Первая часть романа*

Если бы кто-то, не читавший и строки Достоевского, спросил, что ему стоило бы прочесть в первую очередь, чтобы сразу же должным образом познакомиться с русским классиком, то



по многим причинам ему можно было бы порекомендовать первую часть романа «Идиот». Эта часть не только изображает на двухстах страницах один-единственный день, самый длинный день в романах Достоевского, что является прекрасным примером типичной для него растянутости времени, но и характерное для Достоевского скопление множества персонажей, повторяющееся снова и снова, становится здесь особенностью действия. Все герои при этом находятся в чрезвычайном психосоматическом напряжении.

Итак, роман начинается в переполненном железнодорожном вагоне третьего класса, приезжающем из Варшавы в Петербург около девяти часов утра. Все путешествующие заспаны; ночь еще отягощает их ресницы, все зябнут, их лица «бледно-желтые, под цвет тумана». Это происходит в ноябре.

Сомерсет Моэм метко охарактеризовал атмосферу, типичную для Достоевского, в своем дневнике 1917 года: «Мне бы хотелось, чтобы кто-либо проанализировал технику Достоевского. У меня сложилось впечатление, что его воздействие прежде всего основано на его оригинальной методе, хотя читатели этого не замечают. Некоторые говорят, что его повествовательная техника не имеет значения, но это мнение неверно, он, несомненно, незаурядный рассказчик и применяет определенные приемы с большим мастерством. Один из его излюбленных и постоянных трюков заключается в том, что он сводит вместе главных героев своей истории и побуждает их столь возбужденно обсуждать некое событие, что мы ничего не понимаем. [...] Эти продолжительные беседы столь напряженны, что захватывает дух, и он усиливает это возбуждение изощренной хитростью: возбужденность его персонажей обратно пропорциональна тому, что они говорят; он показывает их дрожащими от возбуждения, с лицами бледными или зелеными от страха, парализованными отвращением, так что обыкновеннейшие слова приобретают значение, не ясное для читателя; и читатель нежданно попадает под чары этих экстравагантных повадок таким образом, что его нервы напрягаются до предела и он

близок к тому, чтобы пережить настоящий шок, если что-то случится, что иначе бы почти не имело действия на его нрав. Появляется неожиданное лицо, доставляется известие...»<sup>11</sup>

Стоит только подумать о набирающей силу сцене скандала, когда Рогожин в сопровождении своих сомнительных спутников появляется на праздновании дня рождения Настасьи Филипповны. Но рассмотрим все поподробнее.

Что за задачу поставил перед собой Достоевский в первой части своего романа «Идиот»? Все ее действие происходит, как уже говорилось, в течение одного-единственного дня. Как указано в тексте, это среда, 27 ноября 1867 года. Место действия — Петербург. В части шестнадцать глав. Мы переживаем весь день 27 ноября 1867 года в его хронологической последовательности: с девяти часов утра до полуночи.

Следует принять во внимание первое и последнее предложение первой части. Первое: «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу». А последнее предложение таково: «И Афанасий Иванович глубоко вздохнул». Это значит: Достоевский начинает свой роман посреди уже запущившегося действия и обрывает первую часть посреди одной из сцен. В сущности, нам представлены снимки крупным планом и даже увеличенные детали происходящих событий. Эти события хотя и описываются во всех подробностях в составе показываемых отрывков, но не в их контексте. Взаимосвязи, целое, частью которого являются представленные отрывки, нам следует раскрыть самим. Такая техника презентации, типичная для Достоевского, будит любопытство читателя и затем, по усмотрению автора, утоляет это любопытство или же (до поры до времени) оставляет неутоленным. Достоевский избирает для «Идиота» воображаемого повествователя, который, подобно оку камеры, запечатлевает людей и события. Этот рассказчик

---

<sup>11</sup> *Maugham W. S. A Writer's Notebook*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967. P. 153.

может описывать лишь «снаружи»; чувства персонажа должны показывать себя, должны выражать себя для того, чтобы о них можно было поведать. Во всей первой части ни один из персонажей не изображен изнутри — к примеру, посредством фиксации их невысказанных мыслей (за малыми исключениями, которые производят впечатление, что Достоевский не уследил). В предыдущем романе «Преступление и наказание» нам постоянно сообщаются самые затаенные мысли Раскольникова. Теперь же Достоевский повествует посредством (кино-)камеры, которая способна лишь «записать» то, что зримо. Так, поначалу повествователь называет Мышкина и Рогожина лишь «белокурый» и «черноволосый», до той минуты, как они представились друг другу, т. е. до минуты, когда их имена произнесены интрафикционально. Иногда, впрочем, рассказчик перестает быть просто оком и внедряет в текст пояснения, призванные подготовить предстоящую сцену: так в начале второй главы (о генерале Епанчине и его семье) и во всей четвертой главе (о Епанчиных, Афанасии Тоцком и Настасье Филипповне). Но в первой части есть только эти два места, где рассказчик повествует об уже произошедших событиях, — но и то, правда, лишь на основании наушничеств и слухов, на основании того, что «говорят», что уже известно как сказанное. В остальном повествование строится диалогически. Робин Фойер Миллер различает поэтому рассказчика-наблюдателя (*narrator-observer*) и рассказчика-хрониста (*narrator-chronicler*)<sup>12</sup>.

### *Неверная оценка*

Неверная оценка, непризнание подлинной сущности могут иметь совершенно различные причины. Так, например, я могу в полной наивности неверно оценить ситуацию, ибо

---

<sup>12</sup> Ср. подробнее: *Miller R. F. Dostoevsky and «The Idiot»: Author, Narrator, and Reader.* Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1981.

я не располагаю необходимой информацией о ней. Мошенник нацелен на то, чтобы не быть адекватно оцененным и чтобы на этом построить свою «работу». Политик может сознательно высказывать неверное мнение о своем противнике, чтобы публично загнать того в угол. Достоевский использует различные возможности, так что «Идиот» может быть прочитан воистину как феноменология ошибочных оценок.

Как мы знаем, во время создания романа за плечами главного героя Достоевскому неизменно виделись два прообраза — Христос и Дон Кихот. Они оба постоянно сталкивались с неверными оценками самих себя, даже были прямо-таки «определены» этими неверными оценками. Они оба положительные герои, абсолютно хорошие люди. Вслед за Достоевским Кнут Гамсун создал роман «Мистерии», протагонист которого Иоганн Нильсен Нагель также отмечен тем, что его неверно оценивает окружение, и тем, что он снова и снова проявляет себя в ином свете — не таким, как видится другим.

Итак, Новый Завет, приключения хитроумного идаляго Дон Кихота Ламанчского и «Мистерии» Кнута Гамсуна образуют литературный ряд, к которому принадлежит и «Идиот». В этот ряд можно включить и другие произведения, как, например, «Посмертные записки Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса, хорошо знакомые Достоевскому, или же из XX века роман «Последний джентльмен» Уокера Перси, конечно же, читавшего Достоевского (Петеру Хандке этот роман до крайности напомнил «Идиота» Достоевского, почему он и перевел его, озаглавив «Идиот Юга»).

То, что отличает князя Мышкина от названных выше протагонистов, — это, прежде всего, его эпилепсия. Больных эпилепсией Достоевский изобразил еще в двух романах пятикнижия, а именно: Кириллова в «Бесах» и Смердякова в «Братьях Карамазовых». В обоих случаях представление, которое мы, читатели, получаем об этих персонажах, неотторжимо от их болезни. И в обоих случаях отнюдь не болезнь определяет их сущность. Однако совсем иначе дело

обстоит в случае князя Мышкина. Образ, возникающий у читателя, в первую очередь связан с эпилепсией, от которой Мышкин страдает. С точки зрения техники повествования это вызвано тем, что два эпилептических припадков князя Мышкина наглядно изображены, в отличие от припадков Кириллова и Смердякова. Но в этом-то как раз и заключается дело: зримость эпилепсии князя Мышкина делает эту болезнь его сущностной особенностью — и как результат вызова, брошенного общепринятой морали, и как результат радикального отрицания реальности зла, сущностно чуждого Мышкину. Воистину, ни один из других протагонистов в произведениях Достоевского не принимает подобных страданий от мира.

И еще одно отличает образ князя Мышкина от двух других эпилептиков в пятикнижии Достоевского: за болезнью Мышкина особенным образом, а именно «положительным», видна та же болезнь автора: «святая болезнь» самого Достоевского, хотя не может быть и речи о том, что в Мышкине писатель изобразил самого себя, — и это несмотря на то, что Достоевский наделил героя многими из своих воззрений; так, например, он влагает в уста Мышкина упрек Католической церкви в том, что она предала Христа и обратила церковь в государство.

Несмотря на пропасть, разделяющую князя Мышкина как литературного героя и Достоевского как автора, следовало бы все же учитывать, что, по всей видимости, никакой иной персонаж из созданных писателем не ощущается столь «типичным для Достоевского», как князь Мышкин. Для этого, правда, имеются различные причины. Одна заключается в том, что недуг Достоевского придает тайную печать подлинности недугу князя Мышкина, как только мы ближе знакомимся с биографией писателя.

Еще одна причина того, что образ князя Мышкина в ряду других образов, созданных писателем, ощущается как «типичный для Достоевского», заключена в том, что он овеян аурой таинственности, непостижимости. Мысли и ощущения Мышкина

питаются из источников, которые невозможно однозначно установить. Из всех персонажей Достоевского князь Мышкин задает наибольшее количество загадок и читателям, и исследователям творчества Достоевского. Им видится, хочу сказать именно так, что князь непрестанно доставляет им затруднения.

Человеческая индивидуальность как тайна — это именно то, что мы прежде всего связываем с писательским миром Достоевского. Как известно, Достоевский сам назвал себя «реалистом в высшем смысле», обосновав это тем, что он «изображает все глубины души человеческой». Дословно это самоопределение в дневнике 1881 года, года смерти писателя, звучит так: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т<о> е<сть> изображаю все глубины души человеческой»<sup>13</sup>.

Что касается техники собственно изображения, то повествовательная стратегия писателя касается отношения к языку, к вербализации, к артикуляции мыслей, как об этом писал Достоевский 28 июля 1876 года Всеволоду Соловьеву из Бад Эмса:

«А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать всё, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, — то, поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того: над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, „изреченной“ мысли, говорит, что:

Мысль изреченная есть ложь»<sup>14</sup>.

Последнее предложение — цитата из стихотворения Тютчева «Silentium!», которое Достоевский очень ценил. Очевидно, что этот стих позволительно рассматривать как формулу

---

<sup>13</sup> ПСС. Т. 27. С. 65.

<sup>14</sup> ПСС. Т. 29/II. С. 102.

философии языка Достоевского. Правда, остается поразмыслить над тем, что именно язык высказывает себе упреки в собственной недостаточности — парадокс, которому мы здесь не можем уделить больше внимания.

*Не «досказывание», но молчание*

Остается признать: пассаж из только что процитированного письма — лишь одно из проявлений вполне ощутимого скепсиса Достоевского по отношению к языку как средству вербализации. Поэтика Достоевского не знает Флоберова «точного слова» («*mot juste*»), а только маркированную речь. Это создает для переводчиков романов Достоевского весьма специфичную сложность: все его персонажи говорят на собственном языке и то же самое можно сказать о повествователе в каждом конкретном случае. То, что имеется в виду, Достоевский систематически очерчивает маркированной речью персонажей, а не высказывает эксплицитно — от этого он воздерживается.

Таким образом, возможность неверно оценить некие обстоятельства (или же личность) включена Достоевским в положительный арсенал его изобразительного метода. Это принцип работы с неверной оценкой. В романах Достоевского читателя снова и снова принуждают неожиданно и под совершенно новым углом зрения осмыслить то, что, казалось бы, давно уже понято и снято с повестки. Мне хотелось бы сказать, что манера повествования Достоевского состоит в том, чтобы создать «опровергаемую реальность», в которой мы должны освоиться до известной степени на основании догадок, т. е. провидчески. В 1876 году Достоевский делает об этом следующую заметку: «Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии. И несмотря на видимую простоту явлений — страшная загадка. Не от того ли загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, — всё течет

и всё есть, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом — то уже тотчас же стало ложью. „Мысль изреченная есть ложь“»<sup>15</sup>.

Вновь завершает Достоевский свои размышления знаменитой поэтической строкой Федора Тютчева — в данном случае мы имеем дело с наброском одной из статей в «Дневнике писателя».

То, что в поэтической реальности Достоевского молчание играет ключевую роль, — это всего лишь одно из следствий данных упреков языку за сомнительность его компетентности в отношении реальности, в которой все течет и ничто не имеет ни начала, ни конца. Это разъяснил Малькольм Джонс в докладе о молчании в «Братьях Карамазовых» (1997)<sup>16</sup>. Молчание в разговоре здесь и сейчас способно сказать больше, чем все когда-либо сказанное. В знаменитой легенде о Великом инквизиторе Христос своим молчанием одерживает победу над беспрестанно говорящим Великим инквизитором.

Также и заключительная череда сцен в «Идиоте» венчается молчанием. Молчанием в его многочисленных проявлениях. Роман завершает умопомешательство Мышкина, полная коммуникативная беспомощность, охватывающая его, так как он не в состоянии психологически преодолеть убийство Настасьи Филипповны. Людей, входящих в комнату, где он подле Рогожина провел ночь над трупом Настасьи Филипповны, и окружающих его он не способен узнать. Рассказчик отмечает: «И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь

---

<sup>15</sup> ПСС. Т. 23. С. 326.

<sup>16</sup> Ср.: Jones M. V. Silence in «The Brothers Karamazov» // «Die Brüder Karamasow». Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft, Gaming, Niederösterreich, 30. Juli–6. August 1995 / Mit einem Vorwort und einer Bibliographie hrsg. von H.-J. Gerigk. Dresden: Dresden University Press, 1997. S. 29–45 (Artes liberales, Bd. 1).



в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: „Идиот!“»<sup>17</sup>.

На этой фразе оканчивается последняя, четвертая часть романа. За ней следует лапидарный эпилог. Но до этого Достоевский вводит странную подробность. Внимание Мышкина и читателя привлекает к себе муха над трупом Настасьи Филипповны, которую в предыдущее утро убил Рогожин. Буквально об этом сказано: когда Мышкин, приведенный Рогожиным в комнату, где совершено убийство, рассматривал Настасью Филипповну, как будто спящую, под клеенкой в постели, «у князя билось сердце так, что, казалось, слышно было в комнате, при мертвом молчании комнаты». И затем: «Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул»<sup>18</sup>.

Об этой мухе, существующей лишь на время длительности одного-единственного предложения, Аллен Тэйт, американский поэт и выдающийся представитель «Новой критики», сделал в 1943 году в Принстонском университете доклад, привлекая к себе много внимания: «Жужжащая муха: беседа о воображении и реальном мире» («The Hovering Fly: A Causerie on the Imagination and the Actual World»). Для лирика Тэйта характерно вычитать универсальное значение из такой микроподробности, как муха, которая выныривает из ниоткуда и сразу же снова исчезает в никуда, также как для Тэйта, теоретика «Новой критики», характерно подробно и связно объяснить это значение. Жужжание этой мухи набирает силу, «подобно урагану в молчащем помещении», до того момента, как эта комната наполняется «слышимым молчанием». Далее цитирую дословно: «Своим мрачным и слышимым молчанием муха несет ответственность за отсутствие жизни, за тело молодой мертвой женщины в постели. Мы имеем здесь дело с таким перевертыванием изображения на которое способен

---

<sup>17</sup> ПСС. Т. 8. С. 507 (часть IV, глава VI).

<sup>18</sup> Там же. С. 503 (часть III, глава XI).

лишь великий литературный талант: жизнь принимает ответственность за смерть»<sup>19</sup>.

Итак, одно странное предложение о том, как муха внезапно очнулась, прожужжала и умолкла, подводит итог движению смысла всего романа — погружению в мертвую тишину.

Следует иметь в виду, что роман начинается с кривотолков в железнодорожном вагоне — с кривотолков, непрощенный режиссер которых, Лебедев, прямо-таки вторгается в неторопливо завязавшийся разговор Мышкина и Рогожина. Из кривотолков в горизонт восприятия Мышкина попадает главная героиня романа, Настасья Филипповна. В самом начале романа три протагониста, с Мышкиным на первом плане, оказываются вместе, в тесном пространстве купе железнодорожного вагона: Мышкин, Рогожин и «изваянная слухами» Настасья Филипповна. Также и последняя сцена романа разыгрывается в тесном пространстве спальни Рогожина: опять же и здесь три протагониста находятся все вместе: одна из них — бездыханная Настасья Филипповна. А кривотолков более нет: кривотолки вторгаются в действие рука об руку с любопытствующими, которых Достоевский теперь более не изображает, ибо то, что следовало бы рассказать, рассказано и примечательным образом заключено формулой неверной оценки: «Идиот».

### *Загадка Мышкина*

Между двумя тесными помещениями (в конце и в начале романа) пролегла судьба князя Мышкина, встретившегося с Рогожиным и Настасьей Филипповной. Несмотря на обилие персонажей роман Достоевского в своей сути — драма трех

---

<sup>19</sup> Tate A. The Hovering Fly. A Causerie on the Imagination and the Actual World // Tate A. Essays of Four Decades. London: Oxford University Press, 1970. P. 106–123.

персонажей с князем Мышкиным на первом плане. И писатель дает понять, что как раз эти трое верно оценивают друг друга. И именно это ведет к катастрофе.

Роман «Идиот» — феноменология неверных оценок. Что же побуждает Достоевского сделать идиота заглавным героем? В тексте романа о нем говорится так: «...аристократ, миллионер, идиот — все качества разом, такого мужа и с фонарем не отыщешь, и на заказ не сделаешь!..» Такой отзыв, нам, как читателям, ясно, не что иное, как клеветническая контаминация. Все же и Александра Епанчина, одна из трех сестер, проверяющих в начале романа князя на глупость, полагает: «Этот князь, может быть, большой плут, а вовсе не идиот». А князь говорит о себе: «Теперь я к людям иду; [...] С людьми мне будет, может быть, скучно и тяжело. На первый случай я положил быть со всеми вежливым и откровенным; больше от меня ведь никто не потребует. [...] Может быть, и здесь меня сочтут за ребенка, — так пусть! Меня тоже за идиота считают все почему-то, я действительно был так болен когда-то, что тогда и похож был на идиота; но какой же я идиот теперь, когда я сам понимаю, что меня считают за идиота?»<sup>20</sup>

Как же нам, читателям, следует оценивать князя Мышкина? Достоевский делает так, что мы снова и снова уверяемся в нравственной целостности Мышкина, но одновременно создает все новые и новые ситуации, в которых его героя неверно оценивают. Также и мы, читатели, сталкиваемся с возможностью неверно оценить Мышкина и задаться вопросом, не является ли он в действительности плутом и не разыгрывает ли он свою наивность.

Нетрудно осознать, что как раз поэтому с князем Мышкиным, которого мы наблюдаем, конечно, только снаружи, могло бы произойти все, что угодно, без того, чтобы оно было бы нам явлено в настоящий момент. Посредством такой,

---

<sup>20</sup> ПСС. Т. 8. С. 64 (часть I, глава VI).

прямо-таки недружественной повествовательной техники Достоевский нас, читателей, полностью отдает во власть того, что показывает нам здесь и сейчас. Мы наблюдаем не только персонажей в отношении того, правильно ли они оценили князя Мышкина, но внезапно видим, что мы сами способны неверно его оценить. В свой текст Достоевский встраивает герменевтические ловушки, побуждая читателей самих отыскать то, что имелось в виду. Имевшееся же в виду никогда эксплицитно не вербализовано. Мы принуждены вычитывать его косвенным образом. А это требует поэтологического осмысления.

### *Два случая неверной оценки*

Принципиальное наблюдение: никто не способен без ошибок пересказать ни одного из романов Достоевского, не беря текст снова и снова в руки; также и в том случае, когда этот роман был уже многократно прочитан. Достоевский, конечно же, знает это. И поэтому он подводит в своих романах промежуточные итоги, которые оживляют в памяти имевшие место события. Правда, это происходит так, что читателя вновь принуждают к бдительности, а именно в отношении подобных резюме.

В «Идиоте» в связи с неверными оценками обращают на себя следующие два промежуточных обобщения: характеристика, которую дает князю Мышкину Евгений Павлович Радомский, и клеветническая газетная статья, направленная на то, чтобы представить князя пронырливым мошенником. Дело главным образом в реакциях Мышкина на обе «неверные оценки», ибо эти реакции позволяют распознать, что за функции имеют оба его эпилептических припадков. Об обоих припадках еще предстоит вскоре более или менее подробно поговорить.

Характеристика, данная Евгением Радомским, — это шедевр Достоевского, составленный из точных, но не относящихся к делу формулировок (часть IV, глава IX). Подводятся

итоги произошедшего в первой части, а именно взаимоотношений князя и Настасьи Филипповны, и делается это «с исключительной психологической тонкостью», как в том нас уверяет рассказчик. Радомский говорит, имея в виду в первую очередь предложение, сделанное Мышкиным Настасье Филипповне: «С самого начала, — провозгласил он, — началось у вас ложью; что ложью началось, то ложью и должно было кончиться; это закон природы. Я не согласен, и даже в негодовании, когда вас, — ну там кто-нибудь, — называют идиотом; вы слишком умны для такого названия; но вы и настолько странны, чтобы не быть, как все люди, согласитесь сами. Я решил, что фундамент всего происшедшего составил, во-первых, из вашей, так сказать, врожденной неопытности (заметьте, князь, это слово: „врожденной“), потом из необычайного вашего простодушия, далее из феноменального отсутствия чувства меры (в чем вы несколько раз уже сознавались сами) — и, наконец, из огромной, наплывной массы головных убеждений, которые вы, со всею необычайною честностью вашею, принимаете до сих пор за убеждения истинные, природные и непосредственные! Согласитесь сами, князь, что в ваши отношения к Настасье Филипповне с самого начала легло нечто *условно-демократическое* (я выражаюсь для краткости), так сказать, обаяние „женского вопроса“ (чтобы выразиться еще короче). Я ведь в точности знаю всю эту странную скандальную сцену, происшедшую у Настасьи Филипповны, когда Рогожин принес свои деньги. Хотите, я разберу вам вас самих как по пальцам, покажу вам вас же самого как в зеркале, до такой точности я знаю, в чем было дело и почему оно так обернулось! Вы, юноша, жаждали в Швейцарии родины, стремились в Россию, как в страну неведомую, но обетованную; прочли много книг о России, книг, может быть, превосходных, но для вас вредных; явились с первым пылом жажды деятельности, так сказать, набросились на деятельность! И вот, в тот же день, вам передают грустную и подымающую сердце историю об обиженной

женщине, передают вам, то есть рыцарю, девственнику, — и о женщине! В тот же день вы видите эту женщину; вы околдованы ее красотой, фантастическою, демоническою красотой (я ведь согласен, что она красавица). Прибавьте нервы, прибавьте вашу падучую, прибавьте нашу петербургскую, потрясающую нервы, оттепель; прибавьте весь этот день в незнакомом и почти фантастическом для вас городе, день встреч и сцен, день неожиданных знакомств, день самой неожиданной действительности, день трех красавиц Епанчиных и в их числе Аглаи; прибавьте усталость, головокружение; прибавьте гостиную Настасьи Филипповны и тон этой гостиной, и... чего же вы могли ожидать от себя самого в ту минуту, как вы думаете?»<sup>21</sup>

Это, несомненно, блестящий пример неверной оценки. Да, Достоевский представляет здесь неверную оценку в ее опаснейшей форме. Ибо все, что Радомский говорит, верно, но ничто, из того, что он говорит, не истинно. И еще хуже: он сам убежден в том, что желает Мышкину только блага, помогая ему здесь и сейчас понять себя. Радомский, чье имя сигнализирует польское происхождение, объясняет все и не понимает ничего, если мы применим терминологически понятия «объяснить» и «понять». Как же реагирует князь Мышкин, вынужденный все это выслушивать, на такой анализ? Как известно, Сократ в сопоставимой ситуации ответил собеседнику, который осмелился его охарактеризовать: «Вы знаете меня, милостивый государь!» (что доставило Ницше особенную радость).

А Мышкин отвечает: «Да, да, да, да», — качает головой и начинает краснеть. Это значит: Мышкин теряет дар речи, когда его неверно оценивают. Он прячется за маской учтивости и признает: «...да, это почти что ведь так; и, знаете, я действительно почти всю ночь накануне не спал, в вагоне, и всю запрошлую ночь, и очень был расстроен...»

---

<sup>21</sup> ПСС. Т. 8. С. 481–482 (часть IV, глава VI).

Совершенно иного рода неверная оценка клеветнической статьи, отмеченной нескрываемой злостью, — статьи, которую Мышкин должен опровергнуть. И снова вкратце пересказывается все действие романа:

«Наш отпрыск, назад тому с полгода, обу́тый в штиблеты по-иностранному и дрожа в ничем не подбитой шинелишке, воротился зимой в Россию из Швейцарии, где лечился от идиотизма (sic!). Надо признаться, что ему везло-таки счастье, так что он; уж и не говоря об интересной болезни своей, от которой лечился в Швейцарии (ну, можно ли лечиться от идиотизма, представьте себе это?!), мог бы доказать собою верность русской пословицы: известному разряду людей — счастье! Рассудите сами: оставшись еще грудным ребенком по смерти отца [...] наш барон взят был из милости на воспитание одним из очень богатых русских помещиков. [...] Но последний в роде барский отпрыск был идиот. Шатодефлёрские гувернантки не помогли, и до двадцати лет наш воспитанник не научился даже говорить ни на каком языке, не исключая и русского. Последнее, впрочем, прощительно. Наконец в русскую крепостниковую голову П. [Павлищева] зашла фантазия, что идиота можно научить уму в Швейцарии, — фантазия, впрочем, логическая: тунейдец и проприетер, естественно, мог вообразить, что за деньги даже и ум на рынке можно купить, тем более в Швейцарии. Прошло пять лет лечения в Швейцарии у известного какого-то профессора, и денег истрачены были тысячи: идиот, разумеется, умным не сделался, но на человека, говорят, все-таки стал походить, без сомнения, с грехом пополам. Вдруг П. умирает скоропостижно. Завещания, разумеется, никакого, дела, по обыкновению, в беспорядке [...] Отпрыск, хоть и идиот, а все-таки попробовал было надуть своего профессора и два года, говорят, успел пролечиться у него даром, скрывая от него смерть своего благодетеля. Но профессор был сам шарлатан порядочный; испугавшись наконец безденежья, а пуще всего аппетита своего двадцатипятилетнего тунейдца, он обул его

в свои старые штиблетишки, подарил ему свою истрепанную шинель и отправил его из милости, в третьем классе, nach Russland, — с плеч долой из Швейцарии. Казалось бы, счастье повернулось к нашему герою задом. Не тут-то было-с: fortuna, убивающая голодной смертью целые губернии, проливает все свои дары разом на аристократика [...] Почти в самое то мгновение, как явился он из Швейцарии в Петербург, умирает в Москве один из родственников его матери (бывшей, разумеется, из купчих), старый бездетный бобыль, купец, бородач и раскольник, и оставляет несколько миллионов наследства, бесспорного, круглого, чистого, наличного — и (вот бы нам с вами, читатель!) всё это нашему отпрыску, всё это нашему барону, лечившемуся от идиотизма в Швейцарии! Ну, тут уже музыка заиграла не та. Около нашего барона в штиблетах, приударившего было за одну известную красавицей-содержанкой, собралась вдруг целая толпа друзей и приятелей, нашлись даже родственники, а пуще всего целые толпы благородных дев, алчущих и жаждущих законного брака, и чего же лучше: аристократ, миллионер, идиот — все качества разом, такого мужа и с фонарем не отыщешь, и на заказ не сделаешь!..»<sup>22</sup>

Достоевскому удается насытить и такую целенаправленную клевету почти что магической силой убедительности. Радомский, чья интерпретация была только что процитирована, желал помочь князю. Автор газетной статьи хотел уничтожить князя. Его просветленность вдруг предстает напускной, за его действиями, кажется, таится мошенник, прикрывающийся идиотией, чтобы вести веселую жизнь посреди юных дам, жаждущих выйти замуж.

Намерение тех, кто вынашивал замысел этой газетной статьи, представляет собой особенную форму неверной оценки: умышленно искаженную оценку, что, по правде говоря, есть противоречие в самом себе, ибо неверная оценка в основе

---

<sup>22</sup> ПСС. Т. 8. С. 218–219 (часть II, глава VIII).



своей является непреднамеренной. Преднамеренность же здесь, если присмотреться, не уменьшает убедительности, так что случается так, что клевета внезапно или постепенно уверяется в собственных конструктах, по крайней мере, на время их выговаривания. Поэтому мне хотелось бы говорить об *убеждающей* неверной оценке.

Как реагирует князь Мышкин на такое истолкование своих поступков? Ведь он сам присутствует при том, когда Коля Иволгин «всем вслух, чтобы каждому было слышно» зачитывает газетную статью, в которой он представлен плутом. И в этот раз он утрачивает дар речи: «С князем происходило то же, что часто бывает в подобных случаях с слишком застенчивыми людьми: он до того застыдился чужого поступка, до того ему стало стыдно за своих гостей, что в первое мгновение он и поглядеть на них боялся»<sup>23</sup>.

Когда в конце концов он начинает говорить, после того как попервоначально уже высказались другие, он не хочет ничего говорить о только что услышанном, «ведь это, господа, всё неправда, что в статье напечатано». «Господа, господа, позвольте же наконец, господа, говорить», — подобным образом князь начинает свою речь. Итак: на оба случая неверной оценки князь Мышкин реагирует отчетливо немногословно. Он не может вынести ошибочных суждений, которые приводят его в крайнее замешательство. Во втором случае онемение, правда, внезапно сменяется истерическим возмущением: Мышкин теряет самообладание.

### *Эпилепсия*

В свете этих размышлений рассмотрим теперь оба эпилептических припадка князя Мышкина, которые Достоевский изображает как будто с открытой диафрагмой. Выдвинем еще

---

<sup>23</sup> ПСС. Т. 8. С. 221 (часть II, глава VIII).

один тезис: Достоевский описывает припадки князя как невербальную реакцию на невыносимость действительности.

До той поры, пока реальность еще в какой-то степени переносима, Мышкин реагирует, насколько возможно, в вербальной форме. Правда, как показали оба примера недоброжелательной интерпретации его личности, только что приведенные выше, князь теряет дар речи, как только ему причиняют несправедливость. Если проанализировать как раз его непосредственные реакции на неверные оценки его личности, то следует констатировать, что он всегда приписывает окружающему миру благожелательность, любовь к ближнему, т. е. нравственность — и это также в противоположность видимости, но не в противоположность лучшим побуждениям! Князь Мышкин прекрасно знает, что «действительно» происходит: он видит, позволительно сказать, всегда и все. Все ж таки он желает игнорировать негативные впечатления. Он воздерживается от осуждения, если то, с чем он сталкивается, могло бы потребовать отрицательной оценки его ближних.

Внезапная утрата речи при встрече с несправедливостью, ему причиняемой, — это не следствие помрачения чувства реальности, но следствие высочайшего ясновидения его духа, которое даже его самого устрашает, ибо если бы Мышкин внял тому, к чему его побуждает его дух в отношении действительности, ему пришлось бы решиться на сопротивление, на агрессию. Но на это он не способен, ибо не в силах руководствоваться предосудительными принципами. Причина его онемения во время конфронтации с недостойным не в неспособности анализировать то, что ему предстоит, но в нежелании быть агрессивным. Потому-то в решительные моменты князь производит впечатление растерянности. На деле его чувство реальности не ведает помех. Однако Достоевский сообщает нам это не эксплицитно, ибо его рассказчик протоколирует лишь «высказывания», лишь «высказанные мысли». Я же попытался объяснить, что истоки подобного повествовательного приема следует искать в философии языка Достоевского.

Эпилептические припадки князя Мышкина — это отнюдь не вторжение автономного протекания болезни в мир «нормально» функционирующей жизни: припадок, так показывает Достоевский, — это в куда большей степени реакция на реальность, становящуюся невыносимой. А невыносимым в художественном мире Достоевского является безнравственное, злое; то безнравственное, что избрано человеком по свободной воле. Мир Достоевского не ведает природных катастроф, не ведает «Землетрясения в Чили» (позволю себе эту аллюзию на новеллу Генриха фон Клейста), но лишь «безумие самомнения», если воспользоваться выражением Гегеля.

И на князя Мышкина обрушивается не эпилептический припадок (я имею здесь в виду эпилептический припадок, описанный в пятой главе второй части романа), но обрушивается реальность заодно с Рогожиным в качестве потенциального убийцы. Прибыв в Петербург, на вокзале Мышкин чувствует на себе преследующий взгляд потенциального убийцы. И это не плод воображения князя, это действительно *так*. Но Мышкин не хочет воспринимать *такой* реальности. А его внутренний ясный взор принуждает его к этому. Вследствие чего он испытывает угрызения совести, и именно потому, что принужден предположить будущую виновность другого, т. е. Рогожина. *Эксплицитно* он лишь допускает, что тот умертвит Настасью Филипповну. Но сразу же слышит окрик своей совести: «Не преступление ли, не низость ли с моей стороны так цинически-откровенно сделать такое предположение!»<sup>24</sup>

Это значит, что начальные проявления этого эпилептического припадка возникают у Мышкина под давлением реальности, принуждающей его признать виновность ближнего — приписать ему намерение убийства как тяжкое преступление. И в тот момент, когда немного позднее Рогожин на сумрачной лестнице приближается к Мышкину с несомненным намерением убить его, тогда случается припадок. Необходимо

---

<sup>24</sup> ПСС. Т. 8. С. 190 (часть II, глава V).

принять во внимание, что Мышкин до того, как его сознание помутится припадком, увидев перед собой Парфена Рогожина, вырастающего перед ним со смертоносным ножом, блеснувшим в руке (Достоевский со всей тщательностью вводит этот лейтмотив), кричит: «Парфен, не верю!»<sup>25</sup> Таким криком должна быть опровергнута реальность зла. Трезвое внутреннее зрение Мышкина все же должно признать эту реальность. Потому-то припадок после полусекундного внутреннего озарения, исполнившего душу князя, оканчивается ужасающим *воплем*. Его сознание затем угасает и наступает полное помрачение. Рогожин, охваченный отвращением, стремглав бросается вниз по лестнице.

Этот вопль, в котором «вдруг исчезает как бы всё человеческое» нельзя рассматривать отдельно, как *factum brutum*. Этот вопль следует понимать как адекватную невербальную реакцию на мир, в котором Мышкин вынужден жить.

Хубертус Телленбах, анализируя эпилепсию князя Мышкина, обратил внимание на то, что припадки падучей случаются у него, когда он более не в состоянии сглаживать противоречия действительности<sup>26</sup>.

Под этим углом зрения следует толковать и второй припадок Мышкина, учитывая при этом поэтологическую систематику Достоевского. Первый припадок связан со сферой личной жизни князя и с соперничеством Рогожина и Мышкина из-за Настасьи Филипповны. Второй припадок, описанный в седьмой главе четвертой части, напротив, высвечивает отношение Мышкина к России как к сообществу: в конфронтации также с представителями русской аристократии, глухими к его культурполитическим оценкам, которые князь делает,

---

<sup>25</sup> ПСС. Т. 8. С. 195 (часть II, глава V).

<sup>26</sup> Ср.: Tellenbach H. Dostojevskijs epileptischer Fürst Myschkin. Zur Phänomenologie der Verschränkung von Anfallsleiden und Wesensänderung // Tellenbach H. Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung. Hürtgenwald: Guido Pressler, 1992. S. 205–218. (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur; Bd. 4).

впадая во все бóльшую растерянность. Мышкин не желает обращать внимания на затаенные насмешки своих слушателей и с ним случается припадок.

Рассказчик снова упоминает «дикий крик» князя Мышкина. Хочется подчеркнуть, что воззрения Мышкина, высказываемые им здесь и направленные против Римско-католической церкви, — это собственные воззрения Достоевского; прием, сравнимый с появлением юродивого в пушкинском «Борисе Годунове». Как и у Пушкина, юродивый говорит истину.

### *Болезнь как конфликт*

Можно сказать, что выпадение князя Мышкина из реального мира во время эпилептического припадка изображается Достоевским как адекватная реакция в высшей степени нравственного сознания на аморальную действительность, воспринятую трезвым внутренним зрением. Раскольников, главный герой предшествующего романа «Преступление и наказание», — тип, противоположный Мышкину. Раскольников отвечает агрессией действительности, для него несносной; нравственное негодование делает его убийцей. Если Раскольников реагирует преступлением, то Мышкин — эпилептическим припадком.

Мышкина снова и снова и с полным на то основанием сравнивали с Дон Кихотом и с Христом. Все же нельзя забывать о существенном отличии князя от каждого из этих двоих. Дон Кихот все время остается безумен — в противоположность Мышкину, чью иллюзию о преданности добру всех людей в глубине их сердец Достоевский нарочито разрушает. А Христос несхож с князем тем, что, как о том убедительно напомнил Достоевский, он как раз *не* теряет разума перед лицом мирового зла<sup>27</sup>.

Неверная оценка как прием изображения характера делает роман «Мистерии» Кнута Гамсуна ближайшим к «Идиоту»

---

<sup>27</sup> Ср.: Seeley F.F. The Mystery of Prince Myskin // Actualité de Dostoevskij / Ed. by N. Kauchschischwili. Genova: La Quercia Edizione, 1982. P. 35–44.

в череде преемственности. Среди литературных протагонистов, суть которых заключена в том, что их ошибочно оценивает окружающий мир, Мышкин — с Дон Кихотом и Христом как важнейшими прототипами — представляет таким образом совершенно особенный случай: случай, когда главной отличительной чертой является *эпилепсия*.

Двумя эпилептическими припадками князя, подробно изображенными, Достоевский доводит до апогея неверную оценку его личности: Мышкин на наших глазах обращается в больного. Кто осмелился бы это опровергнуть? И все же общая идея романа предполагает, что подверженность этого князя припадкам не должна считаться симптомом болезни, но, совсем напротив, показателем здорового нравственного чувства, указывающего будущее, — чувства, которому господствующие жизненные принципы его окружения не дают права на существование.

### *Собственная самость и человеко-самость*

В почти всех сценах князь Мышкин присутствует, и не только: снова и снова он совершенно автоматически оказывается в центре внимания. Почему? На этот вопрос следует ответить дважды: один раз с интрафикциональной точки зрения и еще раз с экстрафикциональной. С интрафикциональной точки зрения Мышкин оказывается всякий раз в центре внимания его окружающих благодаря своей беззастенчивой искренности. Все время он присутствует там в своей подлинности. Он постоянно предстает в своей самости, а не в человеко-самости. С Джорджем Гербертом Мидом следовало бы сказать: «I» в Мышкине всегда представлено сильнее, чем «me», и именно поэтому он притягивает к себе внимание в светском обществе, которому всегда нужно только «me»<sup>28</sup>. Но ни в немецком,

---

<sup>28</sup> Ср.: *Mead G.H. Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* / Ed. and with an Introduction by Ch. W. Morris. Chicago; London:

ни в русском языке невозможно различение между «I» и «me». Поэтому я применяю терминологию Мартина Хайдеггера, который в «Бытии и времени» различает «собственную самость» (*eigentliches Selbst*) и «человеко-самость» (*Man-selbst*). Там в § 64 читаем: «Оказалось, что ближайшим образом и большей частью присутствие есть *не* оно само, но потеряно в человеко-самости. Последняя есть экзистентная модификация собственной самости». Диктатура «людей» отдает одиночного «во владычество других». В повседневном со-бытии «человеко-самость» «принадлежит к другим и упрочивает их власть» («Бытие и время», § 27; пер. В. В. Библихина). Князь Мышкин, можно теперь констатировать, неизменно представляя в своей подлинности, провоцирует в других их собственную самость, до которой они сами отнюдь не доросли. Тем самым он раздражает, от него пытаются отделаться, отмахнуться, налепив ярлык «идиот». Примечательно, что князь Мышкин живет в постоянном сознании своей смертности, коренящейся в наивысшем сознании бытийственности. Но «люди», так отмечает Хайдеггер, «не допускают проявиться мужеству боязни перед смертью» («Бытие и время», § 51)<sup>29</sup>.

Тем самым указано на причины суггестивного воздействия князя Мышкина на свое окружение. Вопрос, почему он автоматически оказывается в центре внимания, где бы ни появился, тем самым разъяснен с интрафикциональной точки зрения. Но он также может быть отвечен совершенно другим образом, а именно с экстрафикциональной позиции, т. е. с поэтологической.

С интрафикциональной точки зрения ответ на вопрос, почему князь совершенно автоматически оказывается в центре внимания, где бы он ни появился, таков: Достоевский создает такое окружение для Мышкина, что тот, встречаясь с ним,

---

The University of Chicago Press, 1962. P. 192–200 (Works of George Herbert Mead; Vol. 1).

<sup>29</sup> Ср.: Heidegger M. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 420, 168, 338. (Gesamtausgabe; Bd. 2).

раскрывает свою сущность. Если мы обдумаем этот ответ, то распознаем образ действия Достоевского-художника. «Идиот» представляет из себя феноменологию неверной оценки. Изображение князя Мышкина подчинено основному принципу — при всех мыслимых возможностях поставить его в ситуацию, когда тот будет неверно воспринят. Название романа следует понимать как *формулу неверной оценки*. Свой литературный облик князь Мышкин обретает в ситуациях, систематически создаваемых Достоевским для неверного восприятия героя.

### *Два незнакомца в поезде*

Посмотрим на начальную сцену. Мышкин и Рогожин около девяти часов утра усаживаются, не будучи знакомы, в поезде напротив друг друга около окна и до приезда в Петербург вступают в разговор. «Незнакомцы в поезде» — можно было бы сказать вместе с Патрицией Хайсмит. К завязавшемуся между двумя молодыми людьми разговору (обоим около «лет двадцати шести») прислушивается любопытный спутник: болтливый сорокалетний чиновник Лебедев, незамедлительно вклинивающий в их разговор свои замечания. Через Лебедева реализуется еще одна посредническая повествовательная инстанция, а именно кривотолки. Лебедев — представитель хайдеггерского «люда» (das Man). Он, можно сказать, прислуживается своим любопытством к Рогожину и Мышкину против их желания. О Лебедеве рассказчик замечает: «Эти господа всезнайки встречаются иногда, даже довольно часто, в известном общественном слое. Они всё знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону, конечно за отсутствием более важных жизненных интересов и взглядов, как сказал бы современный мыслитель. Под словом “всё знают” нужно разуметь, впрочем, область довольно ограниченную: где служит такой-то, с кем он знаком, сколько у него состояния, где



был губернатором, на ком женат, сколько взял за женой, кто ему двоюродным братом приходится, кто троюродным и т. д., и т. д., и всё в этом роде»<sup>30</sup>. Сущность любопытства и криво-толков, образцовым представителем которых является Лебедев, состоит в том, что «люд» в курсе всего, ничего толком не зная. И ни на одной из тем он не останавливается толком, он всегда уже на следующей. При посредничестве его болтовни впервые представлена Настасья Филипповна. Именно Лебедев называет ее впервые полным именем: Настасья Филипповна Барашкова. Так из тумана криво толков возникает перед нами главная героиня романа. «Лебедев всё знает!» — говорит он сам о себе. Он подхватывает все, что перепадает ему из разговора Мышкина с Рогожиным, и перерабатывает это на свой салтык.

Начальная сцена в купе железнодорожного поезда — с Мышкиным и Рогожиным на переднем, с Лебедевым на заднем плане и с Настасьей Филипповной в качестве главного предмета любопытства — содержит уже *in nuce* все, что еще произойдет. То, что затем последует в романе, — не что иное, как развитие уже намеченного здесь, но уже начинающего разворачиваться. И даже сибирская каторга, ожидающая в эпилоге Рогожина, намечена здесь как лейт-мотив, как маячащая вдали реальность, хотя интрафикционально она еще не соотнесена с Рогожиным и Настасьей Филипповной.

В Мышкине и Рогожине антитетически воплощены собственно две возможности бытия: беспредельная любовь к ближнему и беспредельная страсть. Любовь к ближнему основывается на «чистом разуме», страсть — на слепой «воле», причем эти понятия следует понимать в духе Шопенгауэра. Достоевский наглядно воплощает бессилие (Мышкин) и жизненную мощь (Рогожин) как свет и тьму. Одним словом Мышкин и Рогожин олицетворяют две стороны человека — светлую и темную. И болезнь князя Мышкина, его

---

<sup>30</sup> ПСС. Т. 8. С. 8 (часть I, глава I).

эпилепсия, предстает мезью «воли» «разуму» за пренебрежение ею.

Если можно даже сказать, что Мышкин и Рогожин высвечивают две стороны человека, светлую и темную, то в понимании Достоевского все же Мышкин главный герой романа, а Рогожин его контрастный фон. Светлый Мышкин появляется на темном фоне. Их разнородность, чужеродность их индивидуальностей высвечивается именно тем, что они охвачены любовью к одной и той же женщине, к Настасье Филипповне. Соперничество Рогожина из-за ее любви есть, кажется, величайшая провокация безграничной доброты Мышкина. Ощущает ли Мышкин это все же как провокацию? На этот вопрос следует ответить отрицательно, тогда как, наоборот, само существование Мышкина означает для Рогожина величайшую провокацию, ибо Рогожин не отступает от соперничества; он даже хочет заколоть своего конкурента, но оказывается не способен сделать это, ибо при виде эпилептического припадка, который начался у Мышкина, когда тот ощутил явность смертельной опасности, Рогожина охватывает отвращение, и он обращается в бегство. Но эта сцена содержится во второй части романа, тогда как мы еще находимся в первой.

### *Поэтологическая реконструкция*

Ключ к повествовательной технике Достоевского — «поэтологическое различие», т. е. различие между интрафикциональным и экстрафикциональным обоснованием интрафикционального положения вещей. Экстрафикциональное, *поэтологическое* обоснование интрафикциональных обстоятельств предвосхищает интрафикциональное, *психологическое* обоснование положения вещей, хотя таковое при первоначальном чтении воспринимается вне поэтологических резонансов. Принимающий во внимание поэтологическое различие видит таким образом интрафикциональные обстоятельства

в свете позднейших размышлений, которые не предшествуют этим обстоятельствам, но ими формируются<sup>31</sup>.

Точный пересказ романа не дает еще ответа на вопрос, в чем же состоит главенствующая проблематика, согласно которой выстраивается целое. Целеполагаемое автором становится зримым лишь после того, как читатель за психологическим обоснованием действия различает его поэтологическое обоснование, которое, конечно же, может быть выведено лишь из композиции в целом. Помимо способности вчувствоваться в мир фикциональных персонажей от читателя требуется понимание искусства, особое знание того, как обращаться с литературным текстом, выстроенным автором именно так, чтобы текст можно было понять. И читатель тогда лишь поймет, если его понимание постоянно и незаметно направляется автором. Задача поэтологической реконструкции состоит в том, чтобы вскрыть этот в высшей степени сложный процесс направления понимания, заключенный в тексте. Ее недопустимо смешивать с реальной историей возникновения произведения. Здесь речь идет исключительно о том, как разворачивается замысел, воплощенный в художественном произведении, представленном нам.

Интрафикциональное, психологическое обоснование того, что князь Мышкин приезжает из Швейцарии в Петербург, заключается в том, что теперь состояние здоровья позволяет ему покинуть лечебницу доктора Шнейдера и озаботиться в России вступлением в права наследства, несомненно весьма значительного, через два года после того, как скончался его опекун Павлищев. Можно сказать, что Мышкин — это экстритерриториальный никто, ищущий свою социальную идентичность в России. «Вступить в права наследства» — этим определяется сущность его поиска. Он также в поисках своей семьи,

---

<sup>31</sup> О понятии «поэтологическое различие» («poetologische Differenz») см.: Gerigk H.-J. Lesen und Interpretieren. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S. 17–40 (UTB; 2323).

которой, строго говоря, у него нет. Поэтому в первую очередь он хочет навестить генеральшу Епанчину, дальнюю родственницу, которой он написал из Швейцарии и не получил ответа. Эти сведения Достоевский сообщает нам «мелкими порциями»: правда, уже в первой сцене мы узнаем, что князь Мышкин собирается нанести генеральше Епанчиной воистину неожиданный визит, но все-таки он пускается в путь в связи с полученным наследством. Это становится ясно совершенно неожиданно, когда в заключение пятнадцатой главы он делает предложение Настасье Филипповне и под давлением этого обстоятельства открывает ей и всем другим, что его ожидает значительное наследство, в чем его заверил адвокат Салазкин из Москвы. Письмо у Мышкина с собой, и он показывает его.

Но в чем состоит экстрафикциональное обоснование данного интрафикционального положения вещей? Мышкин должен был приехать из-за границы, чтобы, согласно авторскому замыслу, после продолжительного отсутствия предстать в России чужаком, о котором никто не располагает никакой информацией, и тем дать пищу всевозможным домыслам и голословным допущениям. Достоевский хочет показать, как Мышкин, словно чистый лист, погружается в пучину кривотолков.

Важнейшая задача такого построения — столкнуть общество, обуреваемое материалистическим эгоизмом, с абсолютно положительным в нравственном отношении человеком. Чужак, о котором никто ничего не знает, помещен в мир, где все всё о всех знают.

Выражаясь иначе: Достоевский принуждает нас принять участие в эксперименте. Интрафикциональные обстоятельства в совокупности со всеми деталями создают лабораторные условия для того, чтобы показательно продемонстрировать реакцию «люда» на его смертельного врага, на «самость». Эта «самость» проявляет здесь свою сущность в безграничной любви к ближнему, выражающейся с полной наивной откровенностью. Показанная реакция «люда» на «самость» не что иное, как самозащита. В отдельных случаях самозащита может состоять

в изначальном непоколебимом предрассудке или же быть принята после того, как «люд» ощутит себя затронутым притязанием «самости», в форме возврата этого притязания под власть «люда», который-то уж всегда знает, какого мнения держаться о каждом. Словесно-семантическое поле — «идиот» — становится здесь частью вокабуляра механизмов самообороны.

Достоевский снова и снова крепит нашу уверенность в нравственной безупречности Мышкина, но в то же время создает новые и новые возможности для неверной оценки князя. Также и нам, читателям, постоянно предоставляется простор неверно толковать действия князя и задаться вопросом, не мошенник ли он на самом деле и не разыгрывает ли попросту он свою наивность. Этот вопрос, к примеру, явственно возникает во время встречи Мышкина с тремя дочерьми генерала Епанчина, которые проводят с ним подлинное «испытание на дурость». И когда Мышкин в конце концов предъявляет письмо адвоката Салазкина, объявляющее его миллионером, мы настоятельно принуждены критически пересмотреть образ князя, сложившийся у нас. То, как Достоевский использует своего воображаемого рассказчика, создает предпосылки того, что в любой момент могут обнаружиться сведения, которые вынудят нас переосмыслить в совершенно новом свете уже, казалось бы, устоявшуюся общую картину. Теперь можно сказать, в чем заключаются причины «напряженности» этого романа: в постоянной возможности того, что окружение провоцирует Мышкина взять на себя некую «роль», а также в постоянной возможности того, что окружение Мышкина при встрече с ним освободится от господства «люда». Внешнее напряжение, интерес к тому, что как раз произойдет, уходит корнями во внутренне напряжение общей проблематики романа.

В персонажах романа, в каждом по отдельности, можно установить различную степень близости к социальной действительности «люда». Три главных героя — Мышкин, Рогожин и Настасья Филипповна — охарактеризованы Достоевским как социальные аутсайдеры, как те, кто не приспособлен к жизни

в обществе. Мышкин наиболее далеко отстоит от общества, что находит свое выражение в его окончательном безумии; оно-то как раз и есть ответ социальной действительности, в которой самоотверженность остается непонятой и не имеет шанса выжить.

### *Характеристика Мышкина*

В первой части романа Мышкин охарактеризован четырьмя эпизодами, четырьмя яркими сценами, связанными с ним: 1) рассказ князя о гильотинировании в Лионе, при котором он присутствовал (главы II и V); 2) повесть о больной и всеми презираемой, исторгнутой из общества Мари, с которой он познакомился в кантоне Вале (глава VI); 3) отсутствие реакции на пощечину, полученную от Гани Иволгина (глава X); и наконец предложение выйти за него замуж, которое Мышкин делает посреди большого скандала, завершающего первую часть (глава XV).

Следует учитывать взаимную системную сопряженность всех этих ярких эпизодов. Рассказ о казни в Лионе делает явным и осознание Мышкиным смерти, и осознание им жизни, тогда как повесть о бедной Мари и ее судьбе имеет пуантом апологию детского, апологию мира детей. Мышкин выступает здесь против порчи детей школой и церковью. Оба рассказа можно трактовать как признание себя сторонником «живой жизни», они антитетически увязаны друг с другом: смерти осужденных противопоставлено жизненное будущее детей.

Два последующих эпизода, характеризующих Мышкина, касаются его поступков в настоящем, точнее говоря: его поступков и бездействия. Он получает пощечину и никак не защищается; он делает предложение Настасье Филипповне, чтобы вызволить ее из затруднительного положения. Осознание Мышкиным смерти и жизни взаимообусловлены и служат основой как для альтруистического бездействия, так и для его альтруистических поступков. Необходимо отметить, что рассказ Мышкина о страдающей Мари уже *in nuce* предвосхищает и намечает его отношение к Настасье Филипповне.

## *Трое аутсайдеров*

Мышкин, Рогожин и Настасья Филипповна — взаимоотношения этих трех главных героев (с Мышкиным на первом плане) трижды изображены в первой части романа. Трижды предстают нашему взору Мышкин и Рогожин, увлеченные Настасьей Филипповной: неизменно на виду у снедаемого любопытством общества.

Начальная сцена в купе железнодорожного вагона сразу же делает наглядными взаимоотношения трех главных персонажей. И хотя Настасья Филипповна не присутствует здесь физически, все же то, что о ней рассказывается, придает ей плоть и кровь. Рогожин признается в своем страстном увлечении, Мышкин сочувственно слушает, а Лебедев воплощает не что иное, как бесстыдное любопытство вездесущего и непрошенного общества.

Вторично это же сочетание главных героев встречается в десятой главе. Место действия теперь — квартира Иволгиных. Мышкин уже здесь, когда Настасья Филипповна появляется в первый раз; чуть позже сюда же вторгается Рогожин со своей компанией. Тем самым взаимоотношения трех главных героев друг с другом форсируются. Ну, и конечно же, дело не обходится без Лебедева.

Наконец в третий раз Достоевский выводит трех своих аутсайдеров в двух последних главах первой части романа, пятнадцатой и шестнадцатой. И снова здесь же оказывается Лебедев, подле Рогожина. Место действия — квартира Настасьи Филипповны. День рождения Настасьи Филипповны, и он же одновременно день ее именин — предлог для того, чтобы здесь и именно в данный момент встретились все, кто вовлечен в интригу устраиваемого Тоцким замужества Настасьи Филипповны. «Люд» в полном сборе, и мы наблюдаем Фердыщенко с его самообличениями, игрой на публику, а также в качестве режиссера кривотолков и любопытствования. В этом социальном спектакле Достоевский образцово представляет

«люди» в действии, ибо «самость» тех, кто здесь себя проявляет, никоим образом не видна, но неизменно видна только их «человеко-самость». Кривотолки «люди» допускают лишь словесные маски. Но внезапно появляется Рогожин со своей ордой и с сотней тысяч рублей. Социальный спектакль окончен; Мышкин делает Настасье Филипповне предложение, но она ускользает с Рогожиным и его пестрой компанией в Екатерингоф; Мышкин следует за ней.

Важнейшая характерная черта построения первой части заключена в том, что «малая» первая сцена разрастается до «большой» заключительной с генеральной ее репетицией в десятой главе. Все большее число людей находится на месте действия, и в каждом случае — это внутреннее помещение. Центральная сюжетная коллизия с участием Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны разыгрывается на виду у общественности. Но главное, Достоевский выстроил первую часть романа таким образом, чтобы большая последняя сцена, начинающаяся в тринадцатой главе, стала понятной.

Итак, мы обрисовали в основных чертах технику повествования Достоевского в первой части романа «Идиот». Здесь закладывается основание последующего действия в романе и одновременно эскиз архитектуры дальнейших частей. Как было показано, повествовательная техника может быть понята всегда лишь в связи с той функцией, которую она исполняет в отношении изображенного, а не через изолированное рассмотрение отдельных приемов.

### *Своеобразие*

В связи с особенностями романа «Идиот» необходимы совершенно особые пояснения. Многие аспекты отличают его от других романов пятикнижия Достоевского. Ни в каком другом произведении писателя до такой степени не доминирует «принцип готики» (Prinzip Gothic), как здесь; нигде более



Достоевский не был столь радикален, создавая фикциональный мир, в котором все не таково, как оно кажется; и наконец ни в каком его другом произведении нет столь остранинной любовной истории, как между Мышкиным и Настасьей Филипповной. Все эти особенности проявляются, правда, и в других его произведениях, но минимально, можно сказать, «безобидно», если даже все, о чем Достоевский пишет, отнюдь не безобидно. Также у «Идиота» есть еще одна особенность, на которую даже намек нет в его других произведениях. Остается спросить, случайна ли эта особенность в обращении Достоевского с событиями, которые он не должен был изобразить, заметил ли он сам эту особенность или же вовсе не желал ее. Эта особенность заключена в том, что «Идиот» отвечает требованиям «канона кэмп» Сьюзен Сонтаг<sup>32</sup>.

Что же понимает Сьюзен Сонтаг под кэмпом? Вглядимся в канон кэмп, составленный ею: рисунки Обри Бердсли, «Лебединое озеро» Чайковского, оперы Беллини, «Саломея» в режиссуре Висконти, «Кинг Конг» Эрнеста Шодсака, светильники фирмы Тиффани, женская мода двадцатых годов (боа из перьев, платья с бахромой и жемчугом и пр.). В этот канон можно включить и «Идиота» Достоевского. Между тем Сьюзен Сонтаг нигде не говорит о Достоевском в связи с каноном кэмп.

Кэмп означает определенный род чувствительности, вне всякого сомнения современный, для которого до той поры не было еще названия, — так утверждает Сьюзен Сонтаг в «Заметках о кэмпе» (1964), помещенных в собрании ее эссе «Против интерпретации» (1969). Заглавное эссе в нем отвергает всякую интерпретацию, основанную на правилах, ибо такой подход может всегда только «обеднить». Сьюзен Сонтаг желает освободить наш эстетический опыт от претензий некомпетентной учености. Сходным образом Мартин Хайдеггер

---

<sup>32</sup> Sontag S. Notes on «Camp» // Sontag S. Against Interpretation, and Other Essays. New York: Dell Books, 1969. S. 277–293.

одобрял «преднаучный подход» к художественной литературе как исходный принцип литературоведения в строгом смысле. Кэмп предполагает, по утверждению Сьюзен Сонтаг, «в равной степени» как притяжение, так и отталкивание. Эстетический опыт здесь освобожден от морали: кэмп и трагедия не исключают друг друга. Кэмп, с одной стороны, означает качество эстетического объекта, с другой стороны, в качестве кэмпша может быть воспринято нечто, что как объект не имеет с ним общего. «Тит Андроник» Шекспира и «Странная интерлюдия» О’Нила — это «почти» кэмп или же их можно сыграть как кэмп. В тоже время не всякое искусство может быть воспринято как кэмп. Сьюзен Сонтаг полагает, что «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона и «По ком звонит колокол» Эрнеста Хемингуэя просто до смешного плохое искусство, но не настолько плохое, чтобы доставить удовольствие. Чтобы что-то состоялось как кэмп, необходимы неискорченность и наивность. Так, Анита Экберг не заметила, что в «Сладкой жизни» Феллини-режиссер завлек ее в самопародию. В итоге имеем кэмп.

Согласно Сонтаг утрирование, фантастика, страсть и наивность неотъемлемы от кэмпша. Цитирую дословно: «Один из главных моментов кэмпша — это развенчание серьезности. Кэмп игрив, анти-серьезен. Точнее, кэмп подключает новые, более сложные, связи к “серьезности”. Он может быть серьезен во фривольности и фриволен в серьезности» (здесь и далее пер. Б. В. Дубина. — Х.-Ю. Г.).

Но подлинно серьезное обладает тем достоинством, что достигает того, чего желало. Интенция и осуществление находятся в непосредственных отношениях. Потому-то мы ценим «Илиаду», искусство фуги, Рембранта, стихи Джона Донна, «Божественную комедию», струнные квартеты Бетховена или, если говорить о личностях, Сократа, Иисуса, св. Франциска, Наполеона, Савонаролу, говоря короче: «пантеон высокой культуры: истинность, красоту и серьезность». Кэмп не знает творчества как целого, кэмп всегда возможен как фрагмент

в том смысле, что этот фрагмент может быть воспринят как отдельное произведение.

Ценителя кэмпa нельзя смешивать с денди. Дез Эссент в романе «Наоборот» Жориса Карла Гюисманса или господин Тэст в романе Поля Валери «Вечер с господином Тэстом» посвящают себя «хорошему вкусу». Ценитель кэмпa получает изощренное удовольствие от искусства масс. Оскар Уайльд, по мнению Сонтаг, двигался в сторону кэмпa, «предвосхищая демократический дух кэмпa». Сонтаг приводит следующее утверждение Уайльда: «Жизнь слишком серьезная вещь, чтобы серьезно говорить о ней». Денди «нового образца» ценит вульгарность. «Где вкус денди постоянно был бы оскорблен, а сам он заскучал бы, ценитель кэмпa пребывает в постоянном восторге». Кэмп вводит новый стандарт: искусственность как идеал, театральное как предпосылку. «Кэмп по своей природе возможен только в обществах изобилия, в обществе или кругах, способных к переживанию психопатологии изобилия». Нетрудно заметить, что в заметках о кэмпe, содержащих 58 рапсодических тезисов, смешиваются психология, социология и философская эстетика. Сонтаг делает вывод: «Кэмп — это последовательно эстетическое мировосприятие».

Отношение ценителей кэмпa к произведению искусства ориентировано не на содержание и не на форму, но определяется смутной шкалой качества притягательности, которая всегда является целостным гештальтпсихологическим феноменом. Если взглянуть исторически, вкус к кэмпy проявился в XVIII веке в связи с готическим романом и искусственными руинами.

«Идиот», второй роман из пятикнижия Достоевского, с современной точки зрения представляет в чистом виде то, что — также и в отрицательном значении — считается «типичным Достоевским». Но при такой образцовости, как это ни парадоксально, «Идиот» занимает в творчестве Достоевского совсем особое место, ускользая не только от оценок автора, но и от серьезного восхищения всех почитателей Достоевского.

То, что писатель принимал свой роман всерьез, не подлежит сомнению. Относительно же того, как понимал Достоевский князя Мышкина, в истории восприятия романа нет единства мнений. Кто он? Приносящий смерть? Подобно Гамлету или Билли Бадду?

Если включить «Идиота» в канон кэмп, роман оказывается в соседстве, о котором Достоевскому не приходилось мечтать и о котором он даже и не мог мечтать. Если признать, что прямая традиция восходит от «Идиота» к английским готическим романам через такое существенное звено, как «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана, то Бердсли и Кинг Конг неожиданно оказываются в этом каноне рядом с ним<sup>33</sup>. Здесь закладываются принципы «новой эстетики».

Сьюзен Сонтаг придала несколько преувеличенное значение понятию кэмп, первоначально употребительному в среде гомосексуалистов, и сделала его своим кредо, легитимировав новый взгляд на определенные феномены культурной традиции, не критикуя при этом пантеон высокой культуры. Кэмп становится знаком элитарной рефлексии по ту сторону канона, рефлексии, имеющей свой собственный канон. Этот канон уже изначально присутствует как чувствительность, еще до того, как ему найдено название. Для широких слоев общества кэмп никогда не будет актуален; также и общество любителей кэмп никогда не будет существовать. Какой ценитель захочет влиться в коллектив? Если же мы соотнесем «Идиота» с этим, иным каноном, то взгляд на достоинства романа будет вполне свободным, на достоинства, которые в иной ситуации предстали бы в лучшем случае как недостатки.

Владимир Набоков видит в «Идиоте» Достоевского не что иное, как «безумную мешанину» (*crazy hash*), как он это

---

<sup>33</sup> *Miller R. F. Dostoevsky and the Tale of Terror // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / Ed. by J. Garrard. New Haven; London: Yale University Press, 1983. P. 103–121.*

сформулировал в «Лекциях по русской литературе»<sup>34</sup>. В другом месте, в своих комментариях к пушкинскому «Евгению Онегину», Набоков дает Достоевскому такую характеристику: «сильно переоцененный сентиментальный и „готический“ романист своего времени»<sup>35</sup>. Отрешившись от характеристики «сильно переоцененный», можно сказать: Набоков вполне прав, «Идиот» Достоевского это действительно «безумная мешанина» в традиции английских готических романов с сентиментальными чертами. Вопрос лишь в том, отрицательное ли это определение. С точки зрения Сьюзен Сонтаг, все это лишь способствует признанию романа частью канона кэмп. Пренебрежение Набокова чисто эстетическое, он далек от оценки содержания.

Но как раз это предпринимает Сэр Галахад (псевдоним Берты Динер-Экштейн) в «Путеводителе по идиотам в русской литературе» (1925). Она сосредотачивается на антропологии Достоевского, и, напротив, выявляет в ней антропологию Гомера и Бальзака. Литературные герои Достоевского, полагает она, ибо они «русские и неполноценны», удостаиваются лишь «заслуженного скитальческого жребия». Они подобны лемурам (от *лат.* *lemures* — души умерших), «роющим могилу замысловатым образом и самим себе, и искусству Достоевского». «Они рождены конченными, никто из них не стоит под восходящим солнцем, никто звезд челом не досязает». У Достоевского, по ее мнению, нет «успешливых», его персонажи — «менекены его собственной психологии», и его «демонизму» недостает «принципа

---

<sup>34</sup> *Nabokov V. Lectures on Russian Literature / Ed. with an Introd. by Fredson Bowers. London: Weidenfeld and Nicolson, 1981. P. 128; Набоков В. Лекции по русской литературе: Пер. с англ. М., 1996. С. 209.*

<sup>35</sup> *Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 560; Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Transl. from the Russian, with a Comment. by Vladimir Nabokov: in 4 vol. New York: Pantheon Books, a Division of Random House, 1964 (Bollingen Series, 52). О Достоевском: «Fyodor Dostoevski, a much overrated, sentimental and Gothic novelist of the time [...]. Dostoevski, the publicist, is one of those megaphones of elephantine platitudes (still heard today)» (Ibid. Vol. 3. P. 191–192).*

героизма». Такой зачин, как вскоре узнает читатель, целит в князя Мышкина: «На протяжении первой тысячи страниц читатель считает себя вправе считать „идиота“ (т. е. князя Мышкина) главным героем, после того как он пережил с ним вместе несколько эпилептических припадков, в том числе и один очень тяжелый, с отвратительнейшими болями до и после него. Постоянно пребывая в центре внимания, этот „герой“ к тому же не знает, в кого он влюблен и влюблен ли вообще, но по доброте своей в любой момент готов жениться на той, кому тем можно оказать услугу. Полупрезираем-полутерпим в кругу болтунов и нахлебников, неизменно дружелюбен и к тому же обладатель врачебного свидетельства о собственном слабоумии от швейцарской лечебницы, он наилучшим образом олицетворяет мессианские перспективы». Для своих надобностей Сэр Галахад весьма вольно обращается с сюжетом романа и в конце концов, опираясь на заключительную сцену, приближается к своей цели: «Рогожин заколол Настасью Филипповну после того, как она перед венчанием с идиотом (князем Мышкиным) в полном свадебном убранстве бежала от дверей церкви в его дом, наполовину желая этой смерти. Никто еще не знает об убийстве, и лишь идиот, в поисках Настасьи Филипповны, пугливо бродит взад и вперед, заглядывая в занавешенные и запертые окна, словно собираясь совершить убийство. Тогда вдоль по улице проходит Рогожин и молча ведет его в дом, наконец и к постели. Нога трупа выступает из-под простыни. Рогожин спрашивает, чувствуется ли уже „дух“ и говорит, что купил „хорошую американскую клеенку“ и „четыре стклянки ждановской жидкости“». Сэр Галахад уличает Достоевского на основании изображения этих событий в «циничном сладострастии»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> *Sir Galahad. Idiotenführer durch die russische Literatur.* München: Albert Langen, 1925. S. 81–83 (тираж книги двадцать тысяч экземпляров!). Также см.: *Mulot-Déri S. Sir Galahad. Porträt einer Verschollenen.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.

Отнюдь не случайно то, что «Идиот» провоцирует на такой отпор. Важно, однако же, слить все провоцирующие элементы, имея в виду их характерные черты кэмпa. Как же сделать «шаг назад», необходимый для этого, и найти адекватные формулировки для произвольных художественных эффектов Достоевского? Недостает не только понятий. Аура серьезности, окутывающая все литературные произведения Достоевского, будет снова и снова препятствовать эстетическому восприятию «Идиота». Культивировать подвижное внутреннее зрение не всякому по плечу. А отвержение, которое демонстрируют нам Владимир Набоков и Сэр Галахад, никогда не воздаст по заслугам характерным чертам кэмпa.

Все утрировано, все экстравагантно и даже фантастично в «Идиоте» Достоевского, но рассмотрим интересующие нас аспекты по отдельности. Дом Рогожина, мрачный и просторный, как лабиринт, как будто сошел со страниц английского романа ужасов. В действительности, возвышается этот дом не в Петербурге, а в нашей душе. Такой же дом хранит свои мрачные тайны в «Психо» Альфреда Хичкока. Мать Рогожина, впадшая в детство, обретает пандан в XX столетии в иссохшем трупе госпожи Бейтс, убитой ее сыном. Но Достоевский не упускает и возможности поместить в этот «мертвый дом» еще и копию Гольбейнова «Мертвого Христа в гробу», чтобы подготовить нас к тому, что мертвая Настасья Филипповна лежит распостертая в постели с открытой ножевой раной, нагая, без нижнего белья, под американской клеенкой. И именно потому, что об этом повествуется совершенно серьезно, — это кэмп в чистом виде. Не говоря уже о мухе, вдруг взлетевшей, жаждавшей и вскоре затихшей. Ничто в романе Достоевского не оказывается на деле тем, чем оно кажется: идиот не идиот, а единственный подлинный идиот — это доктор Шнейдер, руководитель швейцарского санатория, ибо в завершение лечения он выдает совершенно ложное врачебное заключение, столь ошибочное, что в это невозможно поверить. Не «умственные органы»

князя повреждены, как полагает доктор Шнейдер, но его душа расстроена пережитым. Убийство Настасьи Филипповны — не убийство: она провоцирует своего любовника на убийство, ибо она более не хочет жить. Это «пассивное самоубийство»: не убийца, сама убитая виновна в нем. Ночь убийства — «брачная ночь Рогожина», по выражению Ульриха Шмида<sup>37</sup>. Настасья Филипповна, растленная ее опекуном Афанасием Тоцким, утратила природную способность любить и остается в душе девственницей несмотря на близость с мужчинами. Она — противоположность своей репутации. Роль «фам фаталь» она принимает на себя, чтобы надругаться над собой на глазах у своего обидчика Тоцкого, поведение, которое в тексте характеризуется как «харакири», хотя само это слово и не произнесено (часть I, глава XVI; реплика Вани Птицина). Князь Мышкин, словно юродивый, как его называет Рогожин, прибывает в Петербург с узелком, в котором заключен весь его багаж. Трудно усомниться в его бедности; он сам ничего не предпринимает, чтобы развеять это впечатление; выясняется, что он наследует значительное состояние и вскоре будет богат: держа письмо надежного адвоката в руках, он, считай, уже получил это наследство. Действительно ли этот князь, страдающий от эпилепсии, — плут, водящий за нос свое окружение? Князь Мышкин у нас на глазах делает предложение Настасье Филипповне после того, как он за несколько часов до этого был ей представлен. Утром того же дня уже в первом разговоре с Рогожиным он откровенно признается в своем половом бессилии.

Любовная история, развивающаяся на основе изложенного в первой части, — главная тема романа: герой-импотент влюблен в падшую красавицу. Падшая красавица любит героя-импотента и знает, что погубит его. Она избирает для себя сексуальную близость с поножовщиком, убивающим ее из ревности к сопернику-импотенту. После этого

---

<sup>37</sup> См.: Schmid U. Rogoshins Hochzeitsnacht: Figurale Spaltung als künstlerisches Verfahren // Dostoevsky Studies. New Series. 1999. Vol. 3. S. 5–17.



оба, убийца и соперник, совместно проводят ночь на месте преступления: в узкой комнате, рядом с трупом убитой, еще лежащей на постели, на которой она была зарезана. Некрофильская скорбь с применением средств дезинфекции. Убийцу отправляют в Сибирь, герой-импотент навсегда теряет рассудок. Юродивый и «фам фаталь», такое к добру привести не может.

Эта любовная история столь же гипертрофирована, экстравагантна и фантастична, как и «Саломея» Оскара Уайльда, в которой заглавная героиня, девственница, пускает в ход свою телесную прелесть во время танца перед Иродом только для того, чтобы истребовать себе отсеченную главу Иоанна Предтечи. Ее желание, как и было ей публично обещано, исполняется. И Саломея лобзает уста отсеченной главы, зная, что Иоанн Предтеча, никогда не коснувшийся женщины, и теперь, после смерти, также никогда не сможет быть ей неверен. Саломея обретает идеального любовника, а Ирод велит убить ее на месте. Как известно, версия Оскара Уайльда отстраняет Иродиаду от действия и тем самым делает Саломею независимой личностью. Она пляшет по собственному побуждению, не по поручению ее матери, Саломея — не «фам фаталь», ибо она, будучи сама верна, желает абсолютной верности от своего избранника. Длительное повествование Достоевского о князе Мышкине и Настасье Филипповне не уступит «Саломее» Оскара Уайльда ни в утрировании, ни в экстравагантности, ни в фантастичности. Сьюзен Сонтаг включила в свой канон кэмп оперу «Саломея» Рихарда Штрауса по пьесе Уайльда в инсценировке Висконти. Лишь по недосмотру, как мне кажется, она не включила в канон кэмп «Идиота» Достоевского<sup>38</sup>.

---

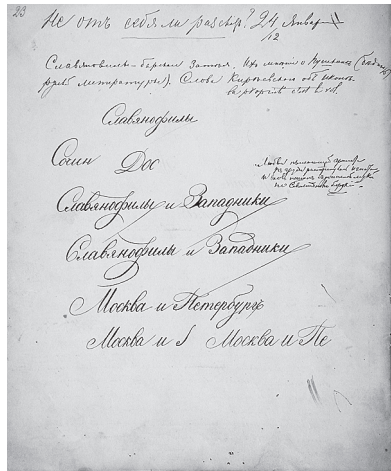
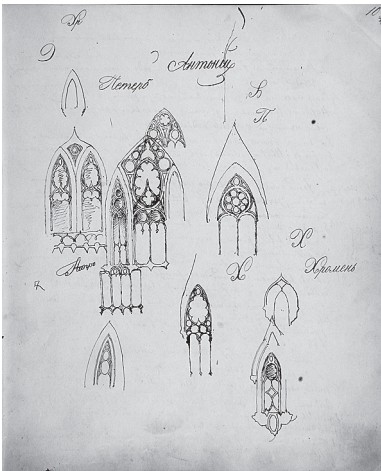
<sup>38</sup> О «Саломее» Оскара Уайльда ср.: *Gerigk H.-J. Salome und Lolita. Die «Kindfrau» als Archetypus // Frauen — Körper — Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität / Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. S. 173–190 (Sammlung Vandenhoeck).*

## «БЕСЫ»

### Вступление

«Бесы». Роман в трех частях. Написан в апреле 1870 — ноябре 1872 года; первая публикация в журнале «Русский вестник» с января по ноябрь 1871-го и с ноября по декабрь 1872 года. Первое отдельное издание: Петербург, 1873. (Обе прижизненные публикации не содержали главы «У Тихона»). Роман писался в Дрездене, Петербурге, Москве, Старой Руссе, Петербурге.

В этом мрачном романе повествование ведется от лица саркастического летописца событий, их маргинального участника. Перспектива повествования часто меняется. Так, порой рассказывается о том, при чем рассказчик присутствовал, а порой о целых группах событий что-то удается выяснить *post factum* со слов их участников. И наконец, те существенные происшествия, о которых хронист не мог ни от кого услышать или узнать другим образом, постигаются интуитивно. События укладываются в несколько прохладных и главным образом дождливых дней и ночей конца лета и начала сентября. Место



действия — анонимный городок русской провинции на пороге 1870-х годов. Временная дистанция по отношению к повествуемым событиям составляет три месяца. Петр Степанович Верховенский, честолюбивый фанатик, стремящийся набросить свою террористическую сеть на всю Россию, создает избранную «пятерку» из своих наиболее ревностных последователей. Чтобы связать их намертво, он принуждает их совершить совместное преступление: холодной осенней ночью они убивают Ивана Шатова, «уличенного» в потенциальном предательстве. Смертоносный выстрел из американского револьвера производит Петр Верховенский. По его настоянию инженер Алексей Кириллов, загадочный теоретик абсурдного, письменно признается в убийстве Ивана Шатова, после чего совершает давно запланированное самоубийство. Подлинные причины все же становятся быстро известны общественности, и начинается судебное преследование убийц-заговорщиков. Петр Верховенский бежит за границу. Полиция между тем не может добраться до центральной фигуры анархического зла, которой оказывается Николай Ставрогин — хладнокровное и безразличное чудовище. Он сам из озорства изуродовал свою душу; в конце концов он удавливается на шелковом шнуре. Общественный фон, на котором Ставрогин смог стать притягательным, тщательно высвечивается Достоевским. Апогеем становится празднество, устраиваемое Юлией Михайловной фон Лембке, супругой губернатора, которое оборачивается всеобщим хаосом. Вторжение асоциального сброда в дворянский салон иллюстрирует отсутствие жизнеспособных принципов. Сложно выстроенное многосюжетное действие достигает inferнальной кульминации в картине поджога и бечинств. Как помочь, не знают ни либерал Степан Трофимович Верховенский, отец фанатика, ни впавший в детство губернатор фон Лембке, отмеченный изъяном немецкого происхождения, ни «великий писатель» Кармазинов, втершийся в круги революционной молодежи. Идеологически это атака на русский атеизм, идентичный для Достоевского тирании социализма в качестве политического инструмента власти.

Подстрекательство фанатиком обыкновенных и самих по себе безобидных сограждан к совершению злодеяств с анархистской подоплекой становится поводом дать впечатляющую картину мира, низвергающегося в мрачную бездну, мира, в котором реальная жизнь обратилась в кошмар.

## *Интерпретация*

### *Убийство Шатова*

Каждый из романов пятикнижия Достоевского, несмотря на их сложность, имеет отнюдь не сложное сюжетное ядро. Сложность доставляет немало трудностей интерпретаторам. То же можно сказать и о несложном сюжетном ядре. Трудности, доставляемые сложностью, заключаются в том, что необходимо увидеть единое во многом; в то время, как трудность, доставляемая простотой сюжетного ядра в каждом из романов, состоит в том, что именно по причине простоты его оценивают неадекватно.

В чем же состоит сюжетное ядро в романе Достоевского «Бесы»? В том, что Верховенский убивает Шатова, а Кириллов накануне самоубийства, давно им задуманного, берет на себя преступление Верховенского, оставив письменное признание в том, что он совершил убийство. Подлинный преступник, побудивший Кириллова к этому письменному признанию, ускользает за границу.

Несомненно, это весьма странное убийство. Тот, кто совершил убийство, остается безнаказанным. Самоубийца, не имеющий ничего общего с убийством, оставляет письменное признание в совершении убийства. И вот что еще следует упомянуть: для убийства нет очевидного мотива — это не убийство, вызванное страстью, и не убийство, вызванное жадой материального обогащения. Это и не убийство предателя. Верховенский хотя и называет со всей убедительностью

этот мотив, но сам в него не верит, желая связать свою «пятёрку» общей виной и тем самым целиком подчинить ее собственной воле. Он убивает, чтобы учредить свою власть. «Наказание» как самоуправство, в котором зло блистает ради зла.

Сцена убийства Шатова, к которой все происходящее в романе будто бы приметано — в качестве иллюстраций, комментариев, обыгрываний —, заслуживает особенного внимания. В тот момент, когда Верховенский его убивает, Шатов совершенно беззащитен.

Так как Шатов силен физически, то перед убийством его коллективно избивают Толкаченко, Липутин и Эркель. Они валят Шатова на землю, и тут подсакивает Верховенский с американским револьвером: «Рассказывают, что Шатов успел повернуть к нему голову и еще мог разглядеть и узнать его. Три фонаря освещали сцену. Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком; но ему кричать не дали: Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор и — спустил курок. [...] Смерть произошла почти мгновенно»<sup>39</sup>. Необходимо обратить внимание на полную беззащитность жертвы. Беззащитность жертвы в момент убийства — характерный мотив для пятикнижия Достоевского, достаточно вспомнить ростовщицу из «Преступления и наказания», которая как раз склоняется над мнимым залогом, когда Раскольников убивает ее обухом топора, а также Лизавету, сводную сестру процентщицы, которая «даже руки не подняла защитить себе лицо», когда Раскольников острием топора рассекает ей «всю верхнюю часть лба, почти до темени». Под правой рукой она держит узел с бельем. Столь же беззащитна, как мы должны заключить, и Настасья Филипповна в романе «Идиот», когда ее в постели закалывает Рогожин. То же можно сказать о Федоре Павловиче Карамазове, когда он высовывается из окна и Смердяков проламывает ему череп

---

<sup>39</sup> ПСС. Т. 10. С. 460 (часть III, глава VI: «Многотрудная ночь», подглавка 1).

чугунным пресс-папье. Беззащитностью жертвы Достоевский подчеркивает произвольность действий преступника.

Следует также принять во внимание, что жертвы умирают у Достоевского в типичных для них положениях, с привычными для них жестами, именно так, как они жили: Алена Ивановна, ростовщица, как раз нагибается к мнимому залогу, чтобы его развернуть, когда Раскольников ее убивает, — жест, составлявший ее существование; Федор Павлович Карамазов, когда его убивают, шепчет любовные признания Грушеньке, которая, как он полагает, находится во тьме сада, — тоже поведение, типичное для его жизни. Если учесть этот систематизм Достоевского, то смерть Шатова предстанет в своей показательности: он придавлен к земле своими мнимыми соратниками. Это та самая ситуация, в которой он жил. Философия истории Шатова, с Россией в центре, образно иллюстрируется обстоятельствами его смерти: недостойные подавляют его.

Обратим все же наше внимание вновь на преступника. Петр Степанович Верховенский — единственный из преступников у Достоевского, кто совершает убийство прямо-таки в присутствии свидетелей. Хотя убийство Шатова происходит именно ночью, холодной осенней ночью в глубокой русской провинции, все же «три фонаря освещали сцену». Это значит, Верховенский *демонстрирует* своим людям, *что он убивает!* И он вовлекает их в убийство: делает соучастниками и соглядатаями, не вмешивающимися в происходящее.

Зло, совершаемое здесь ради зла, служит Верховенскому к тому, чтобы «скрепить» общей виной своих последователей. Тем самым Верховенский демонстрирует свою власть как таковую. Открыто показывает, на что он способен: на убийство по произволу. Террорист властвует над жизнью и смертью тех, кого он по своему усмотрению объявляет врагом. Ему ведома лишь одна страсть: террор. От Верховенского потому-то исходят одновременно и подстрекательство, и угроза. Достоевский утверждает: террор ранее всего возникает в собственных

рядах. Воплощение террора — Петр Степанович Верховенский, именно воплощение, в самом прямом смысле слова. Следует обратить внимание на внешность: «Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие»<sup>40</sup>. Сразу понятно, что Достоевский желает здесь *средствами физиогномии* выразить *суть* своего протагониста. Крайне неприятная суть, как мы видим. И тут же вслед за процитированным пассажем читаем: «Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И, однако же, он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен». Следует учесть, что Достоевский этой «сухой складкой на щеках и около скул» описывает именно то, что итальянский криминолог Чезаре Ломброзо несколько позже назовет «*ride du vice*» («морщина порока»). «Морщиной на скуловой кости мы называем двойную или тройную складку посреди щеки над скуловой костью, длиной 3–5 сантиметров, пролегающую сверху вниз, несколько изгибающуюся напротив рта и теряющуюся в морщинах подбородка. [...] Мы считаем ее, — так полагает Ломброзо, — морщиной, в наивысшей степени характерной для преступников». И Ломброзо не забывает прибавить, что складку на скуловой кости уже Лафатер называл характерной отрицательной чертой<sup>41</sup>.

Независимо от этого толкования ярко выраженной складки на скуловой кости Петра Верховенского и места этого толкования в интеллектуальной истории, для нас имеет решительное значение то, что эта складка производит впечатление, будто человек перенес тяжелое заболевание. И все

---

<sup>40</sup> ПСС. Т. 10. С. 143 (часть I, глава V: «Премудрый змий», подглавка 5).

<sup>41</sup> *Lombroso C. Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg, 1890. Bd. 2. S. 384.*

же Верховенский «совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен». Между тем болезнь в мире Достоевского и в мире его пятикнижия — это всегда симптом ложного сознания, не в смысле Карла Маркса как классово ложного сознания, но ложного сознания в нравственном отношении. Выражаясь иначе: плоть в мире Достоевского — это орган души, а болезнь указывает на конфликт между желанием и совестью. Так, помрачающие сознание приступы лихорадки в «Преступлении и наказании» — это отнюдь не автономные процессы в организме, но последствие нарушения нравственного закона, с чем Раскольников не желает смириться.

Итак, если сказано, что Верховенский только так выглядит, будто он «выздоровливает после тяжелой болезни», а при этом не только «совершенно здоров», но «даже никогда не был болен», то это значит, что все нравственное в нем окаменело и, будто мертвый орнамент, застыло на его лице. Он выглядит так, словно способен чувствовать, но на деле это не так.

Мы столь подробно останавливаемся на личности Петра Степановича Верховенского по той причине, что в «Бесах» он является политической фигурой, и если можно, и даже необходимо вести речь о пророчестве Достоевского в этом романе, то именно в связи с Петром Степановичем Верховенским. Отнюдь не случайно Альбер Камю начинает заметки, предваряющие созданную им драматическую версию «Бесов» с названием «Одержимые», следующим утверждением: «Долгое время считали, что Маркс — пророк XX века. Сегодня мы знаем, что его пророчество не сбылось. Мы открываем для себя, что подлинным пророком был Достоевский. Он предсказал царствие Великих Инквизиторов и торжество силы над справедливостью»<sup>42</sup>.

Мы вскоре еще вернемся к Карлу Марксу и его высказыванию о Сергее Нечаеве, прототипе Петра Верховенского. Пока

---

<sup>42</sup> Камю А. О постановке «Бесов» // Звезда. 2013. № 11. С. 140. (Перевод Э. Я. Кушкиной).



же в центре внимания пусть будет текст Достоевского, ибо наш анализ начался как раз с утверждения, что именно сюжетное ядро романа, *и именно потому, что оно столь ясно и незамысловато*, побуждает интерпретаторов особенно не раздумывать о нем и поскорее погружаться в глубинный смысл диалогических высказываний: как будто бы для Достоевского внешнее действие лишь предлог и в то же время необходимое зло для того, чтобы донести до читателя существенное, якобы содержащееся в высказанных мыслях. В действительности же именно сюжетное ядро *внешнего действия* делает неизменно зримым центральную проблематику данного романа. И чтобы это увидеть, мы должны суметь абстрагироваться, а именно: абстрагироваться *правильным* образом.

Верховенский застреливает Шатова. Кириллов совершает самоубийство после того, как письменно признался в убийстве Шатова; а Верховенский ускользает за границу. Чтобы увидеть смысл этой конструкции, чтобы найти подпись к этой картине, необходимо постичь действие в «Бесах» как выставленный напоказ внутренний мир Ставрогина. Ибо реальность в художественном мире Достоевского — это всегда обретшие плоть убеждения, обретшие плоть в действии. Уточним: в мире Достоевского зло должно быть желаемо, для того, чтобы воплотиться. Мир Достоевского не ведает природных катастроф, в борьбе с которыми человек должен был бы испытать себя. В мире Достоевского нет землетрясений или чумы, а лишь ложное человеческое сознание, вторгающееся в мир и затем обретающее свою судьбу.

Сюжетное ядро «Бесов» демонстрирует нам внутренний мир Ставрогина, опрокинутый в действительность: Шатов, Кириллов и Верховенский-младший — его творения, и до такой степени, что они *воплощают в жизнь его идеи, его отношение к миру, к мирозданию*. Каким образом Достоевский изображает эту зависимость Шатова, Кириллова и Верховенского от Ставрогина, следует тотчас же пояснить. Но сначала выскажем следующее соображение: творения Ставрогина — это

«антитворения» в том смысле, что речь идет о творениях, которые противостоят Божьим творениям, а также еще и в том смысле, что это творения, сами себя истребляющие. Творение Ставрогина создано для того, чтобы себя самому уничтожить! Это продукт творческого нигилизма, нигилизма, который реализует себя в своем творении только для того, чтобы этим творением себя снова упразднить, чтобы себя, воплощенного в творении, снова вернуть к себе. Нам, читателям, результат известен: Шатов убит, Кириллов совершает самоубийство, Верховенский бежит за границу. Что остается в итоге? Ничего. Неужели ничего? Все зависит от того, как мы слышим вопрос. В итоге, конечно же, остается рассказ хрониста. Хронист установил, как все произошло: для памяти, в качестве предостережения.

И все это Ставрогин учитывал. Он измышляет злодеяние, о котором люди будут вспоминать еще через тысячу лет, — злодейство, «что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет». И все же подобный преступник способен позаботиться одним-единственным выстрелом о том, чтобы уже боле ничего не было; чтобы ему было совершенно все равно, что люди «плевать будут еще через тысячу лет». Этот аргумент приводит Ставрогин в разговоре с Кирилловым (часть II, глава III: «Ночь», подглавка 5).

Преступление столь подлое, что люди еще через тысячу лет будут вспоминать о нем с отвращением, — в этой мысли наибольший интерес вызывает числительное *тысяча*. Этой идеей Ставрогина Достоевский *implicite* предрекает тысячелетнее царство зла. Извращенный хилиазм! В связи с этим сюжетное ядро романа в высшей степени показательно. Нигилизм на высшей ступени порождает волю к власти ради нее самой: презрение к людям, соединенное с волей к преступлению, низость которого не знает границ. Но выставленный напоказ внутренний мир Ставрогина имеет политическую составляющую: Верховенский стремится к власти над всей Россией, власти, основанной на терроре. Предумышленное убийство

Шатова — это кровавая подпись под воображаемой учредительной хартией. То, что действительная подпись принадлежит Кириллову, должно показать, сколь сильно способен заблуждаться силлогический разум: место жизни здесь в образе Кириллова заступает диалектика.

Не забудем, что все трое — жертва Шатов, убийца Верховенский, самоубийца Кириллов, берущий на себя вину за убийство, совершенное Верховенским, со всем, что они думают и делают, — являются порождениями Ставрогина. В конфронтации с ними Ставрогин сталкивается со своей собственной внутренней сущностью, с возможностями, ставшими реальностью. И эта конфронтация как раз и составляет ядро романа, точнее, среднюю часть его трех частей. Как показывает Достоевский, внушения Ставрогина успешны: они не остаются без последствий. И все же Ставрогин не рад этому успеху: его творение, антитворение, не допускает созерцания, не допускает успокоения при виде сотворенного — оно здесь только для того, чтобы упразднить себя в вихре преступления. Одним словом, его творение — это демонстрация собственной нежизнеспособности. Мир в его мозгу обращается на одну ночь его усилиями в реальность внешнего мира.

### *Исповедь Ставрогина*

Эту идею в чистом виде находим в главе «У Тихона», вызывающей несмолкающие споры, ибо на вопрос, принадлежит ли эта глава к роману, разные издатели, по крайней мере в Германии, отвечают по-разному. Наиболее авторитетные русские издания помещают главу в раздел приложений. В немецком переводе Светланы Гайер, как было первоначально предусмотрено Достоевским, глава была включена во вторую часть как глава девятая.

В ней Ставрогин объясняет епископу Тихону, «что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то

злое существо», «в разных лицах и в разных характерах, но оно одно и то же», и что он каждый раз злится. Тихон советует ему сходить к врачу, Ставрогин поначалу соглашается с ним, но затем отмахивается: «И всё это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего». Ставрогин злится таким образом из-за «некоторого рода галлюцинаций», которые представляют ему его самого в разных видах и при этом все они сохраняют свою сущность, сущность «злых существ».

Мы видим: здесь Достоевский обнажает перед нами внутренний мир Ставрогина. И он предстает перед Ставригиным как бес, искушенный в галлюцинациях. Свою исповедь, отданную на прочтение Тихону, Ставрогин велел опубликовать за границей на русском языке. Ее следует перевести на все языки. Ей предстоит в качестве безрадостного послания обратить самоубийство Ставрогина в самораспятие на кресте (греч. σταυρός — крест). Ставрогин — противохристос Достоевского (не антихрист в смысле Ницше), желающий спасти человечество от неудавшегося творения, отринувший нравственные основы и потому испускающий дух как экстерриториальный «гражданин кантона Ури». Уже эпиграф, предпосланный роману (Лк 8: 32–34) с Христом в качестве главного действующего лица, заключает в себе в качестве подлинной развязки романа самоубийство Ставрогина, отрицающего жизнь и предпринимающего противодейственное (т. е. извращенное) *Imitatio Christi*, подражание Христу.

Отношение Ставрогина к его трем ученикам (можно сказать, к трем его апостолам — Шатову, Кириллову и Верховенскому) крайне сложно как с психологической, так и с поэтологической точки зрения. Психологический успех Достоевского можно оценить лишь в том случае, если будет оценена поэтологическая задача, стоявшая перед Достоевским. Именно в сравнении с Шатовым, Кирилловым и Верховенским он должен был обрисовать фигуру, отвечающую идеальным

представлениям этих троих, фигуру, равнозначную спасителю! Вспоминается, к примеру, стихотворение Рильке «Искатель приключений» («Der Abenteurer»), чей заглавный герой воплощает в себе призрачные надежды всех остальных людей. На Ставрогина сходным образом проецируются надежды людей; хотя в данном случае нам следует вместо «надежда» сказать: «одержимость» всех других. И все же Ставрогин должен, в согласии с правилами реалистической поэтики Достоевского, выступить как реальная фигура, неотличимым от тех, кого он вдохновил и на кого наложил свой отпечаток. Короче говоря: особое аллегорическое положение Ставрогина следовало полностью сообразовать с реалистической психологией, чтобы избежать абстрактности.

### *Нечаевское дело*

Пока же сменим угол зрения. Как можно прочесть почти всюду, Достоевский в «Бесах» литературно обработал Нечаевское дело, «нечаевский процесс». Но не всюду можно прочесть, где были обсуждены «Бесы», тогда как Карл Маркс и Фридрих Энгельс подробно высказались именно о том Сергее Нечаеве, который послужил Достоевскому реальным прототипом Верховенского. Речь идет об «Альянсе социалистической демократии и Международном товариществе рабочих», 140-страничном сочинении о «травле Бакунина», написанном по постановлению Гаагского конгресса Интернационала и изданном Марксом и Энгельсом сначала, в 1873 году, по-французски. Рассмотрим имеющееся там описание убийства Иванова (прототип Шатова) Нечаевым (прототип Верховенского), сделанное Марксом и Энгельсом на основе газетных сообщений: «В ночной темноте Иванов, ничего не подозревая, приближается к гроту. Вдруг раздается крик; кто-то набрасывается на него сзади. Завязывается страшная борьба; слышны только рычание Нечаева и стоны его жертвы, которую он

душит своими руками; затем раздается выстрел, и Иванов падает мертвым. Пуля из револьвера Нечаева пробила ему голову. „Скорей веревок, камней“, кричит Нечаев, обыскивая карманы трупа, чтобы забрать его бумаги и деньги. Затем его бросают в пруд»<sup>43</sup>.

Нас здесь все-таки интересуют не эмпирические подробности происшествия, как бы они ни были интересны. Куда существенней для нас осуждение Нечаева Марксом и Энгельсом. Они не хотят ничего знать об этом «аморфном всеразрушителе». После того, как Маркс и Энгельс воспроизвели 26 параграфов его «Революционного катехизиса» in extenso, они издевательски замечают, что Нечаев «ухитрился сочетать в одном лице Родольфа фон Герольштейна, Монте-Кристо, Карла Моора и Робера Макера». Маркс и Энгельс предают Нечаева анафеме, говорят о его «шутовском характере». Одним словом: Сергей Нечаев это не настоящая революция, это вообще не революция, а ее бесчестье.

Достоевский, напротив, утверждает, что Нечаев это и есть революция в ее сути! И это *подлинное* своеобразие революции представлено нам Достоевским в лице хладнокровного убийцы Петра Верховенского.

История признала правоту пророчества Достоевского. Так, к примеру, Максим Горький упрекал Ленина в «безумии» и в «нечаевско-бакунинском анархизме» (Новая жизнь, 1917, 7 ноября; одна из статей, которая позднее вошла в книгу М. Горького «Несвоевременные мысли»). 10 ноября того же года, также в газете «Новая жизнь», Горький еще и разворачивает это сравнение: «Владимир Ленин вводит в России социалистический строй по методу Нечаева „на всех парах через болото“. И Ленин, и Троцкий, и все другие, кто сопровождает их к гибели в трясине действительности, очевидно

---

<sup>43</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1961. Т. 18. С. 409. Ср.: Marx K., Engels F. Ein Komplott gegen die Internationale Arbeiterassoziation // Marx K., Engels F. Werke. Berlin: Dietz Verlag, 1973. Bd. 18. S. 420.

убеждены вместе с Нечаевым, что „правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно“, и вот они хладнокровно бесчестят революцию, бесчестят рабочий класс, заставляя его устраивать кровавые бойни, понукая к погромам...»<sup>44</sup>

Мы видим: Горький аргументирует, как Карл Маркс, упрекая Ленина за усвоение нечаевских принципов при предательстве революции. А Достоевский утверждает: Нечаев это сущность революции. В связи с этим небезынтересно указание Гретхен Дучке, что ее муж, Руди Дучке, подчеркивал в разговорах с ней, что он революционер, что должен совершить революцию и ссылаясь при этом на русского анархиста Сергея Нечаева<sup>45</sup>. Этого довольно, чтобы удостовериться, что Достоевский «аллегорическим смыслом» (если мы исходим из четырех смысловых уровней художественного произведения<sup>46</sup>) выразил в «Бесах» историческую правду.

#### *Четыре смысловых уровня художественного произведения*

До этого мы исходили, как следует отметить с оглядкой назад, из «реалистического смысла», из пересказа фактической канвы событий. Из *реалистического* смысла вырос *аллегорический* смысл: с Петром Верховенским как вершителем зла и со Ставрогиным, воплощающим креативный нигилизм. Этот смысл, аллегорический смысл, привязан к своему времени: он притязает на то, чтобы истолковать историческую ситуацию в России, на то, что указывает на опасности, подстерегающие в «инструментальном разуме» (воспользуемся термином

---

<sup>44</sup> Максим Горький. Несвоевременные мысли. М., 1990. С. 150.

<sup>45</sup> Dutschke G. «Ich bin Kobold und du Halbgott». Rudi Dutschke und die Studentenrevolution (I) // Der Spiegel. 1996. Nr. 34. S. 99.

<sup>46</sup> О четырех смыслах художественного произведения см. главу «Четыре смысловых уровня художественного произведения» («Der vierfache Schriftsinn») в кн.: Gerigk H.-J. Lesen und Interpretieren. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S. 119–139 (UTB; 2323).

Макса Хоркхаймера), в ложных богах, которые из Европы вторглись в Россию.

Этот смысл, типичный для времени, включается в себя смыслом вневременным, указывающим на условия, при которых свершатся страшные события. Следует принять во внимание, как Достоевский использует эпилоги, которых в «Бесах» *три*. Первый касается Степана Трофимовича Верховенского, второй — «наших» с Петром Верховенским во главе, и третий касается Ставрогина. Подобная градация выражает определенные взаимоотношения: сюжетное ядро (убийство Шатова Петром Верховенским и взятие вины на себя за это убийство самоубийцей Кирилловым) помещено *между* Степаном Верховенским и Ставрогиным. Это значит: Степан Верховенский отец двух сыновей: по крови он отец убийцы, а по духу — отец Ставрогина, чью внутреннюю сущность делает зримой политическая драма, разыгрываемая его апостолами. Политическая драма делает зримой внутреннюю сущность Ставрогина в виде мыслительного процесса, доводящего его до самоубийства.

Генезис столь апокалиптической реальности связан с тем, что дискуссионный клуб Петра Верховенского, позволяющий любые идеи, создает условия для того, чтобы любая идея была претворена в дело. Как раз это и совершает Ставрогин, по духу сын Степана Верховенского. Правда, совершает он это без радости, а из отвращения к тому, что существует: он отвергает творение, *так как оно допускает зло*. Противотворение, с точки зрения Ставрогина, есть дистиллят, концентрат, *сумма* того, что он считает отличительной чертой творения; эти трое, вдохновленные им, служат для того, чтобы запустить дело *in puse*: идеалиста убивают, убийца остается безнаказанным, а вину за убийство берет на себя философствующий студент. На своих трех учеников Ставрогин воздействует своими сентенциями. Шатов говорит ему: «Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?»



Если тем самым признается возможность того, что Логос может не быть истинным, что нельзя утверждать истинность Христа, то Кириллову Ставрогину опять-таки проповедует веру в силлогическую истину. Таким образом, Кириллов, совершая самоубийство, ставит себя на место Бога, и тем самым становится «человекобогом». А Петру Верховенскому Ставрогину советует: «Подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью как одним узлом свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать»<sup>47</sup>.

Можно сказать: реальность зла являет себя во взаимосоключающих замечаниях Ставрогина, сделанных вскользь. Это наше утверждение затрагивает нерв поэтологической проблематики «Бесов». Сюжетное ядро романа было задумано Достоевским как порождение творческого нигилизма Ставрогина и, одновременно, для наглядного объяснения его внутреннего мира. Это значит: Ставрогину-индивиду должен вступить в *реальный диалог* с тремя личностями в собственном внутреннем мире. Три персонажа ищут автора, а автора здесь зовут Ставрогиным. Если принять это соображение, станет ясно, почему Ставрогину столь противоречиво ведет себя в диалогах с Шатовым, Кирилловым и Петром Верховенским: в каждом из них он пробуждает особую, у каждого различную одержимость и все же он равнодушен к результату своего подстрекательства, ибо этот результат ему уже давно известен. Творческий нигилизм Ставрогина парадоксален по той причине, что его порождение становится зримым для того, чтобы раствориться перед нашими глазами.

Именно поэтому Петр Верховенский отрекается задним числом от всех достижений и делает это во имя будущего. «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза. Шекспир побивается камнями [...]». А это значит: «Все рабы

---

<sup>47</sup> ПСС. Т. 10. С. 299 (часть III, глава VI: «Петр Степанович в хлопотах»; подглавка 7).

и в рабстве равны» (часть II, глава VIII: «Иван-царевич»). Таким образом, сюжетное ядро «Бесов» предугадывает исход истории человечества, т. е. всех тех историй, которые выводят на сцену таких людей, как Петр Верховенский. Благодаря этой надвременности роман Достоевского имеет подлинную актуальность, т. е. *анагогический* смысл, предполагающий *тропологический* как применение понятого к нам, но так чтобы это не бросалось в глаза. На шкале четырех смыслов моральный смысл (=тропологический) расположен между историческим (=аллегорическим) и надвременным (=анагогическим); моральный смысл — это предостережение читателя от пособничества «бесам». Озабоченность Достоевского будущим России, лежащая в основе его пятикнижия, всякий раз способствует эсхатологической ориентации действия пяти его великих романов в смысле христианского спасения, которая, правда, может быть скрыта господством «бесов». Именно «эсхатология» Достоевского делает правомерным толкование его романов, опираясь на концепцию четырех смысловых уровней.

На фундаменте буквального смысла внешнего действия с его психологическим реализмом возвышается здание (*superaedificatum*) переносного значения как значения *аллегорического* (персонажи здесь — это представители русской истории), как значения *тропологического* (поучающего читателя здесь и сейчас) и как значения *анагогического* (вневременное значение действия и действующих лиц). Эпиграф, предпосланный роману (Лк 8: 32–34), указывает на вневременное значение действия и действующих лиц, а политическое сюжетное ядро с убийством Шатова в центре делает явственным аллегорический смысл, касающийся судьбы России.

Но роман может быть также прочтен как образцово выстроенная увлекательная история с избытком исключительно ярких типов, как создание фантазии без исторической подоплеки. Для самого же Достоевского и для общественности на первом месте стоял аллегорический смысл, касавшийся

судьбы России. Для современного читателя это необязательно так. Когда писатель знает толк в своем ремесле, буквальному смыслу соприсуще вневременное значение.

### *Роман как свидетельство времени?*

В «Бесах» диагноз, даваемый духовной ситуации эпохи Достоевского, достигает предельной безнадежности. Удручающие видения Гойи обретают здесь литературное воплощение, и с желчностью Свифта описывается преисподняя русской провинции. Здесь свирепствует именно пожар нигилизма и его невозможно погасить, ибо «пожар в умах, а не на крышах домов» — так формулирует это в прозрении духовного ясно-видения губернатор фон Лембке, в остальном обрисованный крайне негативно. Как никакое иное произведение, «Бесы» подтверждают изречение М. де Вогиюэ о том, что Достоевский — это «Шекспир сумасшедшего дома».

И все же от ужасающей картины этих «одержимых» исходит прямо-таки неистовая жизненная сила. Взгляд в пучину хаоса убеждает в страстном, ничем не приглушаемом желании гибели. Проникновение в сердцевину мрака раскрепощает архаическое приятие жизни во всех его видах. И кажется, будто самому тексту хотелось бы скорее быть прочтенным наперекор его столь явственно выраженной вести. Разум спит, а фантазия порождает незабываемых чудовищ. Достоевский и в этом случае мастер в том, чтобы раскрепостить в читателе запретные чувства. И это происходит будто бы постепенно: итогом эстетического мироотношения «вдруг» становится трагедия осуществленных политических действий как неизбежное следствие нигилизма.

По самым различным причинам «Бесы» представляют немалые трудности для подобающего толкования. Не кажется случайным поэтому, что исследователи до сих пор обращались предпочтительно к расшифровке намеков на тогдашние события. И впрямь эти аллюзии здесь особенно многочисленны,

ибо явной целью Достоевского было написать в высшей степени актуальный политический памфлет, направленность которого все же не собственно политическая.

То, что Нечаев мог стать предметом продолжительных споров в общественной жизни, стало для Достоевского подтверждением его наихудших опасений относительно революционного движения. С начала 1860-х годов Достоевский наблюдал за движением мысли русских радикалов, которая для него выражала подлинную сущность социализма. Рациональный эгоизм, в каком виде его проповедовал, например, Чернышевский во имя разумного устройства общества, неотвратимо (так заключает Достоевский) приводит к установкам на элитарное насилие тех, кто чувствует себя обладателем лучших воззрений. Главным рассадником подобных соблазнов инструментального разума он считает либерализм 1840-х годов. 3 февраля 1873 года Достоевский пишет вел. кн. А. А. Романову, ставшему позднее царем Александром III: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева»<sup>48</sup>.

Для Достоевского мысли и дела Нечаева, с их сбивающим с толку смешением опереточной романтики и хладнокровного фанатизма, превосходное подтверждение того, что же в действительности благодаря либерализму обрело власть.

Еще один центральный герой «Бесов», который в набросках романа фигурирует поначалу исключительно под именем его эмпирического прототипа — это Степан Трофимович Верховенский, чей образ в его сути восходит к историку Тимофею Ивановичу Грановскому (1813–1855), который также нарочно назван по имени в только что цитированном письме. Грановский, профессор Московского университета, принадлежал к числу наиболее видных противников русских славянофилов. Основополагающим источником сведений о нем для Достоевского была биография Грановского, написанная

---

<sup>48</sup> ПСС. Т. 29/1. С. 260 (письмо № 469).

А. В. Станкевичем (М., 1869); к этой книге внимание писателя привлекла рецензия Н. Н. Страхова. Впрочем, на заключительной стадии работы портрет Степана Верховенского был дополнен чертами других личностей схожих политических убеждений.

Образ «великого писателя» Семена Егоровича Кармазинова целиком списан с Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1883). И хотя Достоевский изображает Кармазинова как «очень невысокого, чопорного старичка», в то время как Тургенев был выше среднего роста, но подобное расхождение со всей очевидностью предполагалось как указание на подлинный масштаб личности удачливого современника. Фамилия происходит от «кармазина»; тем самым Тургеневу ставятся в вину бесстыдные заискивания перед «красной» молодежью. Многие произведения Тургенева становятся в «Бесах» объектом сатиры — роман «Дым» (1867), рассказы «Призраки» (1864) и «Довольно» (1865), очерк «Казнь Тропмана» (1870) и эссеистическое послесловие «По поводу „Отцов и детей“» (1869). Узнав себя в Кармазинове, Тургенев с досадой и возмущением писал 15 декабря 1872 года из Парижа М. А. Милютиной: «Поступок Достоевского не удивил меня нисколько. Он возненавидел меня уже тогда, когда мы оба были молоды и начинали свою литературную карьеру — хотя я ничем не заслужил этой ненависти; [...] Ему бы по крайней мере следовало, прежде чем клеветать на меня, заплатить мне занятые у меня деньги; [...] А мне остается сожалеть, что он употребляет свой несомненный талант на удовлетворение таких нехороших чувств [...]»<sup>49</sup>

Петр Степанович Верховенский столь явно указывает на Нечаева, Степан Трофимович Верховенский — на Грановского, Семен Егорович Кармазинов — на Тургенева, почему и неудивительно, что исследователи видели свою задачу

---

<sup>49</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002. Т. 12. С. 71.

в том, чтобы по возможности разыскать эмпирические прототипы всех вымышленных персонажей. Так, известно, что Достоевский, изображая Шатова, опирался на религиозные и нравственные воззрения Константина Ефимовича Голубова, своеобразного философа-автодидакта, который, полемизируя с Н. П. Огаревым, отличал «внутреннюю» свободу от «внешней» и отвергал всякую «внешнюю» революцию. Также известно о прототипах Толкаченко и Эркеля. В то же время выяснилось, что не только непосредственная современность нашла отражение в «Бесах». Так, в образе Петра Верховенского можно усмотреть характерные черты Петрашевского, принадлежность к чьему революционному кружку решила судьбу Достоевского в 1840-е годы. Тем временем было еще подтверждено, что загадочная и демоническая фигура Николая Александровича Спешнева (1825–1855) была основополагающей при создании образа Ставрогина. Спешневу отведена важная роль в окружении Петрашевского, и он совершенно очевидно произвел сильное впечатление на молодого Достоевского. Местом действия, оставленным в самом романе без названия («наш город»), исследователи называют Тверь, хотя при этом также различимы черты местности около Старой Руссы.

Одним словом: Достоевский целенаправленно избегал четких привязок. Можно установить, что порой черты различных «реальных» лиц обнаруживаются у одного литературного персонажа; с другой стороны, особенности определенных «реальных» лиц распределены между несколькими вымышленными героями. Так, хотя Кармазинов и списан с Тургенева, но в то же время его привязанность к Полине Виардо-Гарсиа пародируется при описании отношений Степана Трофимовича Верховенского с Варварой Петровной Ставрогиной.

Можно было бы долго перечислять подобные наблюдения исследователей. Отыскивание различнейших импульсов, данных Достоевскому «действительной жизнью», кажется, стало подлинной манией. Выслушиваются даже сомнительные предположения, лишь бы они были достаточно провокационными.

Так, утверждение Леонида Гроссмана о том, что под Ставрогиным подразумевался Бакунин, хотя и было отвергнуто, но все же подверглось обильному обсуждению. В подобном контексте беглый арестант Федька Каторжный незаметно превращается в двусмысленный автопортрет Достоевского.

Стоит спросить, что приобретается для толкования литературного текста подобными филологическими изысканиями, даже в тех случаях, когда они устанавливают достоверные факты? Не ведет ли подобная «фиксация следов», скорее, во внетекстовые области, чем внутрь текста? Был бы образ Петра Верховенского менее «понятен», если бы Нечаев никогда не существовал? Или спросим иначе: впрямь ли Кармазинов «задевает» Тургенева?

Иными словами: даже точнейшие знания о том, откуда Достоевский черпал использованный им материал, оказываются на поверку лишь анекдотами по психологии творчества. И хотя «Бесы» более, чем все другие произведения писателя, отмечены интересом к подробностям политической современности и потому кое-кому может показаться правомерным, что импульсы, данные ею, могут быть обсуждаемы при анализе текста, все же это не политический трактат, а роман. Так, рассмотрение современных автору реалий, основанное на самом лучшем знании фактов, и в данном случае никогда не сможет заменить квалифицированной интерпретации. Необходимо поэтологическое осмысление текста.

### *Техника повествования*

Подобающий подход к «Бесам» затрудняется к тому же тем, что к читательской способности восприятия предъявляются необычайно высокие требования. Не только многообразие и многослойность сообщаемого сбивает с толку, но и сама манера изложения нарушением обозримости происходящего полностью нацелена на то, чтобы подавить читателя, «захлестнуть» его.

Умение Достоевского создать напряженность действия достигает в «Бесах» апогея. Техника повествования столь виртуозна, что доходит до граней допустимого. В истории романа, прежде всего, «Петербург» Андрея Белого (1913/14) и «Авессалом, Авессалом!» Уильяма Фолкнера (1936) предпринимают в этой области дальнейшую радикализацию, в то время как Достоевский развивает по преимуществу повествовательную технику английского готического романа (следует иметь в виду Анну Радклиф и Чарлза Мэтьюрина), технику, которую, каждый по-разному, уже использовали Э. Т. А. Гофман и Э. А. По. Также Бальзак и Диккенс в этом отношении предшествовали Достоевскому. Его пятикнижие имеет свою собственную «историю» того, что касается экспериментирования с возможностями повествования. От «Преступления и наказания» (1866/67) вплоть до «Подростка» (1875) можно констатировать системное возрастание мастерства в овладении многосюжетным действием. Лишь в «Братьях Карамазовых» (1879/80), и не только в отношении техники повествования, происходит некоторое «успокоение», хотя и здесь вынужденная отсрочка в сообщении о преступлении и о признании в нем производят совершенно специфические эффекты неожиданности.

«Бесы» (1871/72) — третий роман в пятикнижии Достоевского. В отличие от двух предшествующих, а именно: «Преступления и наказания» (1866/67) и «Идиота» (1868/69), в «Бесах» сам процесс расследования становится темой изображения. Хотя и в «Идиоте» рассказчик, подобно персонажу, по-разному предстает нашему взору, все же только в «Бесах» мы видим «хрониста» по-настоящему за работой. Особенность его рассказа состоит как раз в том, что он никогда не превосхищает пуантов событий, которые предстоит изобразить. Дело заходит так далеко, что мы, считай, никогда не получаем указаний на то, кто из героев заслуживает нашего особенного внимания. Так, к примеру, при первом упоминании Петра Верховенского трудно заметить, что здесь нашему



взору представлен один из главных героев. Указания на исход событий остаются самыми общими: «Этот „завтрашний день“, то есть то самое воскресенье, в которое должна была уже безвозвратно решиться участь Степана Трофимовича, был одним из знаменательнейших дней в моей хронике»<sup>50</sup>. При такой перспективе все изображенное, несмотря на жесткую нацеленность на эффект неожиданности, приобретает подлинно лирическую составляющую. Можно бы сказать, Достоевский принуждает конкурировать друг с другом две взаимоисключающие «установки»: спокойствие автономного впечатления и беспокойство поспешности мыслей и умозаключений. Сформулируем парадокс: текст столь «густ», что мы можем его понять, «не поняв». Конечно же, если текст подзадоривает читателя к тому, чтобы погрузиться в непонятое и в темное и там задержаться, в этом сказывается его высокий художественный уровень.

Нет более ошибочного предположения, чем то, что информационный вихрь, в который нас погружает хронист «Бесов», возникает в силу небрежности техники повествования или даже непоследовательности автора. Если Достоевский представляет нам своего рассказчика ненаторевшим в писательстве, то это признание принадлежит собственно повествованию и является художественным приемом.

То, как Достоевский использует своего рассказчика в «Бесах», требует от читателя высокой компетентности, чтобы избежать упреков автору за мнимую непоследовательность. Поначалу рассказчик представлен нам вполне «реалистически»: то, что он рассказывает, основано либо на свидетельствах очевидцев, либо на тщательно проверенных сообщениях. «Бесы» выявляют реальность кривотолков. Персонажи вырастают перед нашим взором из беспочвенности пересудов и могут произвольно менять свою внешность. Так, о Ставрогине читаем при его первом появлении:

---

<sup>50</sup> ПСС. Т. 10. С. 120 (часть I, глава IV: «Хромоножка», подглавка 7).

«Я ждал встретить какого-нибудь грязного оборванца, испитого от разврата и отдающего водкой. Напротив, это был самый изящный джентльмен из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть...»<sup>51</sup> Принцип свидетельствования, подкрепленного доказательствами, Достоевским все же нарушается в существенных пунктах. Так, вдруг дословно воспроизводятся целые сцены, которых рассказчик не мог ни подслушать, ни узнать каким-либо другим образом. Достаточно подумать о программном разговоре Ставрогина с Верховенским (глава VIII: «Иван-Царевич») или же о веренице событий, кульминацией которых стало самоубийство Кириллова (глава VI: «Многотрудная ночь»). Это значит: коль скоро излагаемое того требует, Достоевский превращает рассказчика в воображаемого стенографа. Тем самым текст не предполагает того, что позиция рассказчика станет «реалистической». Можно сказать: рассказчик в «Бесах» обретает свой «образ» лишь для отвода глаз. Он целиком и полностью орудие производства того, что должно заинтересовать. Это утверждение верно также и для характеристики мировоззрения рассказчика. Манера поведения этого «молодого человека», который нам весьма настойчиво представлен как один из «наших» и в действительности отнюдь не столь уж молод, на деле является позой: он желает выглядеть утонченным в глазах предполагаемой публики, но его суждения не выходят за грань кривотолков. Он сметлив и ограничен в одно и то же время. Достоевский подсовывает нам наблюдателя, не понимающего собственных пуантов. Тем самым читатель ставится перед заданием постоянно сохранять бдительность в отношении сарказма и выражаемых чувств этого рассказчика. Это значит: шкала, по которой подобает оценивать события, должна быть выработана читателем. Сам Достоевский ее нигде не выставляет напоказ.

---

<sup>51</sup> ПСС. Т. 10. С. 37 (часть I, глава II: «Принц Гарри. Сватовство», подглавка 1).

Россия столь далеко продвинулась в своем развитии, что созрела для ее совращения Петром Верховенским. В то же время можно сказать: именно либерализм Степана Трофимовича Верховенского «порождает» Петра Верховенского. В одном из важных эпизодов Степан Трофимович не узнает собственного сына: «Pierre, mon enfant, а ведь я не узнал тебя!» Французские слова высвечивают объективную удаленность Степана Трофимовича от стихии добра. Хотя он «не желал», чтобы Петр стал таким, все же он его «отец». Все родственные отношения у Достоевского аллегоричны. Так, намекается, что Петр Степанович рожден в грехе неверной матерью от некоего поляка. Для Достоевского-идеолога абсолютное зло имеет иноземную кровь. Дитя Ставрогина, рожденное женой Шатова, умирает; это значит, что принципы, согласно которым Ставрогин жил, не имеют будущего, не жизнеспособны.

Состояние общества выражено состоянием супружеств. В «Бесах» нет ни одного супружества без изъяна: единственное намечающееся, а именно между Шатовым и его вернувшейся женой, разрушается Петром Верховенским. Реализовавшееся властолюбие женщин (вспомним о Варваре Ставрогиной и Юлии фон Лембке) — это выражение ложного соотношения власти. Повсюду лишь «случайные» семьи!

Итак, как же выглядит генезис зла, достигающего внутренней кульминации с убийством Шатова? Дискуссионный клуб либерального «университетского лектора» раскрепощал всевозможные идеи в качестве «милрой болтовни». Рассказчик так повествует об этом: «Одно время в городе передавали о нас, что кружок наш рассадник вольнодумства, разврата и безбожия; да и всегда крепился этот слух. А между тем у нас была одна самая невинная, милая, вполне русская веселенькая либеральная болтовня. „Высший либерализм“ и „высший либерал“, то есть либерал без всякой цели, возможны только

в одной России». То, что здесь описывается под политическим понятием «либерализм», в действительности есть эстетическая жизненная установка. Все принимается, т. е. «понимается». Для подобного понимания типичен следующий эпизод. О Степане Петровиче Верховенском рассказывается: «Лекции о первобытных народах и о первобытном человеке были занимательнее арабских сказок. Лиза, которая млела за этими рассказами, чрезвычайно смешно передразнивала у себя дома Степана Трофимовича. Тот узнал про это и раз подглядел ее врасплох. Сконфуженная Лиза бросилась к нему в объятия и заплакала. Степан Трофимович тоже, от восторга»<sup>52</sup>.

Там, где общество воспитывается в духе такого «либерализма», оно уже созрело для «Бесов». Дискуссионный клуб порождает, как бы из-под полы, соответствующую социальную действительность. Губернатор фон Лембке и его жена Юлия внезапно оказываются у власти. Поэзия деградирует до сентиментальщины: «Какая-то русалка запищала в кустах. Глюк заиграл в тростнике на скрипке» — так пересказывает повествователь публично прочтенное произведение «великого писателя» Кармазинова. То, что было задумано как саморепрезентация господствующего класса в прекрасной торжественности, преобразается во всеобщий хаос. Асоциальный сброд вторгается в дворянский салон. Петр Верховенский берет власть в свои руки.

И все-таки подлинный властитель — Николай Ставрогин. Он претворяет в жизнь принципы своего ментора Степана Трофимовича Верховенского до самого конца. Он обращает целиком в действие то, что под эгидой Степана Трофимовича было «лишь» подумано и высказано. Благороднейший подвиг и низменнейшее злодеяние могут быть совершены с равным удовольствием. Высочайшие обольщения — лишь вехи бесцельного пути по дороге дурной бесконечности. Мы

---

<sup>52</sup> ПСС. Т. 10. С. 59 (часть I, глава II: «Принц Гарри. Сватовство», подглавка 7).

встречаем Ставрогина на последнем этапе его развития. Ему двадцать девять лет, и он теперь предается бездействию, ибо все его «идеи» воплощены — воплощены именно в «Бесах», во главе которых Петр Верховенский, Шатов и Кириллов. Все происходящее вдохновлено Ставрогиным. Понимание «Бесов» целиком и полностью зависит от понимания Ставрогина.

Можно констатировать, что этот роман снова и снова, даже почти исключительно, влиял «политически», что, как ныне ясно, суживает его значение. Гюстав Лебон видел в романе подтверждение своих глубочайших раздумий о «Психологии народов и масс» (1895). Йозеф Геббельс предположил своей диссертации «Вильгельм Шютц-драматург» (Гейдельберг, 1922) эпиграф из «Бесов» в переводе Е. К. Разина (псевд. Элизабет Керрик): «Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков. Народы слагаются и движутся силой иною, повелевающей и господствующей, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо» (слова Шатова, повторяющего «главную мысль» Ставрогина; часть II, глава I: «Ночь», подглавка 7). Как поясняет биограф Геббельса Гельмут Хейбер, Геббельс дорожил этой сентенцией русского писателя в течение всей жизни.

### *Своеобразие*

«Бесы» — третий роман пятикнижия Достоевского. И в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте» имеется по одному главному герою, на характеристику которых все в романах нацелено. В «Бесах» все иначе. Здесь имеются три героя, каждый из которых может претендовать на то, чтобы быть главным. Поначалу это Степан Трофимович Верховенский, которому хронист посвящает столь много внимания, будто бы тот главное действующее лицо. И Верховенский был бы им, если бы роман состоял только из одной части. Роман же насчитывает

три. И во второй части два персонажа выдвигаются на первый план таким образом, что каждый из них в глазах читателя претендует на то, чтобы считаться главным героем. Это Петр Степанович Верховенский, сын Степана Трофимовича, и Николай Ставрогин, сын вдовы Варвары Ставрогиной, уже в первой части играющей важную роль. Оба, Петр Верховенский и Николай Ставрогин, предстают во всей полноте своего облика в главах «У наших» и «Иван-Царевич». Следующая за ними глава «У Тихона» целиком посвящена Ставрогину. Таким образом, в финале второй части насчитываем уже три главных действующих лица. И наконец, две главы, завершающие третью часть, содержат три эпилога, каждый из которых посвящен одному из трех главных героев. Сначала умирает Степан Трофимович, покинувший свой дом; смерть настигает его «в дороге»: «Последнее странствование Степана Трофимовича» — таково название седьмой главы. Глава восьмая, последняя, открывается сообщением: «Все совершившиеся бесчинства и преступления обнаружили с чрезвычайною быстротой, гораздо быстрее, чем предполагал Петр Степанович». Убийца бежит. Никто не знает, где он скрылся. Он избежал правосудия, в то время как его соратники, добровольные помощники, которых он вокруг себя собирал и приковывал к себе общностью вины, убийством Шатова, предстали перед судом. На этом хронист завершает свою повесть. Он говорит: «Право, не знаю, о ком бы еще упомянуть, чтобы не забыть кого». Читатель удовлетворен. Но Достоевский своего читателя оставил в дураках. Ибо «забыт» оказался Ставрогин, подлинный вдохновитель убийства Шатова и всего, что этому убийству сопутствовало. Таким образом, важнейшее сообщение об исходе истории делается в самом конце: Ставрогин повесился «на крепком шелковом снурке», на самом верху, под крышей, в узенькой светелке. Это произошло в доме, принадлежавшем его матери. Самая последняя фраза романа такова: «Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство». Что это значит? Значит ли это, что

на основании вскрытия было исключено помешательство? Очевидно, что «наши медики» искали физиологической причины для известных всему городу абсурдных поступков этого самоубийцы, которые они могли себе объяснить лишь как следствие органических нарушений. Последняя фраза романа не разрешает загадки Ставрогина. Загадки, заданной «нашим медикам», ибо о страданиях «гражданина кантона Ури», причиняемых ему реальностью, частью которой он принужден был стать, «наши медики» не могли даже и подозревать.

Три эпилога хрониста служат Достоевскому для того, чтобы подчеркнуть следующее: все три главных героя покидают этот мир, важнейший из них, Ставрогин, — в последнюю очередь. Это показывает, что роман устроен куда сложнее, чем «Идиот», который, в свою очередь, имеет более сложное строение, чем «Преступление и наказание». Для того, чтобы по-настоящему погрузиться в «Бесов» имеет смысл, после того, как роман в первый раз прочитан, перечитать четыре главы: «Вместо введения: несколько подробностей из биографии многочтимого Степана Трофимовича Верховенского» (часть I, глава I), «У наших», «Иван-Царевич», «У Тихона» (часть II, главы VII, VIII, IX). Чтение этих глав представит в заостренной форме процесс общественного развития, детально фиксируемый «Бесами»: от либерализма Степана Трофимовича до исповеди Ставрогина. Это значит: всепрощающая терпимость не состоявшегося профессора истории порождает «наших», желающих осчастливить человечество безудержными прожектами, но подобным образом они лишь приводят к власти Петра Верховенского с его цинизмом. Лишь Ставрогин осмысляет этот процесс, приписывает его несовершенству Творения и потому этому процессу еще и потворствует, чтобы, основываясь на этом убеждении, сознательно искалечить свою душу, погрузив ее в подлинное течение событий. Глава «У наших» лаконично заключает в себе все позднейшие дискуссии XIX и XX веков о культурном пессимизме, революции и рае для униженных и оскорбленных, подобно общему

собранию берлинских студентов в 1868 году. В тексте Достоевского уже во всей полноте представлены Ленин, Эрнст Блох и Руди Дучке.

Позволительно сказать, что Ставрогинская исповедь в главе «У Тихона» — самое ужасающее из того, что было когда-либо написано Достоевским. Ибо Ставрогин сообщает, будучи в полном нравственном сознании, о своем надругательстве над малолетней девочкой, которую тем самым намеренно вынуждает к самоубийству. Он делает это, не будучи способным ощутить за собой какую-либо вину, ибо возможности своего собственного поведения он приписывает посылкам Творения, которое он отвергает. Именно поэтому, как он открывает епископу Тихону, он уже не только записал свою исповедь, но уже повелел печатать ее (за границей), выставляя напоказ свой позор: весь мир должен знать, как в действительности выглядит мир, к жизни в котором люди обречены навеки.

Вальтер Беньямин открывает в исповеди Ставрогина теснейшую близость к «Песням Мальдорора» Лотреамона, третья из которых развивает оправдание зла, «выражающее определенные мотивы сюрреализма сильнее, чем это удалось кому-либо из его нынешних представителей». И потому Беньямин в статье «Сюрреализм» (1929) может сказать: «Ставрогин — это сюрреалист *avant la lettre*». С таким обоснованием: «Никто, как он, не постиг, сколь невежественно мнение обывателей о том, что добро, дескать, при всех мужских доблестях того, кто его творит, вдохновлено Богом; зло же — результат спонтанности наших действий, в нем мы, якобы, самостоятельны и являемся существами, полностью предоставленными самим себе. Никто, как он, также не увидел вдохновенности свыше в подлейших поступках и именно в них. Еще он распознал низость как нечто обыденнейшее в мире, но также и в нас самих как нечто изначальное, нам свойственное, если не заданное, — подобно тому, как идеалист-буржуа распознал добродетель. Бог Достоевского создал не только небо и землю, человека и зверя, но и низость, месть, жестокость. Однако и здесь Он не дозволил



дьяволу напортишь в Своем ремесле. И потому-то они у Него абсолютно исконны, возможно, не „восхитительны“, но вечно новы, „как в первый день“, и удалены, словно небо от земли, от тех клише, под которыми филистеру является грех»<sup>53</sup>.

Граф де Лотреамон (псевд. Изидора Люсьена Дюкасса) родился в 1847 году и скончался в 1870-м. Его единственное произведение «Песни Мальдорора» было написано в 1868–1869 годах, а целиком впервые опубликовано в 1874 году, оставшись почти незамеченным (издание 1869 года в продажу не поступило). После Первой мировой войны Лотреамон был открыт и возвеличен сюрреалистами, увидевшими в нем своего предтечу. Песнь третья, обрамленная свободными ассоциациями того, что позднее стали называть «свободным письмом», посвящена преступлению Мальдорора против нравственности — надругательству, совершенному им над несовершеннолетней девочкой при свете дня. То, что касается успокоения больной совести, дословно звучит так: «Но если диктующий строгие законы сам же нарушает их, то можно ль требовать, чтобы их соблюдали слабые люди?..»

Мальдорор к тому же натравливает своего пса на беззащитную жертву изнасилования, лежащую на земле. «Дрожащею рукой она вытягивает пред собой золотой нательный крестик и умоляет пощадить, — прибегнуть к этому заступничеству раньше она и не пыталась, как будто знала, что распятие не остановит святотатца, который посягнул на беззащитного ребенка»<sup>54</sup>.

Литературно-историческая параллель к исповеди Ставригина, намеченная Вальтером Беньямином, хотя и является неожиданной коннотацией, но отнюдь не произвольной.

---

<sup>53</sup> *Benjamin W. Über Dostojewski. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1980. S. 23. Ср. также: Беньямин В. Сюрреализм // Новое литературное обозрение. 2004. 68(4). С. 5–16 (пер. И. А. Болдырева).*

<sup>54</sup> *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общая ред. и вступ. статья Г. К. Косикова, М., 1993. С. 348 (из «Песни третьей»; пер. с фр. Н. С. Мавлевич).*

И Достоевский и Лотреамон имеют дело с «героем», которому в высшей степени присуще христианское сознание греха, и это сознание он хотел бы отринуть, сославшись на зло Творения.

Литературной общественности Лотреамон стал впервые известен после того, как Андре Бретон в 1919 году перепечатал «Песни Мальдорора» в журнале «Литература» («Littérature»). Сходным образом глава «У Тихона» ждала своего часа до 1906 года, когда в одном из собраний произведений Достоевского она была опубликована по случайно сохранившимся корректурным листам; правда, это была лишь первая часть главы, содержащая диалог Ставрогина и епископа Тихона, до начала исповеди Ставрогина.

Лишь в 1922 году в журнале «Былое» В. Л. Комаровичем была опубликована глава «У Тихона» по почти полному списку, сделанному А. Г. Достоевской. Из двух дефектных вариантов текста, отражающих незавершенность правки Достоевского, Л. П. Гроссманом была создана контаминированная редакция; окончательный полный текст главы «У Тихона» с правкой автора так до сих пор и не найден. Это значит: наиболее авторитетной редакцией нельзя считать также и текст, помещенный в академическом издании романа (1974)<sup>55</sup>. Запретив напечатание главы «У Тихона», издатель М. Н. Катков дважды навязал автору свою волю — как при первой публикации романа в «Русском вестнике», так и в первом отдельном издании (1873). Этот

---

<sup>55</sup> ПСС. Т. 11. С. 5–30 (глава «У Тихона»). Обе сохранившиеся версии главы перепечатаны в издании В. Н. Захарова: *Достоевский Ф. М.* Бесы. Под-росток. Петрозаводск, 1990 («Первая редакция: Гранки „Русского вестника“ — с. 618–646; «Вторая редакция: список А. Г. Достоевской» — с. 647–679). В тексте романа глава не воспроизведена (так и в вышеупомянутом т. 10 академического издания, вышедшем в свет в 1974 году). Захаров поместил здесь же обширную статью, рассматривающую историю текста запрещенной главы (*Захаров В. Н.* Запретная глава // Там же. С. 612–617); в ней сформулированы доводы против контаминированной редакции. Захаров требует публиковать редакции обеих глав по отдельности, одну рядом с другой, не сливая их воедино, до тех пор, пока в одном из архивов не будет наконец найдена окончательная редакция главы, выправленная самим Достоевским.

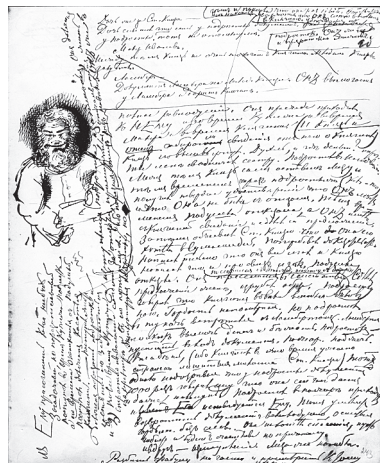
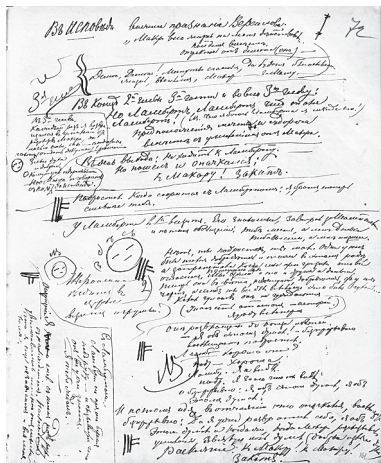
запрет, однако, привлек к ставрогинской исповеди совершенно особое внимание; немалое значение при этом сыграли и текстологические сложности, которые, увы, все еще не разрешены до конца.

## «ПОДРОСТОК»

### Вступление

«Подросток». Роман в трех частях. Написан в феврале 1874-го — ноябре 1875 года. Первая публикация в «Отечественных записках» в январе-декабре 1875 года. Первое отдельное издание: Санкт-Петербург, 1876. Роман писался в Петербурге, Бад Эмсе и Старой Руссе.

Двадцатилетний Аркадий Долгорукий, повествователь и главный герой, берется за перо, не совладав с натиском преследующих его переживаний. По прошествии примерно полугодя он подробно описывает несколько петербургских пасмурных дней осени и начала зимы 1873 года. Аркадий Макарович



Долгорукий, побочный сын беззаботного помещика Андрея Петровича Версилового, после одиноко проведенных детства и отрочества отправляется в Петербург. Непостижимый, фантастический город с нищенскими кварталами и княжескими салонами, игорными притонами и революционными кружками становится для него олицетворением всего мира. Аркадий, будто очнувшись от обморока, видит себя повсюду вовлеченным в сцепления событий, у истоков которых он не присутствовал и причины которых он должен угадывать. Вовлеченность Аркадия в «махинацию фактов» восстанавливает в конце концов естественность его отношения к живой жизни и избавляет от безмерной жажды денег и власти. Тяга к Андрею Версирову, отцу, отрекшемуся от незаконного сына, и любовь к Катерине Николаевне Ахмаковой, очаровательной светской даме, — беспокойные двигатели метаний Аркадия между различнейшими кругами общества. Загадочная Катерина Николаевна и Версиров, побуждения которого неясны, связаны между собой недавней и скандальной любовной историей. Когда Ахмакова наконец пытается оградиться от страсти Версирова, запутанное действие закручивается в вихре катастрофы. Чтобы окружить постоянным вниманием ничем не выдающегося подростка, то до пылкости гордого, то полного презрения к себе, Достоевский наделяет Аркадия письмом, компрометирующим Ахмакову и вышедшим из-под ее недовольного пера, письмом, в охоту за которым включаются различнейшие группы людей и, прежде всего, сама Ахмакова. В интриге вокруг письма решающим образом участвует Морис Ламберт, школьный приятель Аркадия, стремящийся найти свое место в преступном мире Петербурга. Разрушительная злоба Ламберта демонстрирует Аркадию экстремальную возможность его собственного развития и находится в резком противоречии с почтительным мироотношением Макара Долгорукого, чью фамилию носит Аркадий. Ламберт — француз по происхождению, Макар — русский чистойшей воды, возвращающийся из долгого странничества и умирающий

в Петербурге. В этом произведении, принадлежащем к традиции плутовских романов, Достоевский делает подростковое отношение к миру формосозидающим. Постоянное вторжение потаенного, необлагороженный слог, виртуозное внедрение невольных воспоминаний рассказчика от первого лица и, прежде всего, целенаправленное превращение неловкости повествователя в выразительное средство делают это создание Достоевского одним из отважнейших экспериментов в истории европейско-американского романа.

## *Интерпретация*

### *Положение главного героя*

Аркадий Долгорукий, главный и заглавный герой, должен убедить, что молодая женщина, в которую он влюблен со всем романтическим пылом жизненной неопытности, — одновременно и предмет вожделений его отца. Поиски отца увенчиваются этим открытием, открытием любви-ненависти его отца и Катерины Ахмаковой. Отец и возлюбленная, которой он грезит, — вот основные фигуры, влекущие Аркадия в этом мире.

Речь теперь снова пойдет о том, чтобы открыть читателю подступы как к тому, о чем повествуется, так и к технике повествования. Стоит начать с тематики. Со своей «идеей» статья Ротшильдом (часть I, глава V) Аркадий находится во власти принципа материального эгоизма своего времени. Достоевский видит в этом тлетворное влияние Западной Европы. Развитие Аркадия заключается в том, чтобы освободиться от этого принципа. В этом ему поможет встреча с русской набожностью в лице странника Макара. Достоевский показывает нам состояние русской культуры, ему непосредственно современной, через кругозор переживаний двадцатилетнего молодого человека.

Изображение современности достигает с «Подростком» (опубликован в 1875 году) высшей точки в пятикнижии, началом «Преступлением и наказанием» (1866/67), — для действия избран 1873 год<sup>56</sup>. Своим же последним романом «Братья Карамазовы» (1879/80) Достоевский все начинает заново. Действие «Братьев Карамазовых» происходит в 1866 году; их продолжение должно было простираться до конца 1870-х годов. Достоевскому хотелось еще раз написать историю русского общества между 1866 и 1875 годами. Смерть в 1881 году воспрепятствовала ему в этом.

### *Безотцовщина*

Если назвать сквозную тему, связующую «Преступление и наказание», «Идиота», «Бесов», «Подростка», то это «поиски отца». Достоевский видит современную ему Россию, лишенной отцовского начала. Подрастающее поколение не находит жизнеспособных принципов у своих родных отцов. Следует учитывать, что главным героям романов Достоевского от двенадцати до двадцати девяти лет.

Нет отца у Раскольникова, нет у Мышкина, нет у Ставрогина. Их отцы умерли. А в «Бесах» Достоевским впервые изображен духовный отец — епископ Тихон, который, впрочем, не оказывает влияния на Ставрогина. К тому же ни первое журнальное, ни первое книжное издание «Бесов» не содержали главы «У Тихона». Также и у Аркадия Долгорукого, «подростка», нет родного отца, который был бы для него опорой. Тем не менее, отец по крови в первый раз действительно присутствует здесь в образе Андрея Петровича Версилового, чьим внебрачным сыном является Аркадий. Этому присутствию отца по крови, однако, сопутствует телесное присутствие отца

---

<sup>56</sup> Подробный анализ см.: *Gerigk H.-J. Versuch über Dostoevskijs «Jüngling»*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München: Fink, 1965 (Forum Slavicum / Hrsg. von Dmitrij Tschizewskij; Bd. 4).

духовного: Макар Долгорукий, странник и некогда крепостной садовник, не только принимает Аркадия, внебрачного сына своей неверной жены Софьи, и дает ему свое имя, но и оказывает ему духовную поддержку, укорененную в христианском благочестии. Макар получает от Версилова за соблазнение Софьи три тысячи рублей, которые он между тем удвоил, отдав в рост, и которые он письменно завещал Софье. Версильов же имущественно никоим образом не позаботился о ней.

Итак, в «Подростке» размышления Достоевского о России впервые сосредоточены на проблеме отцовства, ибо герой-подросток видит себя между двумя отцами: по крови, юридически его отторгающим, и по духу, юридически его признающим. Простолюдин наделен благородным именем Долгорукий. Тем самым Достоевский хочет сказать: подлинную знать, знать духа, следует искать не в сословии русского дворянства, но среди живых сил народных. И хотя Макар ожидает, что после его смерти Версильов женится на Софье, все же для Достоевского подобный брак между дворянином и простолюдинкой стал бы преждевременной аллегорией и потому ему нет места в романе.

### *Повествовательная ситуация*

Рассказчик и главный герой — двадцатилетний Аркадий Макарович Долгорукий берется за перо под властью мучительных переживаний, чтобы описать то, что состоялось на полгода ранее, в течение нескольких дней. Если нам обязательно нужны даты, то можно сказать: в середине мая 1874 года подросток пишет о том, что происходило в течение ряда дней в сентябре, ноябре и декабре года предыдущего. Еще точнее: подробно описывается каждый из трех дней: 19 сентября, 15 ноября и 10 декабря 1873 года. Каждому из этих трех «великих дней» посвящено по пять глав, их описывающих; каждый из этих дней стоит в центре одной из трех частей записок Подростка. Другие дни, непосредственно следующие за каждым из этих дней, описываются менее подробно: два дня в части первой, три — во второй,

четыре в части третьей. Не мешает напомнить, что Достоевский писал этот роман с февраля 1874-го по ноябрь 1875 года, так что и в данном случае, как то было и с «Преступлением и наказанием», и с «Идиотом», и с «Бесами», имеем дело с романом о современности в самом точном смысле этого слова.

### *Письмо*

Обратимся теперь к действию романа: о нем, как уже говорилось, повествуется от первого лица двадцатилетним Аркадием Долгоруким. Чтобы окружить постоянным вниманием центральных действующих лиц ничем не выдающегося подростка, то до пылкости гордого, то полного презрения к себе, Достоевский наделил Аркадия письмом, зашитым в боковой карман его сюртука. Оно написано нетерпеливой рукой молодой привлекательной женщины, и в охоту за ним включаются различнейшие группы людей и, прежде всего, сама автор письма. Подросток, став в девятнадцатилетнем возрасте обладателем этого письменного залога, утверждающего мировое зло, тем самым приобретает право на вход в мир взрослых.

Аркадий, будто очнувшись от обморока, с приездом в Петербург за три недели до начала действия романа видит себя повсюду вовлеченным в цепь событий, у истоков которых он не присутствовал и причины которых он должен угадывать. Благодаря письму, которым его снабжает Достоевский, вступление Аркадия в мир, который его при обычных обстоятельствах встретил бы равнодушием, сопровождает «капитал интриг». Что же это за письмо, несущее в себе заряд напряжения для всей череды событий основного действия?

Катерина Николаевна Ахмакова, главная героиня романа, овдовевшая генеральша и урожденная княжна, просила в этом письме адвоката Алексея Никаноровича Андроникова проинформировать ее о том, как ей без скандала установить опеку над ее овдовевшем отцом князем Николаем Ивановичем Сокольским, ибо, по ее словам, он растрчивает впустую



значительные денежные суммы и задумывается о новой женьтебе. Это письмо юрист Андроников незадолго до своей безвременной кончины, которую он предчувствовал, передал своей племяннице и воспитаннице Марии Ивановне, ибо ему не хотелось, чтобы таковое нашли в его бумагах. От Марии Ивановны компрометирующий «документ» попадает в руки подростка Аркадия Долгорукого. Несмотря на настойчивое расследование Катерине Николаевне Ахмаковой не удается с точностью выяснить, где находится письмо, и у Аркадия возникает сознание власти над красивой молодой женщиной, доставляющее ему глубочайшее удовлетворение.

Причастность к миру, так убеждает нас Достоевский, означает причастность к развращенности этого мира. Обладание письмом приводит Аркадия к убеждению, что он что-то значит для других. Он видит, что ценен для других именно в той мере, в какой другие себя чувствуют от него зависимыми, не будучи обязательно зависящими от него. При этом, как ему приходится изведать, его затягивает «махинация фактов». А именно: письмо Катерины Николаевны вероломно похищает Морис Ламберт, бывший школьный приятель Аркадия, развившийся в профессионального мошенника. Пуант основной сюжетной линии — попытка Ламберта шантажировать этим документом Катерину Николаевну, что ему, однако, не удастся, так как его при этом избивает Андрей Петрович Версилов, отец Аркадия. Это кульминация заключительной сцены романа.

### *Заключительная сцена*

Заключительная сцена заслуживает нашего особого внимания, ибо на теснейшем пространстве собраны те, кто связан ближайшими отношениями с Аркадием Долгоруким: Андрей Петрович Версилов, его родной отец, Катерина Николаевна Ахмакова, светская дама, недостижимая для Аркадия, и Морис Ламберт, темная сторона его собственного «я». Отсутствует лишь его духовный отец, Макар Долгорукий,

странник-христианин, умерший в зачине третьей части. Его миру нет места в современном Петербурге. Это мир благочестивой жизни, свободной от материальных интересов, мир деятельного христианства, отрешения от любви к себе.

Проанализируем теперь заключительную сцену романа, словно с предельной дотошностью подводящую итоги главной линии действия. Все происходит в тесной квартирке Татьяны Павловны. Версиров и Ламберт вступили в сговор. Версиров участвует в нем из ревности. Ламберт должен шантажировать Катерину Николаевну ее письмом. Версиров прячется в соседней комнате. Катерина Николаевна сидит на диване, Ламберт стоит перед ней и кричит, «как дурак». Горничная Марья впускает Аркадия (рассказывающего нам все это от первого лица) в спальню Татьяны Павловны, «в ту самую каморку, в которой могла поместиться одна лишь только кровать Татьяны Павловны и в которой я уже раз нечаянно подслушивал. Я сел на кровать и тотчас отыскал себе щелку в портьере».

Конечно же, теперь мы бы могли сказать: избранная Достоевским форма рассказа от первого лица принуждает его помещать не без затруднений Аркадия Долгорукого так, чтобы тот стал свидетелем и смог бы рассказать. Короче говоря: здесь дает о себе знать техника повествования. Такой аргумент, однако, совершенно ошибочен.

Особенности подросткового сознания, как раз изображаемого здесь, заключаются в том, что мир воспринимается, будто через «щелку в портьере». Перспективу зрения подростка, который еще не допущен в мир взрослых, но все же хочет к нему принадлежать, Достоевский здесь делает наглядной и подлинно возвышает до уровня художественного образа. Девятнадцатилетний Аркадий Долгорукий пока еще бесправный наблюдатель жизни «из-за ограда». Эмблематична и тесная комната: это метафора изоляции юноши, ищущего социального признания. Он одиноко сидит в тесной комнате и через щелку смотрит на мир. Что же он видит там? «Свое»

письмо, т. е. письмо Катерины Николаевны, которым она представляет себя алчной и беззастенчивой, имеет теперь в руках Ламберта действие, которого втайне желал Аркадий. Письмо побуждает Ламберта шантажировать Катерину Николаевну. Но именно Ламберт, как уже только что было отмечено, — это воплощение темных сторон личности Аркадия. Он совершает то, о чем сам Аркадий решается подумать, но чего не решается совершить. И мы видим в том, что Аркадий наблюдает через щелку в портьере, реализацию его потаенной сущности. Заключительную ключевую сцену романа следует рассматривать как катарсическую. В качестве объективной реальности Аркадию дано увидеть реальность субъективную, в нем самом дремавшую. Подобно тому, как Раскольников в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах» сталкиваются с реальностью, отвечающей их желаниям. Это принципиальная установка Достоевского — поучать своего героя, претворяя в действительность то, что в душе этого героя дремлет как желаемое. Вспомним также Ивана и Дмитрия Карамазовых и, конечно же, Смердякова. Все они внезапно видят действительность, являющуюся воплощением их желаний.

И так же Аркадий Долгорукий видит реально действующей мощь шантажирующего «документа», с удовлетворением распознанную им. Сцена выглядит следующим образом: Ламберт стоит перед Катериной Николаевной, сидящей в гостиной на диване, он громко кричит и страшно возбужден: «Это письмо стоит тридцать тысяч рублей, а вы удивляетесь! Оно сто тысяч стоит, а я только тридцать прошу!» Он показывает ей ее письмо, она отвечает, что у нее нет денег. Он грозит ей скандалом, она грозит заявить на него в полицию. Он хочет загнать ее в угол, пустив в ход сексуальные намеки: «*Vous êtes belle, vous!*» («Вы прекрасны, вы!»). Катерина Николаевна стремительно встает с дивана, заливаясь краской и плюет ему в лицо. Ламберт выхватывает пистолет, хватая ее в ярости за плечо и направляет на нее оружие. Аркадий врывается в комнату.

В этот момент в комнате неожиданно оказывается Версилов, спрятавшийся в прихожей. Он вырывает у Ламберта револьвер, которым бьет того по голове. Ламберт падает без сознания на пол.

Увидев Версилова, Катерина Николаевна бледнеет, как полотно, несколько мгновений оглядывает его с неопишмым ужасом — и падает в обморок. Версилов, с налитыми кровью глазами, бросается к ней, поднимает на руки, как перышко, и носит ее по комнате из угла в угол, держа револьвер в руке у ее головы. Аркадий хочет позвать Тришатову, но боится «раздражить сумасшедшего». Вот дословный рассказ Аркадия: «Наконец я вдруг раздвинул портьеру и стал умолять его положить ее на кровать. Он подошел и положил, а сам стал над нею, пристально с минуту смотрел ей в лицо и вдруг, нагнувшись, поцеловал ее два раза в ее бледные губы. О, я понял наконец, что это был человек уже совершенно вне себя. Вдруг он замахнулся на нее револьвером, но, как бы догадавшись, обернул револьвер и навел его ей в лицо. Я мгновенно, изо всей силы, схватил его за руку и закричал Тришатову. Помню: мы оба боролись с ним, но он успел вырвать свою руку и выстрелить в себя. Он хотел застрелить ее, а потом себя. Но когда мы не дали ее, то уткнул револьвер себе прямо в сердце, но я успел оттолкнуть его руку кверху, и пуля попала ему в плечо. В это мгновение с криком ворвалась Татьяна Павловна; но он уже лежал на ковре без чувств, рядом с Ламбертом»<sup>57</sup>.

Так завершается заключительная сцена романа, в котором есть еще эпилог, описывающий судьбы центральных героев, и критический комментарий некоего Николая Семеновича, москвича, прежнего воспитателя Аркадия, которому тот передал манускрипт.

О заключительной сцене романа, столь подробно пересказанной здесь, могут быть высказаны разные мнения. В-первых, следующее: Аркадий видит здесь, как терпит неудачу

---

<sup>57</sup> ПСС. Т. 13. С. 445 (часть III, глава XII, подглавка 5).

принцип материального эгоизма. Дважды в один и тот же момент: шантаж Ламберта срывается из-за отваги Катерины Николаевны. Оружие Ламберта обращено Версиловым против него самого. Версилов, в свою очередь, переживает собственную социальную гибель в противоборстве с Катериной Николаевной: он погрязает в безумии своей ревности и хочет лишить жизни и Катерину Николаевну, и самого себя, чему препятствует Аркадий. Из бессловесного свидетеля Аркадий преобразуется в решительного, даже кричащего помощника. Из-за письма Катерины Николаевны трое теряют сознание: Катерина Николаевна, Версилов и Ламберт лежат недвижно на полу.

Так Достоевский выставляет напоказ нежизнеспособность безнравственных принципов поведения. Аркадий наблюдает здесь, как его родной отец теряет разум, и как Ламберт, реализует его потаенное желание шантажировать Катерину Николаевну. Из семи средств воздействия Достоевского в этой сцене не задействовано только одно: религия. Религиозная сфера целиком и полностью связана с его знакомством с Макаром Долгоруким. Все другие средства воздействия наличествуют: преступление, недуг, сексуальность, политика, комизм и напряжение. До убийства, правда, дело не доходит, а политическая тенденция проглядывает только в том, что омерзительнейший из участников, Ламберт, говорит по-французски, у Версилова же, утратившего связь с русской почвой, начинается психическое расстройство. И наконец комизм проявляется лишь в скрытом виде: трое одновременно валятся наземь без сознания и никому из них не причинено серьезного вреда.

Для всей сцены характерна крайняя степень мелодраматизма. Все возбуждены. Все кричат, дерутся, плюются, падают в обморок, проливается кровь, хотя и без смертельных последствий. И все в тесном пространстве. Если мы оглянемся с Достоевским назад, то все это бульварный роман в стиле Эжена Сю; обратим взор в будущее — это Голливуд.

Попробуем себе только представить следующий состав актеров: Аркадий Долгорукий — Леонардо Ди Каприо; Андрей Вершилов — Роберт Де Ниро; Морис Ламберт — Гэбриэл Бирн; Катерина Николаевна — Софи Марсо. Режиссер Дэвид Линч. К этому следует прибавить следующее: Герман Гессе еще в 1915 году предостерегал от того, чтобы неверно оценивать мелодраматические элементы в «Подростке» (размахивание револьвером, тюрьма, убийство, яд, самоубийство, сумасшествие, подслушанные тайные заговоры и съемные смежные каморки) как нечто внешнее и несущественное. Чего Гессе тогда еще не мог видеть, так это то, что от английского готического романа и от французского бульварного романа пролегает прямой путь к мелодраматизму голливудского кино, который нашел свое современное воплощение в жанре «нуар» (film noir), полноправный наследник которого — Дэвид Линч. Стоит вспомнить о «Шоссе в никуда» («Lost Highway», 1996) и о «Малхолланд Драйв» («Mulholland Drive», 2001). Сформулируем в самом общем виде: сознание здесь характеризуется тем, что герой вводится в мир, который соответствует его фантазиям об этом мире. Говоря конкретно: мелодраматизм «Подростка» — это мелодраматизм подросткового сознания, которому мир, в который он вступает, предстает в ауре света, мир, прямо-таки созданный для того, чтобы Дэвид Линч воплотил его на экране<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Идею «кастинга» легко положить в основу салонной игры. «Преступление и наказание»: Раскольников — Роберт Оссейн; Соня — Джоди Фостер; Порфирий Петрович — Эд Харрис; Свидригайлов — Род Стайгер. «Идиот»: Мышкин — Оскар Вернер; Рогожин — Джек Пэланс; Настасья Филипповна — Вивьен Ли. «Бесы»: Ставрогин — Генри Фонда; Кириллов — Петер ван Эйк; Шатов — Монтгомери Клифт; Петр Верховенский — Кирк Дуглас. «Братья Карамазовы»: Дмитрий Карамазов — Юл Бриннер; Федор Карамазов — Ли Джей Коб (как это уже было в фильме Ричарда Брукса, США, 1958), но далее иначе: Грушенька — Лиз Тэйлор; старец Зосима — Энтони Хопкинс; Иван Карамазов — Клаус Мария Брандауэр; Алеша Карамазов — Кристоф Вальц; Смердяков — Ханнес Мессемер. Конечно же, подобные подстановки фантастичны. «Идолы», впрочем, не имеют возраста. Режиссером

Обратимся теперь к иному аспекту, технике повествования в «Подростке». Достоевский создает пять осей напряженности в романе. В зачине романа одновременно (!) присутствуют четыре из них, в силу чего от читателя требуется воля к концентрации высочайшей степени:

1) «письмо Катерины Николаевны» (скрепляет воедино три части и доминирует в заключительной);

2) происшествие в Бад Эмсе за два года до начала основного действия (остается «опровергаемой реальностью» и после окончания романа; в центре домыслов — любовные отношения Версилова и Катерины Николаевны, сохраняющей витальность посреди упадка русского дворянства);

3) биография Аркадия (излагается частями; в конце концов выстраивается как связное целое);

4) «письмо Столбева» (определяет первую часть: отказ Версилова от наследства);

5) сестра Аркадия Лиза и ее роман с князем Сергеем Сокольским (он подделал ценные бумаги, за что оказывается в тюрьме и, в конце концов, умирает от воспаления мозга; эта ось напряженности доминирует во второй части).

Совершенно особенного внимания заслуживает категория времени в экспериментальном повествовании Достоевского. Из всех романов пятикнижия только «Подросток» написан от первого лица; в то же время рассказчик является главным героем. В этом отношении «Подростку» близкородственны повесть «Игрок» (1866) и «Записки из подполья» (1864): также и в них мы наблюдаем за повествователем во время записывания — за двадцатипятилетним Игроком и сорокалетним безымянным Человеком

---

для «Идиота» Достоевского можно было бы пожелать Квентина Тарантино. Обсуждение уже осуществленных экранизаций, составивших изрядное число, — совершенно иное занятие, ибо их «кастинг» давно произведен.

из подполья. Но лишь в «Подростке» напряжение между вспоминаемым «я» и вспоминающим «я» созидает и форму, и действительность. Ситуация записывания показывается на протяжении всего романа таким образом, что противоречие между вспоминающим «я» двадцатилетнего и вспоминаемым «я» девятнадцатилетнего высвечивается как процесс развития. Наглядным повторением крайне неприятных переживаний, имевших место всего за несколько месяцев до этого, подготавливается нравственное самообретение рассказчика. Ничего подобного нет ни в «Игроке», ни в «Записках из подполья». Игрок не преодолевает своей страсти к игре, а «парадоксалист» из подполья остается в душе несчастным.

Сверх того, особенного внимания заслуживает встраивание предпрошедшего в «Подростке». О произошедшем между 19 сентября и 14 декабря рассказывается строго хронологически. Релевантные указания на дату и время суток проходят через весь текст. А предпрошедшее, т. е. время до начала «записываемого», до 19 сентября, не вызывается в воображении произвольно, но лишь тогда, когда о нем заговорят в прошлом или же когда ассоциации в прошлом вызовут произвольное воспоминание. Потому сведения о жизни Аркадия рассеяны по всему роману — о его детстве в семье Андрониковых, об учении в пансионе Тушара, а затем в гимназии. В то время как Аркадий, к примеру, рассказывает Версилову о годах у Тушара, он обращает наше внимание на то, что тогда в Москве дул «острый ветер, точь-в-точь как сегодня», и подчеркивает, обращаясь к Версилову, что он от Тушара получил столь же «крошечную комнатку», как та светелка, в которой он живет сейчас, с таким же «клеенчатым диваном» и «плетеным стулом». Тем самым Аркадий выдает в своем непосредственном, умышленно вспоминаемом прошедшем то, что побудило его думать о давнопрошедшем в пансионе Тушара. Позже это церковные колокола, вызывающие воспоминания о «красной церкви напротив Тушара» и о посещении матери.



Мы видим: у Достоевского предумышленные воспоминания (реконструкция Аркадием прошлого) влекут за собой в прошлом воспоминания непредумышленные; их вызывают схожие предметы или же темы, возникающие в разговорах. Позднее Марсель Пруст в своем главном произведении «В поисках утраченного времени» (1913–1927) будет различать память произвольную (*mémoire volontaire*) и непроизвольную (*mémoire involontaire*), приводимую в действие «сходным ощущением» (*sensation identique*). Достоевский уже работал с *mémoire volontaire* в своем рассказе «Вечный муж» (1870), когда представлял нам действие памяти Вельчанинова. В связи с этим следует также назвать «Записки из подполья» (1864), повесть в двух частях. Всю ее вторую часть составляет ассоциация рассказчика от первого лица, возникающая посреди действия первой части. Толчок к ней дает «мокрый снег», падающий на Петербург, словно саван, и вызывающий мучительное воспоминание непроизвольной памяти о том, что свершилось на шестнадцать лет ранее.

Повествовательная техника Достоевского при изображении времени в «Подростке», несомненно, является крайне сложной и требует интенсивнейшего внимания, чтобы не возникло ложного впечатления о ее отсутствии. Ни в одном другом романе пятикнижия прошлое не является столь когерентным, и ни одно событие, подобно происшествию в Бад Эмсе, не имеет столь настойчивого влияния на разоблачение тайного.

Также ни в одном другом из романов пятикнижия повествовательная ситуация не дает о себе знать столь мятежно и при этом столь динамично, как в «Подростке».

Такая виртуозность одновременного использования трех временных уровней (записывание, прошлое, предпрошедшее), конечно же, не имеет целью себя самое, а проистекает из своеобразия объекта изображения, подросткового сознания. Память изображается во власти чести и стыда.

## *Изображение сознания*

К технике повествования также относится изображение сознания героя. Сам Достоевский предоставляет нам следующее соображение. Оно находится в его рабочих заметках к «Подростку». Там говорится: «Таким образом сам собою вырисовывается тип юноши (и в неловкости рассказа, и в том: „как жизнь хороша“, и в необыкновенной серьезности характера [...] Но как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток)»<sup>59</sup>.

Тот, кто читал пушкинские «Повести Белкина», знает: сам Белкин не появляется ни в одной из пяти «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». Он ведь только собиратель этих историй, которые были ему рассказаны четырьмя различными людьми. Как же мог Достоевский тогда сказать, что Белкин в этих историях — самое важное лицо? Пожалуй, все же потому, что Белкин — представитель литературы определенного рода. Белкин — это наивное сознание, умиротворенно радующееся психологическим несуразностям и чародейству случая. Белкин — это душа тривиальной литературы, грошовых романов, воплощающих наши сны наяву. Белкин — это человек китча.

Учитывая это соображение, «Подростка» следует читать, имея в виду, что в самую первую очередь всем, что нам рассказывается, изображается сознание рассказчика от первого лица: в данном случае подростковое сознание, для которого мир все еще мелодраматическое происшествие. Сознание Аркадия, в которое Достоевский внедряется, чтобы заставить его работать «для себя», во всех случаях принимало решение о том, что достойно быть рассказанным. В выборе того, что заслуживает стать предметом повествования, прочитывается вполне определенная субъективность, ищущая свое место

---

<sup>59</sup> Лит. наследство. 1965. Т. 77: Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. С. 96.

в мире, основывающаяся на своих желаниях и страхах. Это подтверждается записью, что следует за только что рассмотренной рабочей заметкой. Достоевский продолжает свои порывистые заметки замечанием о том, что «суеверно подчиненное отношение к нему подростка выдает и его в более фантастическом и, так сказать, бенгальском огне». Тем самым Достоевский дает ключевое слово не только для ауры Версилова, но и для ауры Катерины Николаевны. Да, главная черта подросткового сознания, очевидно, в том, чтобы воспринимать весь мир при свете бенгальских огней.

Но не только отбор того, что достойно рассказа, и свет, в котором он предстает, следует отнести на счет Аркадия Долгорукого, но также и «неловкость рассказа». Что за испытание для читательского понимания искусства, воспринимать также и неловкий рассказ в качестве средства выражения! Тем самым Достоевский доводит до предела принцип «*celare artem*» (т. е. принцип сокрытия мастерства). Аркадий все время формулирует свои мысли небрежно; у него, охваченного то стыдом, то чувством чести, то жаждой признания, постоянно вырывается то, что его выдает, то, чего он не хотел сказать. Таким образом Достоевский вводит в игру «языковость» языка. Все сказанное несет с собой несказанное, то, что он с точностью подразумевает. Он позволяет нам наблюдать сознание прямотаки во время письма, во время переработки и перекручивания своего прошлого. Адекватное средство выражения такого намерения — рассказ от первого лица. Следует учитывать также малую отдаленность рассказа от произошедшего: неполные полгода. Аркадий рассказывает о событиях, которые он еще не преодолел, не отринул от себя. Записывание становится естественным образом для него самоисцелением. Травмированное «я» обращается к нам.

*Celare artem* — это именно тот принцип, которому следует Достоевский в «Подростке». Да, Достоевский доводит следование этому принципу до предела, не только пуская в ход «неловкость рассказа» этого рассказчика как средство

выражения, но и снабжая воспоминания двадцатилетнего к тому же еще комментарием, где его прежний московский воспитатель Николай Семенович оценивает эти заметки. Из этого послесловия Николая Семеновича, имеющего форму пространного письма, Аркадий цитирует отрывки: «Да, Аркадий Макарович, вы — член случайного семейства, в противоположность еще недавним родовым нашим типам, имевшим столь различные от ваших детство и отрочество».

Тем самым подразумевается трилогия Л. Н. Толстого «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857). И вот следуют те размышления, что вызвали величайшее непонимание среди исследователей творчества Достоевского: «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! Работа неблагодарная и без красивых форм. [...] Но такие „Записки“, как ваши, могли бы, кажется мне, послужить материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, но уже прошедшей эпохи. О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса. Вот тогда-то и понадобятся подобные „Записки“, как ваши, и дадут материал — были бы искренни, несмотря даже на всю их хаотичность и случайность...»<sup>60</sup>

Этот комментарий Николая Семеновича был в самом деле прочитан как серьезное сомнение Достоевского в самом себе, как сомнение Достоевского в своей компетентности художника. Принцип «*celare artem*» не был распознан.

Ибо то, что Достоевский здесь выражает отношение к собственному роману под маской вымышленного героя, можно оправдать только в том случае, если устанавливается вполне определенное различие. В этом послесловии речь идет отнюдь не о поэтологических темах, но об общественно-типическом. Николай Семенович, без того, чтобы нам было это сказано,

---

<sup>60</sup> ПСС. Т. 13. С. 455 (часть III, глава XIII, подглавка 3).

касается тех же самых проблем, что и Фридрих Шиллер в статье «О грации и достоинстве» (1793) и в «Письмах об эстетическом воспитании» (1795). Отсутствующие «прекрасные формы» — это формы общественные, и они не имеют ничего общего с художественным освоением тематики в смысле «свободной красоты» Канта.

Было бы абсолютно абсурдным допустить, пусть даже и самым отдаленным образом, что Достоевский предполагал этим романом попросту предоставить материал для будущего произведения искусства, которое должен был бы написать кто-то другой. Непозволительно интерпретировать это послесловие как размышление писателя о себе самом. Без сомнения, оно способствовало возникновению оговорок относительно художественного уровня данного романа. То, что структура этого произведения продумана до мелочей, не было замечено его критиками. Предположительное сомнение Достоевского в собственном искусстве легитимировало невнимательность и поверхностность чтения, тем более что именно «неловкость рассказа» использована в качестве средства выражения. Рассмотрим теперь, как Достоевский на деле добивается успехов в созидании формы своего произведения.

### *Структуры: состояния и динамика*

Достоевский изображает сознание, творящее действительность, в двух контекстах. С одной стороны, состояния подросткового сознания определяют роман в целом. С другой, чувствуется динамика второго контекста: с Аркадием как с характером, показательным для молодого поколения, отличительная черта которого — безотцовщина. Юный возраст в данном случае не малозначительный период, за которым последует затем зрелый возраст, также изображенный, но это фаза, имеющая собственную ценность, воспринимаемая со всей серьезностью как отдельная. «Подросток» не роман становления, но мгновенный снимок подросткового состояния как критической фазы. Мы

ничего не узнаем о том, кем позднее стал Аркадий Долгорукий. В этом-то и заключена современность «Подростка», который потому-то и занимает почетное место в ряду произведений, простирающемся от «Ноября» (1842) Гюстава Флобера через «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906) Роберта Музиля, «Портрет художника в юности» (1916) Джеймса Джойса и «Демиана» (1919) Германа Гессе до «Над пропастью во ржи» (1951) Джерома Дэвида Сэлинджера.

Зависимость от состояний подросткового сознания сказывается в анализе общественной ситуации в России, даваемом через призму этого сознания. Место действия — это современный Достоевскому Петербург. Петербург для Аркадия — это мир, и этот мир — словно вся Россия под микроскопом. Блуждания Аркадия по осеннему городу приводят его в соприкосновение с различнейшими слоями общества. Его «взгляд снизу» обращает юношу в авантюрного героя.

Потому-то роман принадлежит традиции плутовского романа и является звеном цепи, простирающейся от «Ласарильо с Тормеса» (анонимный автор, 1554) через «Симплициссимуса» (1668) Гриммельсгаузена и «Жиль Блаза» (1715–1735) Лесажа до «Признаний авантюриста Феликса Круля» (1911–1954) Томаса Манна. Правда, Достоевский психологизирует плутовской трафарет, усматривая отличительную черту подростковой гордости в том, чтобы встрече с миром сопутствовала склонность к мошенническим проделкам, но притом все же не полная бессовестность. Странствие Аркадия по петербургскому дну, его желание шантажировать Катерину Николаевну происходят от бессилия его положения как подростка.

Скажем иначе: молодость на время высвобождает в человеке *ricaro* (испанское слово, обозначающее плута), который хотел бы добиться счастья на свой страх и риск. Достоевский увидел природное единство романа о юности и плутовского романа, в то время как за плутовским образцом у него различима схема христианской исповеди, которую Августин и Руссо реализовали в своих признаниях.

## *Психосоматическое потрясение*

Путь Аркадия Долгорукого в мир пролегает между добродетелью и пороком, между духовной и животной природой человека, говоря конкретно: между Макаром Долгоруким, русским семидесятилетним странником, и Морисом Ламбертом, двадцатидвухлетним мошенником-французом. Посреди этого поля напряжения находятся главные герои — сорокачетырехлетний Андрей Петрович Версилов и Катерина Николаевна Ахмакова: родной отец и возлюбленная, которой грезит Аркадий. С обоими он ведет оживленные беседы. Но оба, каждый для себя, желают только одного: побудить Аркадия отдать «документ». Поэтому ситуация разговора всегда асимметрична, это допрос в скрытом виде.

И, тем не менее, молодой человек, одержимый болезненной страстью к признанию и ответной любви, каждый раз пытается придать этому псевдо-разговору аутентичную сущность. Тщетно. Да, и псевдо-разговоры никогда не оказывали положительного воздействия на психосоматическое состояние того, кого они касались. Одним словом, Достоевский, непревзойденный мастер напоминания о неприятном, показывает нам своих героев в постоянном самоотчуждении, в особых психосоматических состояниях, которые видны будто бы под увеличительным стеклом благодаря типичному для Достоевского замедлению времени: утомление от движения и мышления, лихорадочное нетерпение, головные боли, сердцебиение, нервная дрожь.

Деятнадцатилетнего Аркадия гонит сквозь Петербург беспокойный «вихрь» событий, и в конце второй части он оказывается на дне своего жизненного путешествия, когда видит себя уличенным в краже в игорном доме, откуда его вышвыривают вон; затем он на ледяном холоде петербургской ночи засыпает на улице в полном одиночестве, его подбирает школьный приятель Морис Ламберт, и, в конце концов, он проводит без сознания девять дней у своей матери. Он рассказывает о предшествующих днях, которые привели его

к «катастрофе», к «болезни», что они изнурили его «ум и даже чувства»: «Предупреждаю опять: во все это последнее время, и вплоть до катастрофы, мне как-то пришлось встречаться сплошь с людьми до того возбужденными, что все они были чуть не помешанные, так что я сам поневоле должен был как бы заразиться». Здесь Аркадий задумывается о своей болезни, он полагает, что «все это были лишь больные, чисто физиологические ощущения, которые не стоит описывать». Аркадию не видна связь души и тела. В действительности его болезнь — это психосоматическое потрясение, в котором находит свое выражение самоотчуждение, пережитое им.

«Подросток» — это поэзия с криком, т. е. с рассказчиком, который часто вне себя и кричит. Аркадий Долгорукий постоянно выходит из себя. Обуреваем чувством чести и стыдом, он все время опасается быть осмеянным и даже пишет целый трактат о смехе. «Вихрь» прерывается только «затишьем» сцен со странником Макаром. Здесь Аркадий, отрешенный от времени, переживает встречу с нравственной красотой, встречу, которая позитивно настраивает его для его будущего, о котором мы ничего не узнаём. «Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается». Этими словами завершается роман.

### *Петербург*

«Преступление и наказание» и «Подросток» — это те из пяти романов Достоевского, действие которых, современное жизни писателя, происходит исключительно в Петербурге. И в каждом из них оно происходит в определенное время года: в «Преступлении и наказании» это знойное лето; в «Подростке» — холодная, туманная осень, перетекающая в раннюю зиму. Раскольников в начале романа о современности находится в Петербурге уже «около трех лет», следовательно, он уже обжился здесь, в то время как Аркадий Долгорукий к началу действия романа еще не больше месяца в Петербурге.



Потому-то во время своих многократных блужданий по непостижимому городу он делает все новые и новые открытия. Петербург обращается в неизведанный океан, сам Аркадий — в Колумба, а Макар — в якорь. Ни в каком ином романе Достоевского Петербург в столь всеобъемлющем смысле не является метафорой «мира», мира обретенного, в котором уже что-то сдвинулось с мертвой точки, но личности, вступающей в мир, не было суждено присутствовать при начале этого движения.

В поисках комнаты Аркадий заглядывает в разнообразнейшие петербургские квартиры: «но я был рассеян, пробродил несколько часов по улицам и хоть зашел в пять или шесть квартир от жильцов, но уверен, что мимо двадцати прошел, не заметив их. К еще пущей досаде, я и не воображал, что нанимать квартиры так трудно. Везде комнаты, как васинская, и даже гораздо хуже, а цены огромные, то есть не по моему расчету. Я прямо требовал угла, чтоб только повернуться, и мне презрительно давали знать, что в таком случае надо идти “в углы”. Кроме того, везде множество странных жильцов, с которыми я уж по одному виду их не мог бы ужиться рядом; даже заплатил бы, чтоб не жить рядом. Какие-то господа без сюртуков, в одних жилетах, с растрепанными бородами, развязные и любопытные. В одной крошечной комнате сидело их человек десять за картами и за пивом, а рядом мне предлагали комнату. В других местах я сам на расспросы хозяев отвечал так нелепо, что на меня глядели с удивлением, а в одной квартире так даже поссорился»<sup>61</sup>.

В том числе и это натуралистическое описание позволяет Достоевскому аллегорически представить положение Аркадия в мире. Аркадий ощущает себя чуждым, к нему не принадлежащим, и все же должен искать себе место в этом мире. Мансарда, которую он наконец снимает, узка, как гроб.

Следует учитывать, что герои «Подрустка» находятся в месте действия случайно. В зачине романа, 19 сентября, как уже

---

<sup>61</sup> ПСС. Т. 13. С. 125 (часть I, глава VIII, подглавка 3).

упоминалось, Аркадий находится в Петербурге неполный месяц. Сергей Сокольский прибывает 18 сентября из Берлина, Катерина Николаевна 19 сентября из Москвы. Вскоре после приезда в Петербург в ночь на 18 ноября Ламберт находит Аркадия на улице. Крафт только что приехал из Вильны. Оля и Дарья приехали в Петербург только три недели назад. Странник Макар прибывает неожиданно. Версилов — беспокойный путешественник по Европе; он же лишает Софью ее оседлости. Именно Крафт формулирует основные свойства ситуации, которая прочитывается по таким признакам: «Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России». О квартире Татьяны Павловны Прутковой говорится, что она «походила на внутренность дорожной кареты». Все эти указания подтверждают утрату постоянного места, жилища, пристанища.

Густота атмосферы романа в значительной части вызвана систематизмом, с которым Достоевский избирает локусы своего художественного ландшафта. И часто именно они овладевают воображением читателя независимо от персонажей и действий. Ландшафт «Подростка» определяется многими локусами: узкая каморка, пивная, темная прихожая, игорный зал, безлюдная ночная улица. Ни в одном из этих мест не хотелось бы задержаться, повсюду властвует безрадостность. Лишь косые лучи заходящего солнца позволяют надеяться на бегство из этой реальности.

### *Своеобразие*

«Подросток» (1875) — предпоследний роман Достоевского, четвертый в его пятикнижии, начатом в 1866 году «Преступлением и наказанием» и завершеном в 1879–1880 годах «Братьями Карамазовыми». Что за пятикнижие? Этот вопрос возникает, если обратиться к исследовательской литературе. Большинство критиков говорит лишь о четырех великих романах Достоевского или же попросту не упоминает

«Подростка» при перечислении шедевров Достоевского. Мелодраматические средства выражения здесь, по их мнению, примененные, хотя и отвечают личным предпочтениям некоторых читателей Достоевского, но не позволяют, однако, признать это произведение классикой мировой литературы. Это мнение неизменно в более или менее явной форме высказывается большинством исследователей. Хотя в тематических толкованиях нет недостатка, поэтологические исследования немногочисленны.

Все же бросается в глаза тот факт, что именно это произведение Достоевского было предметом особенного внимания других писателей. Я назову только Германа Гессе, Франца Кафку, Андре Жида, Томаса Манна и Роберта Музиля. В 1915 году Гессе отмечает в швейцарской газете «Der Bund» свое «почти изумленное недоумение» перед лицом «превосходного мастерства Достоевского», «холодности» и «мастерства» при выдерживании «тона» этого романа. Гессе видит в изображении «безопытной умудренности» этого подростка и «возбужденных жизненных впечатлений» «невероятно смелый, даже дерзкий кунштюк». Также Гессе утверждает, что «арсенал действий» в романе Достоевского (размахивание револьвером, тюрьма, убийство, яд, самоубийство, сумасшествие, подслушанные тайные заговоры и съёмные смежные каморки) отнюдь не является «чем-то внешним»<sup>62</sup>.

О Франце Кафке мы знаем, что он, как сообщает его друг Макс Брод, «пребывал в особенном восхищении от „Подростка“ и прочел мне (т. е. Максу Броду. — Х.-Ю. Г.) громким голосом, будучи вне себя от воодушевления, начало пятой главы, в которой излагается фантастически парадоксальный план героя обязательно стать необычайно богатым»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Ср.: Hesse H. «Der Jüngling» // Hesse H. Schriften zur Literatur / Hrsg. von V. Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. Bd. 2. S. 315–320.

<sup>63</sup> О Франце Кафке см.: Brod M. Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas // Brod M. Über Kafka. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977. S. 344.

И именно эту пятую главу первой части, из которой Франц Кафка читал вслух «вне себя от воодушевления», выделяет и Андре Жид в своей книге о Достоевском (1923). Жид присоединил к своим исследованиям приложение, содержащее два отрывка, по восемь страниц каждый, которые показались ему особенно представительными для Достоевского: один из «Подростка», а другой из «Идиота». Текст из «Подростка» взят из той же пятой главы, столь восхитившей Кафку<sup>64</sup>.

16 августа 1952 года Томас Манн сделал в своем дневнике заметку: «Начал перечитывать „Годы становления“<sup>65</sup>. Первые страницы Цейтблома заметно подверглись его влиянию, чего я не знал»<sup>66</sup>. Итак, Томас Манн констатирует с удивлением, что тон повествования, типичный для Серенуса Цейтблома в зачине «Доктора Фаустуса», внушен «Подростком». Замечание, весьма много проясняющее в психологии творчества! Роберт Музиль отмечает в своем дневнике 1940–1942 годов, что Ибсен, как и Достоевский, был «поэтом желания и его конфликтов». И далее пишет: «Аркадий в „Подростке“ упражняет себя в аскезе. Его „идея“ заключается в том, чтобы стать Ротшильдом. Воля к власти, и почему. С художественной точки зрения малоинтересно, но это мажорный лад».

И снова мы, словно по волшебству, находимся в той пятой главе первой части, на которую также обращали взор Кафка и Жид. Правда, Роберт Музиль добавляет следующее соображение: «Таково же становление Гитлера?». Что нужно делать, чтобы достичь власти, и как я ею воспользуюсь: вопрос его молодости и его политического дебюта. Окрыленный настроением на реванш после проигранной войны». Между Аркадием Долгоруким, подростковым героем Достоевского, и Адольфом

---

<sup>64</sup> *Gide A. Dostoïevsky: articles et causeries*, Paris: Librairie Plon, 1923 ; рус. перевод см. в кн.: *Жид А. Собр. соч.*: в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 201–364.

<sup>65</sup> «*Werdejahre*» («Годы становления») — одно из названий, под которыми «Подросток» издавался на немецком языке.

<sup>66</sup> *Mann T. Tagebücher 1951–1952 / Hrsg. von I. Jens. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1953. S. 259.*

Гитлером никто, кроме Роберта Музиля, до сих пор не проводил параллелей. Музиль так продолжает свои раздумья: «Недовольство Аркадия своими „глупостями“ повторяется в виде депрессивных состояний. Связано с сознанием, что он здесь для свершения чего-то великого и что однажды он его свершит. Так все сходится в этой фигуре»<sup>67</sup>.

Итак, Роберт Музиль видит в «Подростке» Достоевского воплощение типа честолюбца, еще не облеченного властью. Он хотел бы стать Ротшильдом, но при определенных обстоятельствах смог бы стать и Гитлером, ибо мы видим мечты о власти, сформулированные девятнадцатилетним юношей, не наделенным еще никакой властью и чрезмерно переживающим свое болезненно ощущаемое бессилие.

Вне сомнения, Роберт Музиль, не дав художественной оценки, распознал потенциал серьезности, заключенной в исповеди двадцатилетнего, написанной Достоевским. Ад переходного возраста Достоевский изображает как колебание между нравственным самоосознанием и отчаянным преступным деянием.

«Подросток» отличается от других романов пятикнижия одним существенным пунктом. В нем нет убийства. Правда, анализ заключительной сцены приводит к выводу, что убийства главной героини не произошло только по случайности. Но широкая аудитория Достоевского, по-видимому, не могла ему этого простить. Она не ведает снисхождения, если дело идет о жажде сенсации. Быстро стало известно, в романе отсутствует броская особенность русского мастера: преступление. Но и не только это. Следует вспомнить, поэтика Достоевского основана на пяти содержательных средствах воздействия: преступление, недуг, сексуальность, религия, политика. Таким образом, если преступление в «Подростке» не совершается и присутствует лишь в усеченном виде как намерение, которое

---

<sup>67</sup> *Musil R. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden / Hrsg. von A. Frisé. Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 545.*

было в последний момент предотвращено, то возможно также установить подобную усеченную форму и для четырех других средств воздействия. В связи с болезнью: хотя Аркадий Долгорукий и пережил тяжелый психосоматический срыв, но что это в сравнении с эпилептическими припадками князя Мышкина или с чертом, привидевшимся Ивану Кармазову? О Морисе Ламберте говорится, что он исхлестал хлыстом проститутку в комнате гостиницы, но это ничто в сравнении с сексуальными склонностями Свидригайлова или с душевной садистической пыткой, которую Ставрогин устраивает малолетней, которую он после растления принуждает к самоубийству. А религия? Она представлена лишь фигурой благочестивого странника Макара Долгорукова. Тогда как в «Преступлении и наказании» убийца с блудницей вместе читают Библию. Только в том, что касается политики, Достоевский не жалеет сил для удара: своей идеей стать Ротшильдом Аркадий Долгорукий отдается стихии еврейского ростовщичества, а самый отрицательный герой романа — чистокровный француз с «ужасно черными волосами», горбоносый, не выговаривающий русское раскатистое «р»: Морис Ламберт. Что касается еще двух, не содержательных факторов воздействия — комизма и недружественной повествовательной техники, то Достоевский применяет их в этом романе в полной мере.

Выводы: четыре содержательных фактора задействованы в «Подростке» с меньшей, чем обычно, интенсивностью. Но подобная редукция без сомнения входила в намерения Достоевского, и именно как следствие изображенного. Аркадий Долгорукий был задуман как пример нормальной идентичности, в любом случае он в разгаре кризиса, побуждающего его стать рассказчиком. Переходный возраст как стадия становления, социализация как второе рождение. Изречение Эжена-Мельхиора де Вогюэ о том, что Достоевского можно назвать Шекспиром сумасшедшего дома, хотя и верно также и для этого романа, но лишь отчасти верно для Аркадия Долгорукого, несмотря на то, что он ощущает себя прямо-таки

зараженным безумием своего окружения. Ему не хватает одержимости. За это Достоевский наказан широкой публикой. «Подросток» — наименее читаемое из его произведений. Но художественное достижение такого уровня может и подождать, пока публика созреет для него. Карл Нётцель в своей монографии «Жизнь Достоевского» (1925) назвал «Подростка» «несомненно современным по теме из всех творений Достоевского»<sup>68</sup>.

## «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

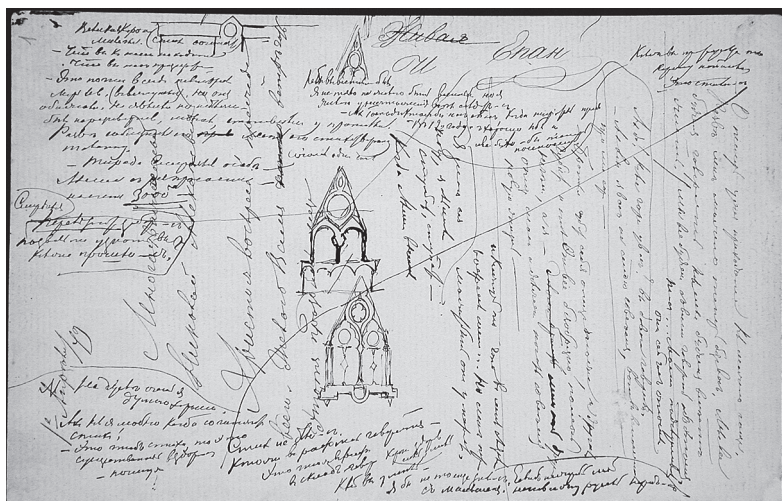
### *Вступление*

«Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом». Писался с начала 1878-го по ноябрь 1880 года. Первая публикация в «Русском вестнике» с января 1879 по ноябрь 1880 года. Первое отдельное издание: Санкт-Петербург, 1881. Роман создавался в Петербурге, Старой Руссе, Бад Эмсе, Москве; завершен в Петербурге.

О происходящем в романе рассказывает хронист, со всей очевидностью поддерживающий личные отношения с большинством героев, которого ни в коем случае нельзя отождествлять с историческим автором Достоевским. Изображенные события распределены всего на шесть дней — примерно в конце августа и в начале ноября 1866 года; они реконструируются по простетивии тринадцати лет после них. Эпилог описывает фрагмент еще одного дня. Место действия — русская провинция, главным образом город с символическим именем Скотопригоньевск. Ядро внешнего действия — причины явные и закулисные, повлекшие за собой убийство Федора Павловича Карамазова. Каждый из трех его сыновей, Дмитрий (от первого брака), Иван

---

<sup>68</sup> Nötzel K. Das Leben Dostojewskis. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1925. S. 727.



и Алексей (от второго брака), раскрывает через свое отношение к отцу и свой внутренний мир и характер. Федор Карамзov — воплощение ничем не сдерживаемого сексуального инстинкта. Идет слух, что он изнасиловал Лизавету Смердящую, полоумное жалкое создание, ночевавшее у плетня, в крапиве и лопушнике. От этой связи, поговаривают, родился Смердяков; он болен эпилепсией. Федор Павлович Карамзov взял его в дом поваром. Роман начинается с изложения семейной истории Карамзovых, переходящей в изображение современной конфликтной ситуации: отставной поручик Дмитрий, порывистый, в сущности честный, но беспечный, уличает своего отца в том, что тот не выплатил сумму, причитающуюся ему после смерти матери. Укаживания богатого отца за Аграфеной (Грушенькой) Светловой, femme fatale, которую боготворит Дмитрий, накаляют ситуацию до предела. Федор Павлович Карамзov обращает в подлинный фарс посещение в монастыре старца Зосимы, которого предполагалось просить о совете и помощи. В конце концов, Дмитрий, поддавшись внезапному порыву, решает убить отца. Но и Ивану, склонному к самокопанию, выдумавшему легенду о Великом инквизиторе, присуща мысль об убийстве; тем временем



Смердяков усваивает ее и с гнусной изощренностью предлагает быть орудием Ивана. В ночь, о которой идет речь, Иван находится вдали от отцовского дома, а Дмитрий отступает от своего намерения, против своих ожиданий не найдя Грушеньки у своего отца. В такой ситуации Смердяков может создать себе алиби, симулируя эпилептический припадок: он проламывает Федору Карамазову череп чугуном пресс-папье. Дмитрия арестовывают за это преступление и на основании ложного свидетельства слуги Григория, неверно истолковавшего одну важную подробность, приговаривают к двадцати годам сибирской каторги. Смердяков повесился в полном сознании последствий содеянного после того, как во всем признался Ивану. Когда же Иван ссылается на покойного свидетеля, суд не верит ему. Слушание дела в суде представляет собой кульминацию романа. Обстоятельства дела и характер обвиняемого представлены так, что истина для суда должна остаться частной и не вызывающей доверия версией произошедшего. Мир старца Зосимы, главенствующей фигуры в монастыре, далек от кипения страстей и вовлеченности в них. Алексей покидает монастырь после смерти старца. Назидательные речи Зосимы, в которых тот стремится сформулировать жизнестойкий взгляд на мир, доступны хронисту благодаря их записи, сделанной Алешей. В этом, наиболее монументальном из своих произведений Достоевский с непревзойденной диалектикой воплощает проблему возможной вины.

### *Интерпретация*

*Две возможности прочтения:  
аллегорическая и реалистическая*

«Братья Карамазовы» побуждают к двум различным способам прочтения: аллегорическому и реалистическому. Оба необходимо будет пояснить в дальнейшем. Между тем такое объяснение предпринимается не с целью отметить одно

из двух прочтений как предпочтительное. Столь же мало должно будет констатироваться равноправие обоих способов прочтения — как будто в конце предоставляется самому читателю решить, какое из них и по каким бы причинам избрать. Куда важнее сделать очевидным, что существенное в содержании данного романа возможно понять лишь из напряжения между аллегорическим и реалистическим способами прочтения.

Достоевский стремится к включению аллегорического способа прочтения в реалистический без того, чтобы снять различие между ними.

При дальнейшем изложении имеет смысл сначала рассмотреть аллегорический способ прочтения, затем реалистический и наконец интеграцию аллегорического способа прочтения в реалистический. Объяснение аллегорического способа прочтения ориентировано на знаменитый кантовский образ *внутреннего суда в человеке*. Следует вкратце напомнить, что он подразумевает, до того, как будет разъяснен аллегорический способ прочтения.

#### *Кантовский образ «внутреннего суда в человеке»*

На аллегорическом уровне все происходящее в «Братьях Карамазовых» происходит только во внутреннем мире: наглядно поясняется именно работа совести. Позволительно сказать: нам показано, как функционирует совесть. Достоевский изображает здесь именно то, что Кант называет «внутренним судом в человеке», «перед которым его мысли обвиняют и прощают друг друга». Не без мрачного мелодраматизма Кант поясняет, что значит иметь совесть: «Каждый человек имеет совесть, и он всегда ощущает в себе внутреннего судью, который наблюдает за ним, грозит ему и вообще внушает ему уважение (связанное со страхом), и эту силу, стоящую на страже законов в нем, не он сам себе (произвольно) создает, она коренится в его сущности. Она следует за ним, как его тень,

когда он намерен ускользнуть от нее. Он может с помощью наслаждений и развлечений заглушать или усыплять себя, но он не может избежать того, чтобы время от времени не прийти в себя или очнуться, и тогда он тотчас слышит грозный ее голос. При своей крайней развращенности он может, пожалуй, дойти до того, чтобы никогда не обращаться к ее голосу, но он не может не слышать его»<sup>69</sup>.

Где совесть выносит обвинительный приговор, поясняет Кант, произошло юридическое рассмотрение дела судом. Своеобразие этого судопроизводства заключается в том, что в одном и том же лице необходимо видеть обвиняемого, обвинителя и судью. Все-таки обвинитель по этой причине не будет постоянно проигрывать. В куда большей степени человек занимает «должность судьи на основе врожденного авторитета». Пуант Кантова рассуждения в том, что совесть необходимо мыслить как «субъективный принцип ответственности перед Богом за свои поступки», в силу чего становится возможным осуждение человека самим собой по всей строгости закона.

### *Аллегорический способ прочтения*

Если мы будем исходить теперь из того, что в «Братьях Карамазовых» судебное разбирательство изображает в действии «внутренний суд в человеке», то нам уже сейчас может стать ясен вывод из подобного мнения — осуждение Дмитрия надо признать справедливым. Ибо соприсущий нам внутренний судья не может заблуждаться.

---

<sup>69</sup> Кант И. Метафизика нравов // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М., 1965. Т. 4. Ч. 2. С. 376–377 («О долге человека перед самим собой как перед рожденным судьей над самим собой»). Ср.: Kant I. Die Metaphysik der Sitten // Kant I. Werke: in 5 Bd. / Hrsg. von W. Weischedel. Bd. 4: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Wiesbaden: Insel Verlag, 1956. S. 307–634. Здесь: S. 573 («Von der Pflicht des Menschen gegen sich selbst, als dem angeborenen Richter über sich selbst»).

Следует точнее очертить соответствия кантовскому образу. Обвиняемый в «Братьях Карамазовых» состоит из четырех личностей или, выразимся несколько парадоксально, из четырех компонент: Алексей (I), Иван (II), Дмитрий (III) и Смердяков (IV). Всякая из этих компонент отмечена определенным отношением к злему намерению. Отрицание — Алексей; тайное приятие — Иван; открытое приятие — Дмитрий. Смердяков — исполнитель приятия. Каждая из этих компонент привязана Достоевским к определенному ролевому типу: Алексей — Монах; Иван — Интеллектуал; Дмитрий — Солдат, а Смердяков — Лакей. Итак, на уровне аллегорическом мы имеем одну личность, которая совершила убийство, каждая из компонент которой представляет перед судом четко выраженное отношение к реальности зла. Задача суда в том, чтобы решить, какая из компонент ответственна за деяние.

Каждому известно, что Дмитрий признан виновным. На уровне реалистическом — это результат ложного истолкования улик, точнее: верного истолкования высказывания, ложность которого нельзя доказать. На уровне аллегорическом, напротив, всякое основанное на фактах выстраивание обвинительного приговора не играет никакой роли, и имеет значение только лишь его наличие.

Возникает вопрос: почему внутренний судья в облике присяжных выносит обвинительный приговор именно компоненте «Дмитрий»? Чтобы верно ответить на вопрос, следует во всей полноте рассмотреть положенное в основу образное представление. Если мы исходим из того, что в «Братьях Карамазовых» представлен внутренний суд в человеке, то прокурор (обвинитель), защитник (адвокат) и обвиняемый в его четырех компонентах и присяжные (внутренний судья) являются аргументирующими силами одного-единственного сознания. Мы, так сказать, становимся свидетелями того, что происходит в человеке, который сам себя ведет в суд после совершенного преступления. Как же на этом аллегорическом уровне выглядит обоснование того, чтобы никто иной, кроме

Дмитрия, не рассматривался судом как главный обвиняемый и как преступник? Ни Ивана, ни Смердякова присяжные не признают преступниками.

Теперь рассмотрим ближе личность обвиняемого, показанную состоящей из четырех компонент. Достоевский демонстрирует на примере четырех братьев учение о фазах и сущности зла. Это значит: нам предложена теория происхождения реальности зла.

Реальность зла в качестве совершённого злодеяния может состояться, если оно загодя настоятельно желаемо. Зло, так аргументирует Достоевский, нуждается в том, чтобы его желали. Злое намерение проходит различные фазы, чтобы стать реальностью. Поначалу оно зарождается как смутное предчувствие и в этой первой фазе может еще легко быть отвергнуто. Представитель этой первой фазы — Алексей. Зло зарождается также и в нем, но оно сразу же укрощается и отвергается. В своей второй фазе злое намерение втайне одобряется, но в открытую никогда не высказывается. Эта фаза представлена Иваном. Иван желает: пусть другой исполнит то, о чем он сам только дерзает думать. Подобная установка подготавливает потенциального преступника. В третьей фазе своего развития злое намерение наконец принимается открыто и становится злой волей. Представитель этой фазы — Дмитрий.

Каждый из трех братьев, подразумеваемых названием романа, показан нам через определенный жест в отношении к отцу: Алексей закрывает лицо руками, это бессильный ужас; Иван жадно прислушивается, застыв на месте — может, кто-то как раз совершает преступление; и Дмитрий, с оружием в руке, готов ударить. После того, как намерение открыто одобрено, оно осуществляется. Его исполнитель — Смердяков. Он воплощает четвертую и последнюю фазу происхождения зла — ее обращение в реальность. В обобщенном виде это значит: преступное желание должно пройти фазы зарождения, а также тайного и открытого одобрения для того, чтобы смочь реализоваться.

Если выразить происшедшее посредством ролевых типов, причисленных к рассмотренным ранее компонентам, сущность дела формулируется следующим образом: Лакей (Смердяков) «продолжает» в реальности жест Солдата (Дмитрия) в согласии с поручением Интеллектуала (Ивана). Тем временем Монах (Алексей) отворачивается от происходящего в мире. Преступление совершено. Кто виноват? Ответ: Монах, Интеллектуал и Солдат сообразно их отношению к реальности зла, сообразно принципам поведения каждого из них.

Следует вновь выдвинуть на первый план основополагающий для наших размышлений вопрос: почему внутренний суд в человеке принимает к сведению долю вины Ивана, Интеллектуала, но не совершение преступления Смердяковым, Лакеем? Почему исключительно на Дмитрия, на Солдата, взваливается бремя вины?

Чтобы убедиться в верности обоснования, следует еще раз подчеркнуть, что Достоевский демонстрирует нам учение о сущности и фазах зла. «Учение о фазах» означает: нам показывается последовательность необходимого для того, чтобы состоялась реальность зла в ее завершенности. Если мы рассмотрим сущность дела с оглядкой на имплицитное учение о фазах зла, то нетрудно признать, что без Дмитрия преступление бы не произошло. Ибо лакей Смердяков не взялся бы за него, если бы до того со всей очевидностью не свершилось бы одобрение преступления Дмитрием.

Конечно же, мы могли бы теперь сказать: и без Ивана не могло бы совершиться преступление. Ибо если бы Иван своим образом мыслей не подготовил из лакея Смердякова потенциального убийцу, то также и открытое одобрение Дмитрием злого намерения не повлекло бы за собой злодеяния; следовательно, «убийцей» в принципе является Иван.

Но такое возражение не принимает во внимание специфики продемонстрированного Достоевским учения о фазах зла. Речь не может идти о том, чтобы изолировать компоненту «Дмитрий» как открытое приятие злого намерения и отказать ей, указуя

на подготовку Иваном убийцы, в ее опасности. Там, где произошло преступление, так должны мы понимать Достоевского, все компоненты выказали свое воздействие одна за другой. Это значит: компонента «Дмитрий» может начать действовать, если компонента «Иван» уже начала действовать. Компонента «Смердяков» может начать действовать, если компонента «Дмитрий» уже начала действовать. Одним словом: если бы мы даже захотели, то было бы бессмысленным изъять Дмитрия в нарушение хронологической последовательности фаз желания зла, обрисованной здесь, и рассматривать его позицию отдельно. Скорее, так: компонента «Дмитрий» может только тогда выступить на сцену, когда уже обозначена позиция Ивана. Тайное приятие зла произошло уже до того, как наметилось его открытое приятие. Начало действия компоненты «Дмитрий» предполагает таким образом, что компонента «Иван» действовать уже начала. Но компонента «Иван» не обязательно предполагает компоненту «Дмитрий» и также совместима не только с ней.

Каждый из трех братьев, подразумеваемых названием, воплощает определенную близость ко злу. Эта близость возрастает в каждом случае с разной интенсивностью в направлении Смердякова. Представим себе в точности, что это значит.

Первой компоненты, Алексея, недостаточно, чтобы obratить зло в реальность. Второй компоненты, Ивана, также недостаточно, чтобы obratить зло в реальность, хотя реальность зла здесь придвинулась уже гораздо ближе. Однако тайным одобрением злого намерения потенциальный преступник только подготовлен. И лишь открытое его одобрение преображает потенциального преступника в преступника фактического. Лишь Дмитрий побуждает Смердякова к действию. Без Дмитрия убийство не состоялось бы!

Сформулируем иначе: принципы поведения Алексея и Ивана недостаточны, чтобы зло стало реальностью. В мире, который знал бы лишь Алексея и Ивана и плюс еще Смердякова, хотя и существовали бы злые намерения различных степеней, но не реальность зла. И лишь Дмитрий в принципе может

Смердякова сделать преступником. И потому-то, так аргументирует Достоевский, только Дмитрий ответственен за совершенное преступление. Это значит: Дмитрий — преступник.

Таким образом, важно учесть, что поведение Дмитрия не только количественно иная степень злого намерения, но в сравнении с поведением Ивана содержит уже качественно иное отношение ко злу, а именно: решение совершить преступление. Открытое приятие злого намерения равнозначно для Достоевского его претворению в жизнь.

Следовательно, все обстоит с точностью до наоборот, когда Яков Голосовкер в своей работе «Достоевский и Кант» повторяет, считая его верным, расхожее допущение исследователей, высказывавшихся до сих пор, о том, что после того как суд земной несправедливо осуждает Дмитрия, суд Божий все же видит виновного в Иване. Дело обстоит, скорее, так, что судебное разбирательство в «Братьях Карамазовых» должно быть понято именно как аллегория «Божьего суда», пред лицом которого действительно виновен Дмитрий. Сформулируем иначе: там, где происходит преступление, всегда основополагающей побудительной причиной служит компонента «Дмитрий».

Теперь, после того, как произведено отграничение позиции Дмитрия от позиции Ивана, следует подробнее рассмотреть позицию Смердякова. Почему же внутренний судья настаивает на виновности только Дмитрия, тогда как все же Смердяков — действительный преступник, а Дмитрий даже отказывается от своего намерения, почти совершив преступление? Следует иметь в виду, что Смердяков, когда он совершает преступление, прямо-таки беря на себя роль Дмитрия, при каждом своем шаге размышляет: как же повел бы сейчас себя Дмитрий? В интрафикциональном пространстве, а именно на реалистическом уровне романа, подобные соображения не что иное, как инстинктивное применение всевозможных средств, чтобы отвести подозрение от себя; между тем на аллегорическом уровне подобное поведение доказывает вину



Дмитрия. Лакей совершит преступление, лишь если кто-то уже взял на себя роль преступника. Своеобразие роли лакея в том, что он сам несамостоятелен. Лакей может быть преступником, лишь если берет на себя роль кого-то другого, кто открыто принимает реальность зла.

Сделав подобные уточнения, необходимо повторить: без Дмитрия не было бы убийства. Хотя Интеллектуал подготовил убийцу, но только откровенное намерение Солдата совершить убийство побуждает Лакея его совершить. И потому-то вся ответственность за осуществление зла ложится на Дмитрия.

В связи с этим о многом говорят родственные отношения трех братьев со Смердяковым. Двадцатилетний Алексей и двадцатитрехлетний Иван родились от второго брака Федора Карамазова с «кроткой, незлобивой и безответной» Софьей Ивановной, рано осиротевшей «дочерью какого-то темного дьякона» (его имя нам не названо), страдавшей нервными расстройствами, в то время как двадцатилетний Дмитрий — сын от первого брака с вспыльчивой Аделаидой Ивановной Миусовой, «дамой горячей, смелой, смуглой, нетерпеливой, одаренной замечательною физическою силой». Мы видим: Дмитрий как воплощение опаснейшей фазы злого намерения отчетливейше отграничен от своих братьев Ивана и Алексея. Дмитрий, рожденный порывистой и несдержанной матерью, совсем иной породы, чем Иван и Алексей, унаследовавшие от матери опасную склонность к созерцательности и как будто боязнь действий. Подобный аллегоризм совершенно явственен и у двадцатичетырехлетнего Смердякова. Дается понять, что он единокровный брат заглавных героев, что после одной из своих ночных оргий Федор Карамазов зачал его с Лизаветой Смердящей — полоумной юродивой, черноволосой, столь крепкого здоровья, что спала «всегда на земле и в грязи». Однако сам Федор Карамазов в этом не признается: не он, мол, но «Карп с винтом», беглый каторжник, — отец Смердякова. А для слуги Григория Смердяков и вовсе не человек: «ты из банной мокроты завёлся, вот ты кто...»

Характеристики братьев через их матерей дополняются характеристиками женщин, к которым их влечет. Алексея — к экальгированной Лизе Хохлаковой, гордого Ивана — к Катерине Ивановне Верховцевой, Дмитрия — к чувственной Грушеньке Светловой, а Смердяков флиртует с простоватой Марьей Кондратьевной, дочерью соседки. Такое распределение симпатий явно подчеркивает бóльшую страстность Дмитрия. В то же время необходимо учитывать, что понятие «сладострастник» используется как признак карамазовской, а потому и вообще человеческой сущности. Примечательно, что привязанность кастратоподобного Смердякова к Марье — это лишь пародия на любовные отношения. Настолько же страсть, вводящую Дмитрия в крайнюю опасность, можно оценить в ее основе положительно. Это означает: уничтожив страсть, уничтожим человеческое. Очевидно, что Достоевский хочет дать понять: речь идет не о том, чтобы прекратить навлечение вины на себя, но, скорее, о том, что чувство вины должно осознавать и терпеть до предела. То, как Дмитрий осознает свою виновность и как ее переносит, в высшей степени показательно.

Хотя допущение, что Смердяков приходится Федору Карамазову незаконным сыном, весьма настойчиво выдвигается на первый план, неуверенность относительно его происхождения, заботливо поддерживаемая, со всей очевидностью означает: исполнение зла никоим образом нельзя распознать через родственное отношение к подлинному отцу. Достоевский делает здесь предельно наглядным свой тезис об истинных правоотношениях между человеком и Богом, которые никакое преступление, как бы тяжело оно ни было, не может прекратить. Ибо Смердяков, исполнитель зла, в буквальном смысле «от лукавого». В тот самый момент, когда дело идет о том, чтобы выяснить, кто ответственен, орудие дьявола исчезает. В том-то как раз и состоит аллегорический смысл самоубийства Смердякова, которое свершается вполне своевременно, в ночь перед началом судебного разбирательства.

Необходимо учесть, что Лакей по возрасту максимально приближен к Интеллектуалу, словно его вырожденческий двойник. Вырожденческое в человеке, для того, чтобы стать реальным, должно опираться на интеллектуальное и, после совершения преступления, его снова забирает к себе черт, так что только Дмитрий остается в досягаемости.

Непозволительно не принять во внимание, что улики, указующие на Дмитрия как преступника, не являются произвольными наветами, изобретенными обвинением, нуждающимся в преступнике, но, в своей совокупности, опираются на показания самого Дмитрия! Берет с собой медный пестик и разговаривает с кучером, везущим его в Мокрое, — все ведь это Дмитрий делает по своей воле. Даже в основе заблуждения слуги Григория, делающего прямо-таки неопровержимым осуждение Дмитрия, лежит спровоцированное самим Дмитрием ожидание Григория: «изверг-отцеубивец!» Неслучайно Григорий носит фамилию «Кутузов». Его функция как орудия высших сил в «Братьях Карамазовых» (1880) столь же всеопределяющая, как роль его одноглазого однофамильца в «Воине и мире» (1869). Одним словом: демонстрация прокурором цепи улик, чье виденье подтверждают присяжные, на аллегорическом уровне не что иное, как совершенно верное рассмотрение принципов, которые определяют поведение Дмитрия. Дмитрий признается виновным как тот, кто следует определенным принципам поведения, которые правдиво явлены в уликах, им самим созданных. И ведь не кто-то другой вместо Дмитрия совершил его преступления, как это происходит в фильме А. Хичкока «Не тот человек» (1957). Нет ничего более ошибочного, чем мнение, столь часто прежде повторявшееся исследователями о том, что Достоевский желал посмеяться над доказательствами виновности, подкрепляемыми уликами. Когда при обозрении улик прокурора, достигающих пика убедительности при упоминании слугой Григорием двери, отворенной невовремя, Дмитрий восклицает: «Бог против меня!», это означает, если переведем на язык аллегорических

образов: реальность деятельной совести вынесла мне обвинительный приговор!

Итак, следует констатировать: на аллегорическом уровне, там, где происходит внутренний суд в человеке, «перед которым его мысли обвиняют и прощают друг друга» (Кант), там компоненте «Дмитрий» внутренним судьей, присяжными, выносится обвинительный приговор. О судебной ошибке на аллегорическом уровне не может быть и речи, ибо за совершение убийства, как удалось показать, был ответственен только Дмитрий! Можно также по-новому обдумать, что же это значит на аллегорическом уровне, когда защитника именуют «нанятой совестью». Здесь защитник не может высказать никакой собственной правды, у него есть только задание разрушить аргументы обвинения. Пуант аллегорического виденья состоит как раз в том, что подлинная чувствительность слуха присяжных проявляется по отношению к действительной ответственности Дмитрия при полной их глухоте к преступности Смердякова и совиновности Ивана. Дмитрий осужден не за «прегрешение в мыслях», но за то, что он *de facto* вызвал преступление.

#### *Реалистический способ прочтения*

Без сомнения, мало бы кто был удовлетворен, если бы интерпретация «Братьев Карамазовых» ограничивалась выявлением такой аллегории. Достоевский написал не эксплицитную аллегорию, а «реалистический» роман. Никто не может отрицать, что на этом реалистическом уровне нам описано несомненное заблуждение юстиции. В интрафикциональном пространстве торжествует единственная в своем роде изощренность Смердякова, который с хладнокровной жадностью убивать, лишает старика-Карамазова жизни, низвергая всех трех его сыновей в тяжелейший экзистенциальный кризис и зорко наблюдая издали за приведенными им в движение событиями, вплоть до своей смерти, которая, если учесть все последствия, есть еще часть его гнусного плана и венчает его.

Интрафикционный пуант романа заключен в том, что суд, работающий с предельной точностью, не распознает подлинного убийцу. Дмитрию несправедливо выносится обвинительный приговор. Здесь, в интрафикционном пространстве, не может быть речи о том, что Алексей, Иван, Дмитрий и Смердяков — компоненты одной-единственной личности. Здесь несправедливо обвиняет прокурор, а адвокат с полным основанием стремится целиком снять вину с Дмитрия. Порочный круг улик, в своей совокупности выступающих против Дмитрия, доказывает не что иное, как коварство действительности, которая в любой момент может ополчиться на отдельного человека. Да, Достоевский подчеркивает то одно, то другое, чтобы настроить нас против того, что происходит в суде. Стоит только припомнить изображение присяжных: скованные в выражении чувств и мнений, по-провинциальному ограниченные, безнадежно погрязшие в невежестве их класса, они восседают в зале суда, будучи почти не способны осмыслить услышанное. Из-за немецкого платья, как подчеркивает Достоевский, двое мещан были еще «грязнее и непригляднее на вид, чем остальные четверо». Атмосфера в зале суда характеризуется чертами прямо-таки в духе Гойи. «Прокурор же, — как отмечает хронист, — показался мне, — да и не мне, а всем, очень уж как-то бледным, почти с зеленым лицом, почему-то как бы внезапно похудевшим в одну может быть ночь». О защитнике говорится: «Лицо его было бы и приятным, если бы не глаза его, сами по себе небольшие и невыразительные, но до редкости близко один от другого поставленные, так что их разделяла всего только одна тонкая косточка его продолговатого тонкого носа». Наше стремление вчувствоваться в картину суда наталкивается здесь на нечто глубоко отвратительное: на труп и на животное.

Что выглядит бессмысленнее, чем голос внутреннего судьи («глашатая сердца» по Канту), вещающий устами этих недвижных слабоумных присяжных! Не желает ли Достоевский убедить нас только освещением сцены суда, что мы

здесь имеем дело со средоточием ретроградной слепоты, предубеждений, надменного отсутствия собственной точки зрения, достойной сожаления жертвой которых становится Дмитрий?

Разумеется, вещественные доказательства в деле убийства Карамазова обладают собственной силой убеждения. При ближайшем рассмотрении становится поразительно ясно, что несмотря на то, что судебное расследование представлено хронистом с затаенной иронией, суд нельзя никоим образом обвинить в халатности при анализе наличных фактов. Фикциональная действительность у Достоевского устроена так, что она в любой момент может вступить в противоречие с «психологией». Прокурор и защитник уличают друг друга в артистической игре, в чистом сочинительстве! Достоевскому важно показать, что несправедливость, совершаемая над Дмитрием, необходима, что она не диктуется неразумием причастных к делу, неразумием, которое можно устранить. Таким образом, у тех, кто знает и видит правду, а именно у Алексея, Ивана, Дмитрия и Смердякова, возникает неколебимая уверенность в необходимости юридического заблуждения. Очевидно, что действительность способна при известных совпадениях принуждать к неверному истолкованию событий. Вне всякого сомнения, для Достоевского было существенно представить приговор присяжных неопровержимым. То есть приговор присяжных не должен был показать упущений в порядке ведения дела, устраняемых и в принципе смехотворных, наоборот: Дмитрию следовало стать жертвой неизбежных обстоятельств. Это означает: всякий отдельный факт, подтверждающий виновность Дмитрия, в полной мере случаен, и, взятый сам по себе, он недостаточен для того, чтобы обосновать конечный приговор; несмотря на это в том, как «улики» складываются в целое, ощутима необходимость считать Дмитрия убийцей. Логика этой необходимости в том, что все доказательства виновности Дмитрия — это итог его подлинного умонастроения.

И вот на этом-то самом месте Достоевский бросает всем невероятный вызов: Дмитрий не оспаривает ошибочного приговора! И не только это: Алексей поддерживает его в этом, да и в Иване происходит соответствующая перемена образа мыслей. Нельзя позабыть, что Иван взялся за подготовку бегства Дмитрия только потому, что был убежден, что Дмитрий — действительный убийца.

Между тем подобное приятие неизбежного может показаться «примирением с действительностью», низким поклонном, отвешенным тому, что есть. Кажется, что Достоевский изобразил нам «акробата страдания». Никто не будет отрицать, что достигается верх нравственного извращения, когда кто-либо принимает на себя возмездие за преступление, им не совершенное. Кажется, что здесь происходит прославление «мазохизма существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием», что вызвало крайнее негодование социалистически настроенного Максима Горького<sup>70</sup>. Достоевский же как раз желает исключить подобное толкование.

Можно сказать намеренно лаконично: пуант реалистического уровня «Братьев Карамазовых» заключен все-таки в том, чтобы явить нам невинно осужденного, принимающего наказание, вынесенное ему совершенно несправедливо и произвольно, как свой жребий. То же, что на реалистическом уровне — всего лишь несправедливая ошибка правосудия, на аллегорическом уровне становится справедливым осуждением компоненты «Дмитрий». Итак, Достоевский выстраивает два возможных способа прочтения обстоятельств одного и того же дела. Должен ли аллегорический способ прочтения при этом оставаться лишь условной реальностью, чисто метафизическим утешением? На этот вопрос следует ответить отрицательно. Нам не дано выбрать между реалистическим и аллегорическим способом прочтения.

---

<sup>70</sup> Ср.: Горький М. О «карамазовщине» (1913) // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М., 1956. С. 389–393.

Строго разделяя оба смысловых уровня, мы не распознаем подлинную интенциональность романа. Достоевскому важно интегрировать аллегорический способ прочтения в контекст реалистического способа. Такая интеграция, тем не менее, не отменяет, как опять-таки несложно показать, напряженности между обоими способами прочтения.

*Интеграция аллегорического способа прочтения  
в реалистический*

Для верного понимания «Братьев Карамазовых» нам следует рассматривать реалистический уровень с постоянной оглядкой на аллегорический. Достоевский переносит аллегорию внутреннего суда в человеке непосредственно в действительность. То есть: предпосылка, согласно которой выстраивается реалистический уровень, идентична предпосылке создания аллегории. Уровни значений, как аллегорический, так и реалистический, имеют одну и ту же основу для созерцания. Кто попытается толковать «Братьев Карамазовых» без знания аллегорического уровня, обитает в мире, где созерцание слепо, ибо у него отсутствуют понятия.

Мир, созданный Достоевским, целиком подчиняется закону нравственности. В аллегорической плоскости это легко разглядеть. Внутренний судья осуждает опаснейший принцип поведения, ибо, если бы установки Дмитрия стали всеобщим законом, то тем самым реальность зла свершилась бы полностью. Как мы уже говорили вначале, на аллегорическом уровне наглядно отображается функционирование совести. То, что случается на аллегорическом уровне есть, следовательно, пример того, что происходит в каждом отдельном человеке, как только он предстает перед своей совестью — остерігающей и судящей.

Итак, произведенные пояснения означают: нам необходимо представить, что в каждом из нас содержатся компоненты «Алексей», «Иван», «Дмитрий» и «Смердяков». То есть даже в Алексее, как в индивиде, а именно на реалистическом



уровне, содержатся все четыре компоненты. Компонента же, имя которой он носит, в нем доминирует. То же самое соотношение верно для Ивана, для Дмитрия и для Смердякова.

На реалистическом уровне Достоевский демонстрирует нам, что человек не способен вынести обвинительный приговор внутреннего суда после совершенного преступления. Под гнетом такого обвинительного приговора виновный либо совершает самоубийство, либо бежит на чужбину: и в том и в другом случае он покидает мир нравственности. Выживание в мире нравственности возможно только, когда приговор внутреннего суда будет вынесен судьей, поставленным государством, то есть: если виновному будет назначено наказание, соразмерное его преступлению, и он отбудет его.

Передавая при третьем, том самом памятном и последнем разговоре с Иваном доказательства совершенного убийства и тем самым навсегда отказываясь от возможности наказания, Смердяков отторгает от себя этот мир. Компонента в нем, по которой он назван, становится доминирующей. Доминирование компоненты «Смердяков» означает нравственное самоубийство через отвержение голоса внутреннего суда. Отказ от права на штраф, так дает понять Достоевский, это погружение в «смрад» и «смерть». Так как мир Достоевского задуман как нравственный, нравственное самоубийство идентично «физическому».

Следует подчеркнуть, что внутренний суд в человеке не назначает наказаний, но только устанавливает меру вины. Исполнение наказания — дело государственного суда. Правда, нетрудно понять, что государственный суд никогда не добьется того же результата, что и внутренний суд, ибо обстоятельства дела как раз государственному судье известны совершенно по-иному, чем внутреннему судье. А еще существеннее то, что государственный суд, осуждая установленного убийцу, имеет в виду нечто иное, чем суд внутренний. Осуждение государством предполагает именно наказание и обращается вполне явственно к компоненте «Смердяков» в преступнике,

точнее, видит в преступнике Смердякова, которого следует соответственно болезненно «задеть» и изолировать. В дискуссии между Иваном и Зосимой о государстве и церкви (точнее, об общественной и внутренней справедливости) поясняется, что здесь именно необходимо различать.

Основываясь на таких размышлениях, теперь позволительно сказать: Достоевский приводит приговор государственного суда в подлинное соответствие с приговором внутреннего суда в человеке. Реальность совести на одно мгновение становится идентичной с реальностью государства, однако так, что государство этого не замечает, ибо его суд убежден-таки на все времена, что Дмитрий — действительный преступник. По вине случайных совпадений принцип поведения Дмитрия становится наказуем общественной юстицией. Выразимся проще: Дмитрия считают совершившим убийство из-за случайных совпадений и соответственно осуждают его. А по вине этих случайных совпадений государственный суд вынужден поступать так, как внутренний суд в человеке.

При этом, однако, стоит в точности взвесить следующее. Приговор государственного суда, правда, единственный раз согласуется с приговором внутреннего суда, все же в этой согласованности видна основополагающая разность обоих, ибо следует повторить следующее: государство всегда верит, что оно осуждает преступника, что оно имеет дело со Смердяковым, хотя только Дмитрия привлекают к суду. Государство постоянно считает Дмитрия Смердяковым! И в этом смысле каждый его обвинительный приговор является «судебной ошибкой», точнее, неверной оценкой преступника в человеке! Поскольку (и это крайне важно) государственный суд ведет себя и в этом случае так, как он, сам того не замечая, ведет себя всегда, вынося обвинительный приговор действительному убийце и наказывая его. Государство остается и здесь, если уж быть точным, вполне самим собой, а не обращается в духе Достоевского в «церковь». Вот тут-то, как мы видим, получает новое оправдание негативная оценка сцены в суде. Подобное же повторное наполнение

судебного процесса отрицательным значением вполне соотнобразуется с рассмотренной положительностью аллегорического значения и вообще обретает определенность только благодаря ей. Сцена в суде как «реалистическая» может лишь тогда стать примером того, что всегда происходит там, где осуществляется общественное правосудие, если до этого она была понята как «аллегорическая», как присущая ей противоположность.

Следовательно, с точки зрения интрафикциональной государственной суд выступает как внутренний суд в человеке. К этому выводу приходит как Алексей, так и Иван, и Дмитрий, и Смердяков. И с этим выводом, без сомнения, связано понимание того, что все три брата совместно со Смердяковым совершают убийство, то есть, как одна личность, состоящая из четырех компонент. Только подобный взгляд делает понятным, почему можно всерьез от нас потребовать смириться с судебной ошибкой как с подлинной реализацией нравственного закона. Обвинительный приговор присяжных — повторение поклона старца Зосимы перед Дмитрием, в котором не только запечатлено глубочайшее почтение перед прозренной судьбой, но также понимание того, что здесь перед тобой действительный преступник, понимание, требующее именно такого почтения. Раkitин в разговоре с Алексеем Карамазовым так комментирует ошеломительное поведение старца Зосимы: «По-моему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас» (часть II, книга VII, глава VII). Это «смердит у вас» следует понимать как «смердяковит у вас». Следует учитывать, что Раkitин при продолжении разговора, правда, с разоблачительным намерением заявляет: «Нет, это, дескать, эмблема была, аллегория, и черт знает что!» Суммируя, позволительно сказать, что Достоевский создает мир, в котором человеческие поступки оцениваются в полном согласии с категорическим императивом, и, по правде, не только в том, что касается внутреннего мира каждого конкретного человека (здесь обретает зримость образ внутреннего суда, переносясь в фикциональную плоскость), но и в реалистической плоскости, где собственно и осуществляется «мирская» судьба.

Недопустимо не замечать, что упреки, которые Иван делает Богу, касаются совершаемого свободно (расстрел младенцев, надругательства и пр.), а не болезней, несчастных случаев или природных катастроф! Достоевский интересуется исключительно человеком нравственным. Указание Адорно о том, что Достоевский избрал не эмпирического, но интеллигентного человека, бьет в точку<sup>71</sup>. Несомненно, к Достоевскому не подступиться с реалистической психологией. Дмитрий наказан не за грех в мыслях, но за его соучастие в том, что действительно случилось, а именно в реальном убийстве своего отца, что значит здесь: оно оценено «сообразно принципам его поведения». Дмитрий принимает наказание не как вторжение случайного зла, но как в целом справедливую кару за объективную роль в цепи событий, результат которой — убийство его отца. Страдание Дмитрия составляет не то, что он подвергнется несправедливости, но то, что он наказан справедливо. Закон является Дмитрию в форме несправедливости. То есть и здесь реалистический пуант остается полностью в силе. Высочайший закон здесь — высшая несправедливость.

Позволительно констатировать, что Достоевский, наглядно изображая реальность действия совести, целиком находится на почве кантовой метафизики морали. Мыслимая возможность того, что оценка человеческих действий институционализировалась и тем самым могла бы сделаться публичной, становится на мгновение реальностью — правда, в таком виде, что реализация подобного представления остается случайностью, хотя и сопровождается всеми импликациями обязательного поучительного примера.

И потому, что имеем такой мир, где в общественном правосудии периодически торжествует реальность совести, даже

---

<sup>71</sup> Ср.: «[...] насколько у него (т. е. Достоевского. — Х.-Ю. Г.) вообще имеется психология, настолько она интеллигентного характера, психология сущности, а не характера эмпирического, не психология людей в том виде, как они нас окружают. И именно в этом он обогнал свое время» (*Adorno T. W. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman // Adorno T. W. Noten zur Literatur, I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965. S. 64*).

здесь заявляет о себе притязание морального закона, необычайно жесткое, если не жестокое, даже здесь, где мера наказания не определяется, как у Канта, правом, основанным на идее возмездия, предусматривающим смертную казнь за убийство. С другой стороны, Достоевский вполне сознает невозможность отказа от морального закона. Чтобы сделать мир, который, основываясь на своих посылах, должен «действительно» подчиняться категорическому императиву при оценке человеческих поступков, в принципе допустимых, Достоевский вводит христианскую идею, а именно идею реальности Спасителя, который как раз в силу безграничного прития морального закона способен к глубочайшему сочувствию к тем, кто стал жертвой этого неумолимого закона. Ориентация Дмитрия на *Exemplum Christi* имеет свое основание в том, что Дмитрий должен испытать на себе действие закона, который необходимым образом принимает облик беззакония.

Верное толкование «Братьев Карамазовых», следовательно, должно поставить двойственный пуант развязки сюжета на единое основание, позволяющее интеграцию аллегорического и реалистического способа прочтения без того, чтобы снять различие между ними. Пожалуй, должно было стать ясно, что подобающее выявление того, что на реалистическом уровне романа представляется проблемой, становится возможным, лишь когда постоянно принимается во внимание аллегорический способ прочтения. Прежнее литературоведение не рассматривало аллегорический способ прочтения и потому могло, при всех верных частичных результатах, достигнутых им, лишь поверхностно рассматривать реалистическую плоскость, видную всем.

#### *Промежуточное замечание*

Констатируя тот факт, что Достоевский, изображая реальность действующей совести, полностью опирается на «Метафизику нравов», нельзя упустить из виду различий между этиками Канта и Достоевского. Конечно, предпринятые соображения

нацелены единственно на интерпретацию «Братьев Карамазовых» и к тому же ограничиваются рассмотрением представления о «внутреннем суде человека». Но уже здесь видно, что Кант и Достоевский, несмотря на совпадение их учения о добродетели, не могут сойтись в учении о праве. Такое различие все же имеет одно и то же основание. И Кант, и Достоевский хотят в корне увязать друг с другом внутреннее правосудие, ориентированное целиком на категорический императив и правосудие общественное. Позволительно сказать: и в том, и в другом случае попытка остается идеальной проекцией.

Достоевский требует, чтобы правосудие общественное обязательно отменило само себя и стало правосудием внутренним: тогда «государство» прекратит свое существование, ибо преобразится в «церковь», и все наказания станут излишними. До той поры, пока подобное состояние не достигнуто, а оно будет достигнуто лишь «в конце времен», важно трактовать явление наказания как возможность греха и потому воспринимать как предпосылку возвращения преступника в общество, которое он покинул, совершив преступление.

Кант же, напротив, полагает неизбежной абсолютную необходимость наказания: правосудие общественное должно полностью ориентироваться на право, основанное на идее возмездия (*ius talionis*), ибо лишь таковое «может точно определить качество и меру наказания». А также: «ведь если исчезнет справедливость, жизнь людей на земле уже не будет иметь никакой ценности». Следует учитывать, что эта фраза произносится для обоснования наказания. Уголовное право, так поясняет Кант, и есть категорический императив: недопустимо, чтобы наказание когда-либо было назначено к чьей-либо пользе, даже и к пользе человечества, только единственно потому, что преступник совершил преступление; и мера наказания определяется родом преступления «соразмерно с внутренней злостью преступника»<sup>72</sup>. Кто совершил убий-

---

<sup>72</sup> Кант И. Метафизика нравов // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М., 1965. Т. 4. Ч. 2. С. 257 («О праве наказания и помилования»); Kant I. Die Metaphysik der

ство, должен умереть. Одним словом: различия между Достоевским и Кантом в учении о праве заключены в противоположности решений одной и той же проблемы. Это два радикальных ответа как раз на вопрос, можно ли на почве метафизики нравов прочно увязать правосудие внутреннее с правосудием общественным. В данном контексте это значит: понимание человека Кантом оправдывает смертную казнь, понимание человека Достоевским отрицает ее. Но для обоих, как для Канта, так и для Достоевского, внутренний судья — изначальная предпосылка, чей безжалостный обвинительный приговор составляет реальность совести.

### *В некле улики*

«Братья Карамазовы» — это история безупречного убийства, следствием которого становится ошибка правосудия. Интерпретация этого последнего и действительно гигантского замысла Достоевского полностью зависит от верной оценки этой судебной ошибки. В драматической истории братьев Карамазовых, убивающих своего отца сообща (так следует сказать), очарованность Достоевского насильственным преступлением выражается наиболее утонченным и вызывающим образом. Центральная проблема — это вопрос о возможной вине и ее преобразовании в наказание.

Достоевский в 1880 году в возрасте пятидесяти девяти лет завершает «Братьев Карамазовых». Еще в том же году появляется последняя часть романа в «Русском вестнике», ежемесячном журнале крайне консервативного направления. Немногим позже, в январе 1881 года, Достоевский умирает. Бросается в глаза, что он в своем последнем романе во многих отношениях возвращается к «Преступлению и наказанию»,

---

Sitten // Kant I. Werke: in 5 Bd. / Hrsg. von W. Weischedel. Bd. 4: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Wiesbaden: Insel Verlag, 1956. S. 455 (Vom Straf- und Wiedervergeltungsrecht).

к произведению, открывшему за четырнадцать лет до того плееду пяти его великих романов, которые суть центральное свершение его творчества. Разве только еще в «Преступлении и наказании» (1866/67) Достоевский столь же увлеченно отдавался стихии «детективного» в широчайшем смысле этого слова, как в «Братьях Карамазовых» (1879/80). Хотя и в «Идиоте» (1868/69) есть насильственное преступление и его наказание, хотя и «Бесы» (1871/72) в особенности характеризуются целой серией жестокостей, которые расследуются в их совокупности, и хотя «Подросток» (1875) из-за присутствия в нем гангстера Мориса Ламберта наводит на мысль о вмешательстве полиции, все же только в «Преступлении и наказании» и в «Братьях Карамазовых» центральная тема — это образ действий правосудия при преследовании и осуждении преступника.

Избрание подобной темы приводит к тому, что оба этих романа, несмотря на значительный объем каждого из них, «сосредоточены» лишь на одном преступлении и имеют один очаг напряженности. Этим обстоятельством в обоих случаях обусловлена совершенно особенная сила воздействия. Следует учитывать, что также и после внимательного чтения ни сюжет «Идиота», ни «Бесов», ни «Подростка» невозможно с легкостью пересказать — даже и в самых общих чертах, ибо Достоевский в этих произведениях целенаправленно стремится запутать читателя.

«Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» все-таки в общих чертах обозримы, да и задуманы проще, хотя также при построении этих сюжетов Достоевский не может отказаться от хитроумных «повреждений» потока информации. Подлинно одержимое кружение вокруг одного и того же преступления создает, тем не менее, вихрь смыслов: жертва, преступник и правосудие творят мир улик, в котором релевантно только то, что могло бы разоблачить совершение преступления. Формальным проявлением подобного сужения сферы значимого до преступления и его расследования



становится реконструкция различных перспектив и все новое и новое вызывание в памяти места преступления.

В «Преступлении и наказании» уродливый доходный дом большого города ведет прямо-таки ужасающую собственную жизнь; и в этом доме, гарантирующем анонимность, Раскольников репетирует, осуществляет и вновь переживает свое преступление. Конкретное окружение преобразается в ландшафт души, в малейших деталях которого запечатлен ужас того, что уже не отменить. Столь же устрашающе, в конце концов, взирает на нас место ночного убийства в «Братьях Карамазовых»: там есть обветшавший господский дом с «обширным и прочным» флигелем во дворе, в котором есть лестница, с которой якобы упал Смердяков; там есть крепкий высокий забор, через который перелезает Дмитрий; там есть освещенное окно, из которого еще незадолго до того, как его убьют, выглядывает в темный сад Федор Карамазов; и там есть дверь, о которой Дмитрий утверждает, что она была закрыта, а Григорий, слуга, заверяет, что она была отворена. В общую картину, составленную из этих деталей, Достоевский привносит возбужденное беспокойство, в то время как рассказанное снова и снова меняет свой облик, ибо на него снова и снова смотрят с иной точки зрения: с точки зрения Дмитрия, с точки зрения Григория, с точки зрения обвинителя, защитника и не в последнюю очередь с точки зрения Смердякова, действительного убийцы.

Можно констатировать: «Братья Карамазовы», как и «Преступление и наказание», — это роман одного преступления, после совершения которого изображенный мир с возрастающей скоростью преобразается в пекло улик. Все элементы главного действия будто находятся во власти происходящего на месте преступления. После того, как установлена столь явная тематическая близость между двумя произведениями, на первый план выступают также и их принципиальные различия: «Преступление и наказание» имеет лишь одного главного героя-преступника, между тем как в «Братьях Карамазовых» личность преступника состоит из четырех различных

компонент, каждая из которых изображена как отдельный персонаж. От читателя требуется высокая степень абстрагирования, чтобы распознать и осмыслить такую дробность личности преступника. Прямолинейному сюжетному построению на реалистическом уровне в «Братьях Карамазовых» соответствует крайне сложная конструкция на уровне аллегорическом, ибо Достоевский позволяет суду присяжных именно здесь стать эмблемой суда внутри человека.

Для того, чтобы была распознана функция судебного заблуждения, необходимо, прежде всего, ясно представить себе архитеконику «Братьев Карамазовых». Перед этим несколько слов о временной структуре романа.

### *Хронист и временная структура*

Роман Достоевского рассказан от лица хрониста, лично знакомого, по его словам, с главными героями. По прошествии тринадцати лет бумаге поверяются происшествия нескольких дней 1866 года. Такое сгущение важных событий в течение всего нескольких дней типично для искусства Достоевского. Тем самым он может со всеми подробностями представить чрезвычайные психосоматические состояния. Достаточно подумать о лихорадке Ивана Карамазова, которая приводит его к физическому истощению, посредством которого Достоевский показывает истощение сознания, руководствующегося ложными принципами. Романы Достоевского заслуживают совершенно особенного внимания в связи с их временным построением: указания на соматическое состояние персонажей сохраняют свою актуальность на протяжении сотен страниц, так как время систематически замедляется. После предисловия-экспозиции девять первых из в общей сложности двенадцати книг «Братьев Карамазовых» описывают всего три с половиной дня в августе 1866 года, следующих друг за другом. Вереница происшествий начинается «прекрасным, теплым и ясным днем» и в конце концов завершается арестом

Дмитрия в дождливые утренние часы четвертого дня. События десятой и одиннадцатой книг приходится на одно из воскресений в начале ноября того же года. Двенадцатая книга изображает судебное разбирательство в понедельник на следующей неделе. Эпилог, наконец, обрисовывает пятый день после вынесения Дмитрию обвинительного приговора.

Мы видим: хронист повествует в хронологической последовательности, так что возникает впечатление, что он, как присутствовавший, в курсе событий, о которых рассказывает. Однако это впечатление обманчиво. Хронист не сообщает исчерпывающе о том, каким образом он узнал о сообщаемых событиях. Только при судебном рассмотрении он присутствует как свидетель (книга двенадцатая). Кроме того, он подчеркивает свое особенное отношение к Алексею Карамазову, которого он называет как раз своим героем. Так, шестая книга («Русский инок»), запечатлевшая нам старца Зосиму, его поучения и его жизнь, была «записана на память» Алексеем.

Короче: хронист реконструирует события 1866 года по прошествии тринадцати лет. При этом мы должны рассматривать трех братьев Карамазовых — Алексея, Ивана и Дмитрия — как основополагающих информаторов; хотя хронист, со всей очевидностью, не поддерживал столь тесных отношений с Иваном и Дмитрием, как с Алексеем. Истину об убийстве Федора Карамазова, а именно признание Смердякова, хронист мог узнать лишь от Ивана и только через некоторое время после вынесения обвинительного приговора Дмитрию, после того как Иван вновь преодолел помутнение рассудка, начавшееся явлением ему в бреду черта (часть IV, книга XI, глава IX). О разысканиях, связанных с поиском правды, хронист не проронил ни слова. Но он позволяет усмотреть, что, к примеру, книги седьмая, восьмая и одиннадцатая, озаглавленные «Алеша», «Митя» и «Брат Иван Федорович», хотя и рассказываются целиком от третьего лица, но всегда отражают точку зрения того центрального сознания, чье имя вынесено в заголовок. Уильям Фолкнер, одержимый читатель

Достоевского, когда у него в одном интервью спросили о «Братьях Карамазовых», был вправе поэтому ответить так: Достоевский мог намного короче рассказать свою «детективную историю», если бы он выбросил хрониста и каждый бы из братьев рассказал бы свою историю от первого лица. Именно так поступил Фолкнер в своем романе «Шум и ярость» («The Sound and the Fury», 1929), заставив трех братьев Компсонов — Бенджи, Квентина и Джейсона — излагать их истории от первого лица.

Остается констатировать: чтобы адекватно понять «Братьев Карамазовых» нужно принимать в расчет подлинный угол зрения хрониста. Правда, им сообщаемая читателю об убийстве Федора Карамазова, интрафикционально не могла противостоять подбору улик в суде. Как только мы, как читатели, целиком и полностью переносимся в мир вымысла, признание Смердякова Ивану (часть III, книга IX, глава VIII) преобразуется в почти что фантастический конструкт обстоятельств дела, автором которого мы посчитали бы Ивана. Не только поступки Дмитрия и Смердякова совершенно дополняют друг друга, имея результатом ложную идентификацию преступника. Достоевский, дополнительно введя ложное свидетельство слуги Григория, делает абсолютно нераспознаваемой правду хрониста в интрафикциональной плоскости. Достоевскому необходима такая недоступность правды для общественности, чтобы под мнимой несправедливостью мировой истории позволить сиять скрытой правде как «разуму в истории» (воспользуюсь выражением Гегеля). Теодицея Достоевского заключена не в вербальных высказываниях его религиозно настроенных персонажей, но в ходе событий.

### *Как в мире появляется зло?*

Текст «Братьев Карамазовых» предлагает в качестве предмета изложения вполне определенное «зрелище», а именно «зрелище» последовательности изображаемых событий.

В этом «зрелище» заключена архитектоника романа. Это «зрелище», которое мир литературы предлагает нам в качестве того, что сделано писателем, внутри мира, о котором мы читаем. Во время чтения литературного текста мы каждый раз находимся и «внутри», и «снаружи» — снаружи, т. е. посреди обстоятельств дела, о котором идет речь, и внутри, т. е. в нашем мире, из которого мир литературы дает себя распознать как «композицию» его автора. Последний из пяти великих романов Достоевский снабдил детальным перечнем содержания, с многочисленными названиями, что можно констатировать из всего пятикнижия еще только в отношении «Бесов». В «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Подростке» главы не имеют названий, а части, главы и подглавки лишь пронумерованы. Названия глав в «Братьях Карамазовых» позволяют распознать игровую установку рассказчика-хрониста, который также сам себя называет автором, но притом отнюдь не изобретателем (*auctor*) художественного вымысла, ибо онто, якобы, хочет изобразить лишь то, что действительно произошло, во всяком случае именно такова литературная подтасовка Достоевского. Джозеф Уоррен Бич верно назвал этого хрониста «пожилым завсегдатаем нашего клуба, одаренным сплетником»<sup>73</sup>.

При чтении оглавления «Братьев Карамазовых» архитектоника романа выступает наиболее рельефно. Имеется в виду чтение *post festum*, а не *ante festum*: абстрагирование и вчувствование читателя, рассматривающего оглавление «Братьев Карамазовых» после того, как он роман прочел, и желающего, чтобы все теперь еще раз прошло перед его глазами — как будто рассматривая картины на выставке и отвлекаясь на раздумья в промежутках. Лишь после того, как чтение закончено, автор произведения показывает себя.

---

<sup>73</sup> *Beach J. W. The Twentieth Century Novel. Studies in Technique. New York; London, 1952. P. 155.*

Чтение оглавления при указанном обстоятельстве *post festum* — это процесс осмысления особого рода, не просто понимание того, что уже понято, но повторение, при котором сам процесс понимания нарочно встает перед глазами в его хронологии. Уже понятый мир «Братьев Карамазовых» суммируется в последовательности его изображения. Эта последовательность запротоколирована оглавлением. Названия глав — это теперь «ключевые слова» для того, чтобы вновь представить себе все то, что было рассказано. А этому новому созерцанию впервые соприсутствует полнота вида романа, которую рассказанное предоставляет экстрафикциональной точке зрения.

Но подобному обобщению недозволительно оставаться топографией, оно должно стать топологией. Изучить архитектонику «Братьев Карамазовых» значит не только описать, как роман «построен», а также и сказать, почему он построен так и никак иначе. Итак, дело упирается в то, чтобы уяснить себе вопрос, ответом на который является построение Достоевского. Этот вопрос следующий: «Как в мире появляется зло?» В качестве ответа Достоевский изображает нам процесс самосознания трех заглавных героев, происходящий в связи с убийством их отца и в каждом случае совершающийся как расследование. В поисках убийцы братья обретают самих себя! Каждый из них способствовал тому, чтобы Смердяков совершил убийство. Каждый смог бы воспрепятствовать тому, чтобы Смердяков принял за дело. Так братья Карамазовы в их совокупности повторяют движение мысли царя Эдипа, искавшего убийцу своего отца и убедившегося, что он сам — отцеубийца. Однако при воспоминании об Эдипе не стоит пускаться в ход довольно известную схему толкования Зигмунда Фрейда. Скорее, речь должна вестись о концепции Эрнста Блоха, полагавшего, что «Эдипов сюжет» — это «подлинный прообраз детективного». Эту концепцию Блох поясняет, к примеру, в своей статье, озаглавленной «Философский взгляд на детективный

роман»<sup>74</sup>. Без сомнения, Достоевский использует этот прасюжет в «Братьях Карамазовых», Блохом не рассматриваемых, совершенно на свой лад. Дельфийское повеление «Познай самого себя!» исполняется в Скотопригоньевске.

На вопрос о том, как в мире появляется зло, Достоевский дает однозначный ответ: «Потому что оно желаемо человеком». Ответ, правда, можно дать, лишь учтя одну совершенно определенную антропологическую посылку, положенную в основу художественной фантазии Достоевского. Исходя из этой посылки, Достоевский не может, к примеру, изображать природные бедствия, из-за которых люди погибают. В фикциональной вселенной Достоевского, как мы видим из его пятикнижия, есть только «безумие самомнения» (говоря словами Гегеля) в качестве двигателя межчеловеческих конфликтов, состоящих исключительно из злобы и низости, которые проявляются людьми по отношению друг к другу. Для того, чтобы зло стало реальностью, его злокозненно здесь и сейчас должен возжелать конкретный индивид и обратиться в преступное намерение. Без этого решения и его мысленной подготовки не было бы ничего злого в мире. Место теодицеи Достоевского единственно здесь, в посреднической инстанции «безумия самомнения». Говоря конкретно: художественный гений Достоевского компетентен в таких событиях, как 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке, но не в таких, как землетрясение в Японии в мае 2011 года.

Только если понят вопрос, ответом на который являются «Братья Карамазовы», архитектура этого романа становится понятна как своеобразие воплощенной темы и перестает быть абстрактной. Следовательно, постичь архитектуру «Братьев Карамазовых» означает постичь тему, воплощенную Достоевским.

---

<sup>74</sup> Bloch E. Philosophische Ansicht des Detektivromans // Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung / Hrsg. von J. Vogt. München: Fink, 1973. Bd. 2. S. 322–342 (UTB; 82). Здесь: S. 335.

## *Сердце тьмы*

И в отношении создания напряженности, и в отношении интеллектуальном центр «Братьев Карамазовых» находится в четвертой главе восьмой книги. Эта глава называется «В темноте», и ее кульминация — пустая строка, заполненная в русском оригинале точками<sup>75</sup>. Выброшенная строка, таково мое мнение, — важнейшая строка в «Братьях Карамазовых».

Все, о чем рассказывалось до этого, служит подготовке того, что эта строка замалчивает. Все, что случается после этого, служит выяснению того, что эта строка замалчивает. Что здесь происходит в темноте и о чем нам здесь рассказывается, содержит главный пуант всего построения Достоевского: зияние в описании действий Дмитрия, его внезапное бездействие, несмотря на вынужденное орудие преступления, чем открывается путь для действий Смердякова. Так свершается центральное событие «Братьев Карамазовых» в темноте, на что указывает пустая строка, в которую текст внезапно переходит и самоупражняется.

На этом захватывающем месте рассказчик прерывает свой рассказ. Мы, читатели, сталкиваемся с зиянием в рассказе. В том ли дело, что рассказчик потерял дар речи перед лицом ужасающего, перед лицом убийства Федора Карамазова, которое должно свершиться в следующий момент? Будь это так, тогда бы мы имели дело с апосиопезой (умолчание). Пустая строка, однако, исключает подобное прочтение.

Пустой строкой Достоевский обращает наше внимание на тайну свободы. В темноте, как читатель узнает позднее, произойдет передача роли: Смердяков берет на себя оставшуюся без исполнителя роль убийцы, подготовленную Дмитрием и оставленную им. На это нам указывает пустая строка. Она будет заполнена позднее.

---

<sup>75</sup> ПСС. Т. 14. С. 355 (строка 14).



Поэтологический ответ на вопрос, почему Дмитрий не убивает своего отца, хотя он уже решился это сделать, можно извлечь только из общего построения романа. Этот ответ виден только при обозрении целого, но не с интрафикциональной точки зрения. С экстрафикциональной точки зрения три брата Карамазовых и Смердяков образуют единую личность, ее четыре компоненты, и представляют пофазно генезис зла. Злому намерению необходимо пройти три фазы, чтобы стать действительностью. Оно поначалу отвергается (Алексей), затем одобряется тайно (Иван), и вот уже одобряется открыто решением убить (Дмитрий). Когда это решение имеется, является Смердяков и творит реальность зла. Хотя Иван и подготовил орудие дьявола, но к нему должно присоединиться решение Дмитрия, чтобы орудие дьявола сослужило свою службу. Важно видеть зависимость Смердякова от Дмитрия. Интрафикционально это делается наглядным тем, что Смердяков исполняет убийство, взяв на себя роль Дмитрия, и на каждом шагу размышляет, что бы именно сделал Дмитрий, будь он на его месте. Поэтологическое обоснование того, что нам это показывается, состоит в том, что решение убить автоматически перенесено с Дмитрия на Смердякова, ибо только так онтологическая зависимость реальности зла от ее открытого признания могла быть показана. Пустая строка отмечает место этого автоматического переноса. Исполнение зла, согласно Достоевскому, от лукавого, и потому родственные отношения Смердякова к его братьям не признаны. Он не компонента человека как нравственного существа, но принадлежит дьяволу, он орудие дьявола, посланник черта, но это в качестве интрафикциональной личности по доброй воле!

Все попытки увидеть в Иване главного виновного, а Дмитрия трактовать как невинную жертву хода событий чужды замыслу Достоевского. Судебная ошибка — это не помеха, но само исцеление. То, что обвинитель, защитник и присяжные вполне заслуживают сатирического изображения, которым их удостаивает рассказчик, доказывает только

повсеместное присутствие разума в этой истории. Даже смутные предрассудки присяжных состоят на службе исполняющейся истинной справедливости. И только потому Дмитрий может принять свое осуждение в итоге. Он не может отрицать высшую справедливость, высказанную в этом ложном приговоре. То, что судебная ошибка не оправдывается юридически — это совершенно иное дело.

Дмитрий сам устроитель своей судьбы. Это итог его образа мыслей. По Достоевскому зло для собственного осуществления нуждается в том, чтобы человек его открыто признал. Без Дмитрия нет убийства. Ухода Алексея от мира недостаточно, чтобы создать реальность зла, но недостаточно также и подготовки преступника Иваном. Лишь решение убить, принятое Дмитрием, раскрепощает зло. Тем самым фиксируется также причастность Алексея и Ивана к этой действительности. И лишь конечное происшествие заставляет пристальнее взглянуть на специфику его истоков.

Конкретнее: архитектура «Братьев Карамазовых» обусловлена вопросом об убийце, на который здесь дается ответ необычайным образом. Истинный убийца не тот, кто совершил убийство, но трое заглавных героев — с Дмитрием во главе, — развязавших руки действительному убийце.

Прежде чем мы теперь подробнее остановимся на архитектонике «Братьев Карамазовых», следует сказать несколько слов об интрафикциональном обосновании пустой строки. Неожиданное зияние в рассказанном препятствует постижению того, что здесь мы имеем дело с точкой зрения позднее осужденного Дмитрия; препятствует как раз для того, чтобы это стало нам совершенно ясным. В момент величайшего напряжения, как раз посреди теперешнего момента («теперь-теперь», как сказал бы Хайдеггер) рассказчик прерывает повествование. На первый взгляд это кажется нечестным, ибо рассказчик-то и знает в конце концов, как оно было на самом деле. И тем не менее, нужно здесь признать его честность, даже если он прямо-таки томит неведением своего читателя. Ибо непозволительно

забыть о том, что хронист Достоевского представляет нам правду о братьях Карамазовых как коллаж из своих совершенно личных впечатлений и своих методичных разысканий. «Гладкое» повествование от третьего лица вновь и вновь вводит в заблуждение относительно этой предпосылки. Достоевскому удастся создать абсолютную достоверность, где он в этом нуждается, только за счет того, что он вводит «сигналы», которые могут исходить только от литературного текста.

Так, пустая строка «Братьев Кармазовых» позволяет писателю наглядно показать типичную стратегию вербализации. В отличие от Флобера Достоевский постоянно играет возможностью предоставить читателю «точное слово». Важнейшие обстоятельства дела только очерчены в повествовании его рассказчика, но не названы непосредственно. Подобный прием живет за счет недосказанности. Да, Достоевский, пряча свои намерения, как раз стремится к тому, чтобы они были неверно оценены. Конечно, это, прежде всего, способствует созданию напряженности, но имеет более глубокую причину: читатель должен сам найти правду и за счет этого также действительно «увидеть» ее, а не только услышать рассказанную. Таким образом, следовательно, все средства создания напряженности всегда преследуют отдаленную дидактическую цель.

Я заостряю и повторяю свою мысль: построение «Братьев Карамазовых» Достоевского вращается вокруг пустой строки в четвертой главе восьмой книги. Эта глава названа «В темноте». Все, изображенное ранее, служит подготовке того, что произойдет в темноте. И все, изображенное потом, служит выяснению того, что произошло в темноте. Архитектоника «Братьев Карамазовых» имеет центром сердце тьмы.

### *Законы нравственный и уголовный*

Это сердце тьмы обрамлено двумя судебными разбирательствами, находящимися в начале и в конце действия, протекающего в настоящем времени. Я говорю о сценах в монастыре, точнее,

в скиту, *открывающих* главную линию происходящего, и о сценах в зале суда, эту линию *завершающих*. Скит — обитель закона *нравственного*. Суд — закона *уголовного*. Между этими двумя обителями справедливости вершится судьба братьев Карамазовых, давших название роману — с Дмитрием Карамазовым во главе, ибо ему старец Зосима поклонился в ноги в скиту, и ему же присяжные выносят обвинительный приговор в суде.

Между скитом (книга вторая) и залом суда (книга двенадцатая) находится глава «В темноте». В темноте свершится важнейшее деяние Смердякова: он убьет, взяв на себя роль Дмитрия. В зале суда Смердякова нет, ибо он сам себя устранил в ночь накануне суда; и в скиту его тоже нет, ибо он не принадлежит к семье Карамазовых. Только в темноте он присутствует целиком и полностью — как орудие дьявола.

Деяние ничтожнейшего из братьев, будто в зеркале, высвечивает трем братьям Карамазовым их собственную вину в конечной реализации зла. Трех своим братьям Смердяков обязан шансом, который он использует, чтобы обрести в мести свою идентичность, в мести тому, кто его зачал, и кого он убивает, а также в мести тем, на кого он (в каждом случае в различной степени) возлагает свою вину. Сущность Смердякова — затаенная обида. Он — воплощение лишь хитрости, которая ожидает момента, чтобы приступить к разрушительному действию. Смердяков — это разрушительство, опрокинутое в метафизику. При этом он, однако, не Герострат, ибо не хочет, чтобы его заметили.

Алексей, Иван и Дмитрий помогают Смердякову, нужно признать, все вместе заново родиться, но это второе рождение приводит лишь к тому, что первое снова отменяется. Как орудие сатаны он обретает свою идентичность в парадоксах изобретательного нигилизма. Еще и самоустранение принадлежит к окончательному дизайну его мести: как скрепление печатью безупречного преступления. Столь силлогистический триумф, однако, возможен лишь за счет живой жизни, которая на глазах отстраняется от Смердякова. Душа Смердякова

заболевает посреди его тела, и он под конец выглядит, словно призрак. О Смердякове остается сказать: «скит» и «суд», если заглянуть вглубь, не воспринимают его. Его подлинная идентичность находится в темноте.

Главное действие «Братьев Карамазовых» протекает между «скитом» и «судом». До того, как главное действие начинается, речь идет о прошлом, сконципированном как «история семьи» (книга I). Когда главное действие окончено, заходит речь о будущем: Алексей обращается к мальчикам и на том роман завершается (эпилог, глава III). Итак, у начала романа стоят «отцы», в конце — «дети», а посредине — сыновья. Это заслуживает более полного разъяснения.

### *Отец по духу и отец по крови*

Собственно действие романа начинается с портретов двух отцов — старца Зосимы и Федора Карамазова. Оба воплощают в себе обе стороны человеческой природы: дух и тело, одухотворенность и необузданность инстинктов, набожность и порок. Ряд подобных противопоставлений легко продолжить. В этих двух отцах друг другу противостоят человек «интеллигибельный» и человек «эмпирический», *hoto noumenon* и *hoto phaenomenon*. Здесь совсем не лишне подчеркнуть, что у старца Зосимы, разумеется, есть тело, «тлетворному духу» которого посвящена даже целая глава (часть III, книга VII, глава I). Также и поучения Зосимы ведь призывают к приятию живой жизни, а не к уходу от мира в одиночество монашеской кельи. И далее нельзя забывать, что Федор Карамазов с умом ведет свою беспутную жизнь и его безнравственность в высшей степени рационально обоснована, ведь за маской клоуна он проявляет себя как собеседник, равный по силе старцу Зосиме. Если один раз верх одерживает одухотворенность, то в другой — животное начало. И если старец Зосима — живой образ нравственного совершенствования, то Федор Карамазов провоцирует на вопрос: «Зачем живет такой человек!»

(заглавие шестой главы второй книги). Именно у Дмитрия вырывается из груди этот выкрик!

То, что старец Зосима вводится как фигура отца в особенности наглядным делает Алексей Карамазов. Для него Зосима — духовный отец, избранный им самим, в то время как Федор Карамазов дан ему природой как отец по крови. Следует принять во внимание, что Зосима и Федор Карамазов умирают в один и тот же день — и они оба умирают так, как они жили. Зосима склоняется к земле и целует ее в мгновение, когда его сердце перестает биться и он «тихо и радостно отдает душу Богу». А Федор Карамазов сластолюбиво высовывается из открытого окна, вглядываясь в темноту сада, где ему чудится Грушенька, — в тот самый момент, когда Смердяков проламывает ему сзади череп чугунным пресс-папье.

То, что Достоевский устраивает так, что отец Алексея Карамазова по духу и его отец по крови умирают в один и тот же день, вновь обращает наше внимание на то, что в этих двух отцах антитетически противостоят в различности два возможных человека. Да, позволительно сказать, взглянув глубже: две отеческие фигуры, старец Зосима и Федор Карамазов, господствуют во всем романе как зримые равным образом всеми тремя братьями воплощения *virtus* и *turpitude*.

Все три брата таким образом вдвойне осиротели в один и тот же день. В один и тот же день они теряют и духовного, и кровного отца. Это значит: им предстоит теперь обрести себя и обрести ясность относительно столь различных завещаний обоих отцов.

Здесь мы видим другую отличительную черту архитектоники «Братьев Карамазовых». Если мы только что установили, что судьба трех братьев Карамазовых свершается между скитом и залом суда, то это утверждение в отношении архитектоники романа следует теперь дополнить следующим образом. К горизонтали, простирающейся от скита к залу суда, следует прибавить вертикаль, которая, оставаясь неизменной, движется с ней вместе. Эта вертикаль ограничена *сверху*

принципами Зосимы и *снизу* принципами Федора Карамазова. Три брата Карамазова движутся таким образом по их пути от скита к залу суда, постоянно находясь между «Зосимой» и «Федором Карамазовым», понимаемым как принципы мышления и поведения. Это значит: путь братьев Карамазовых протекает в поле напряжения между *virtus* и *turpitude*.

Следует принимать во внимание, что образ мыслей трех братьев Карамазовых вплоть до убийства Федора Карамазова дважды продемонстрирован «в компактном виде»: сначала в скиту (часть I, книга II, глава VI: ««Зачем живет такой человек!»), затем в доме Федора Карамазова (часть I, книга III, глава IX: «Сладострастники»). Незадолго до убийства Федора Карамазова их поведение создает свободное пространство для преступных действий, которое Смердяков использует; Алексей сохраняет верность старцу Зосиме вместо того, чтобы быть сторожем брату своему; Иван удаляется от возможного места совершения преступления в Москву, тем самым открыв дорогу убийце; а Дмитрий, утратив благоразумие, неистово устремляется к месту злодеяния в роли убийцы, ни у кого не вызывающей сомнений.

### *Действительность как следствие образа мыслей*

После убийства Федора Карамазова Алексей, Иван и Дмитрий видят последствия своего образа мыслей — те последствия, которые внезапно запечатлелись в качестве состава преступления. Следует обратить внимание, на чем зиждется конструкция Достоевского. Алексей упускает в монастыре возможность принять участие в мирской жизни, т. е. удерживать своего брата Дмитрия от безрассудных поступков. Упрек Достоевского касается *Монаха*, предпочитающего не иметь ничего общего с миром. Иван предусмотрительно удаляется с места преступления, чтобы не препятствовать втайне желаемому преступлению. Упрек Достоевского касается *Интеллектуала*, который хотя бессовестно подстрекает, но сам затем

скрывается, а потом ведет себя так, будто он об этом ничего не знал. Дмитрий, не задумываясь, берет на себя роль убийцы, ибо он страстно поддается своему справедливому возмущению. Упрек Достоевского касается *Солдата* в нем, который открыто признается, что готов убить во имя доброго дела. Так, по мысли Достоевского, *Монах*, *Интеллектуал* и *Солдат* порождают реальность зла. Смердяков в данном построении — это *Лакей*, орудие в чистом виде; он подготовлен *Интеллектуалом*, запущен в дело *Солдатом*.

Ввиду обстоятельств преступления, лишь постепенно открывающихся им и нам, читателям, каждый из трех братьев Карамазовых распознает свою причастность к необратимой реальности зла. Процесс самопознания трех братьев Карамазовых — главная тема романа, в сравнении с которой все остальное — малосущественно и второстепенно.

Теперь необходимо пояснить, что дает это соображение для понимания «Братьев Карамазовых». Вплоть до главы «В темноте» (часть III, книга VIII, глава IV) Достоевский показывает нам образ мыслей троих братьев Карамазовых без окончательного результата. Этот результат, однако, дает о себе знать уже в поведении братьев. А осуществляется он в темноте, но нам, как я уже говорил, не сообщается о нем с места происшествия. Несмотря на это в темноте образ мыслей братьев стал реальностью. И теперь до конца романа всем троим предстоит очная ставка с этой реальностью.

О том, что переживает Дмитрий, мы узнаем с точки зрения Дмитрия, т. е. в последовательности, в которой самому Дмитрию сообщают о произошедшем на месте преступления. То же можно сказать и об Иване, и об Алексее. О том, какова причастность Ивана к реальности зла, мы узнаем, только когда Смердяков самому Ивану рассказывает о действительно произошедшем на месте преступления (часть III, книга IX, глава VIII). Алексей совершенно далек от того, что происходит на месте преступления. Определенные подробности его поведения по отношению к Дмитрию становятся для него



доказательствами его собственной вины, вины, заключающейся в том, что он не оказал помощи душевной. Если формализовать до крайней степени, то это значит: Алексей видит, что он *упустил*, Иван видит, чему он *способствовал*, Дмитрий видит, что он *привел в действие*. Выражаясь иначе: внутренний мир трех братьев Карамазовых в темноте обратился в мир внешний, которому они открыто противопоставлены при свете дня в суде. Если заглянуть вглубь, Достоевский представляет их взору объективную реальность как результат воплощения в жизнь их образа мыслей.

На этом месте моего изложения необходимо следующим образом подытожить касающееся архитектоники романа. Собственно действие романа начинается с «Неуместного собрания» в скиту (книга II) и показывает нам троих братьев Карамазовых в поле напряженности между обоими отцами — старцем Зосимой и Федором Карамазовым. Достоевский дважды изображает реакцию братьев на их родного отца: сначала в скиту, затем в его доме «за коньячком» (книга III); при этом каждый из братьев раскрывает свой внутренний мир, а с ним и собственный образ мыслей, который затем в темноте обратится в реальность и в конце концов под прицелом уголовного закона станет известен общественности (книга XII). Между двумя обителями справедливости (скитом как обителью закона морального и залом суда как обителью закона уголовного) действие поначалу находится под знаком *догадок*, а затем под знаком *реконструкции*. Все догадки завершаются в темноте, на которую реконструкция должна пролить свет.

Такой образ действий Достоевского полон отваги, ибо требует от читателя необычайного напряжения памяти. Сомнения читателя в том, что произошло в темноте (часть III, книга VIII, глава IV), устраняется лишь признанием Смердякова, сделанным Ивану (часть III, книга IX, глава VIII). Достоевский столь долго держит читателя в неведении о действительно произошедшем в темноте не только потому, что ему доставляет радость нагнетать напряженность, но и потому, что им

воспроизводится процесс осмысления ситуации братьями Карамазовыми, которые ведь видят себя противостоящими потоку ложной реконструкции произошедшего на месте преступления, предпринятой прокурором. Ложная реконструкция начинается с «предварительного следствия» (книга IX). Следует учитывать, что защитник твердо убежден в том, что именно Дмитрий совершил преступление<sup>76</sup>. Но, несмотря на это, он все равно защищает его, и именно в качестве «нанятой совести».

Догадки и реконструкция указывают на Дмитрия Карамазова как на преступника. Подобное построение позволяет Достоевскому, будто под увеличительным стеклом, показать образ мыслей Дмитрия. Непозволительно упускать из виду то, что ведь все улики подтверждают, что убийство совершил Дмитрий. Они — фактическое подтверждение его открыто провозглашенных мыслей. Обвинительный приговор основывается не на внешних случайностях, но он есть следствие действительного образа мыслей Дмитрия: его неопровержимые следы скрепили прочную сеть улик. Также и непровольное лжесвидетельствование слуги Григория вызвано вихрем, поднявшимся после объявления самим Дмитрием намерения убить отца. Итак, Дмитрий видит себя противостоящим реальности, являющейся непосредственным результатом его образа мыслей. И то, что совершенное Смердяковым имеет почерк поступков Дмитрия, возможно только потому, что Дмитрий заранее признался в этом преступлении, которого прямо-таки ожидают от него.

Что до архитектоники «Братьев Карамазовых», то здесь необходимо констатировать: догадки и реконструкция окружают происходящее в темноте. В темноте же господствует Смердяков. Теперь обнаруживается следующее: Смердяков показывается нам, в отличие от его братьев, всегда только с точки зрения кого-то другого: главным образом с точки зрения Алексея или Ивана. Напротив, Алексей, Иван и Дмитрий

---

<sup>76</sup> ПСС. Т. 15. С. 33 (часть IV, книга XI, глава IV: «Гимн и секрет»).

являются, один сменяя другого, центральным сознанием на обширных отрезках рассказа, независимо от того, что хронист беспрерывно рассказывает-таки в третьем лице. Например, подробное признание Смердякова (часть IV, книга XI, глава VIII) пропущено через призму переживаний Ивана. Название романа указывает и три центральных перспективы переживаний. Ибо Смердяков не изображается изнутри! Подобное формальное наблюдение показывает, что Смердяков, исполнитель злого намерения, оказывается здесь не сам по себе, но только если его зовут и готовят ему роль, играя которую, он может совершить убийство. Как посланник дьявола Смердяков не имеет собственного бытия, ибо для Достоевского также и черт не имеет собственного бытия, а чтобы реализоваться, он нуждается в том, чтобы человек возжелал его появления в этом мире.

*От Федора Карамазова до старца Зосимы*

Следует напомнить, что двенадцать книг «Братьев Карамазовых» разделены на четыре части. Каждая часть включает в себя три книги. Завещание старца Зосимы представлено нам в шестой книге как связный текст: это описание жизни и деяний Зосимы, составленное Алексеем Карамазовым «с собственных слов его». Его дела в узком смысле — это его записанные «Беседы и поучения». В более же широком смысле должна быть причислена к его делам также и его биография (т. е. записи о прожитой им образцовой жизни). Жизнь и учение составляют единство его завещания.

То, что завещание старца Зосимы содержится в шестой книге романа, означает, что положительная формулировка антропологической посылки романа выдвинута Достоевским на центральное место. Первая половина «Братьев Карамазовых» завершается «Беседами и поучениями» старца Зосимы.

Вопрос, встающий теперь, таков: как выглядит завещание Федора Карамазова, другого отца, отца по крови, умершего

не естественной смертью, но убитого своим побочным сыном, совершающим затем самоубийство? Ответ: завещание Федора Карамазова заключено в истории его убийства, вызванного им самим, его образом жизни. Эта история и есть поучение, оставленное им: это отрицательный пример. Пуант Достоевского: Федор Карамазов не только провоцирует на собственное убийство, но он к тому же и «родитель» нескольких сыновей, которые сообща убивают его. Следовательно, Федора Карамазова таким образом приходится действительно считать творцом (auctor) истории братьев Карамазовых, почему ему со всей очевидностью Достоевский дал свое собственное имя. Тем самым Федор Михайлович передает Федору Павловичу копирайт истории о братьях Карамазовых. Но вернемся в интрафикциональный мир!

Завещание их родного отца низвергает трех братьев Карамазовых в тот кризис, из которого их вновь вызволяет завещание их духовного отца. Они вступают в конфронтацию с генезисом зла, за который, так строит роман Достоевский, должны сами нести ответственность. Размах этой ответственности делается им ясен в двенадцатой книге, озаглавленной «Судебная ошибка». Понимание этой ответственности связывается здесь с завещанием старца Зосимы. Так мы видим это завещание (оно завершает первую половину романа в качестве шестой книги), реализующимся в книге двенадцатой и одновременно венчающим вторую часть романа — как намечающееся нравственное самообретение братьев Карамазовых. «Путешествие пилигрима» на русский лад!

Следовательно, Федор Карамазов не только «родитель» четырех своих сыновей, но он наделяет их различной степенью своей отцовской ненависти. Это значит, он позволяет им объединиться в ту общность, которая его убивает и тем самым, если мы абстрагируемся до уровня мифа, мстит ему за зло, причиненное их матерям, в особенности за надругательство, совершенное над слабоумной Лизаветой, матерью Смердякова; она, рождая зачатого при изнасиловании ребенка в ночном саду, принадлежащем

тому, кто ее изнасиловал, и умирая при наступлении дня, является, по выражению Марселя Пруста, «неведомо для нее орудием мести судьбы»<sup>77</sup>. Через двадцать пять лет Федор Карамазов станет жертвой этого зачатого им ребенка. Он сам породил своего собственного убийцу и взлелеял его. В движении этих событий скрыта теодицея, правда, ее нужно уметь прочесть.

В основе отцененавистничества, приводящего к убийству, парадоксальным образом лежит нравственное возмущение. Но в данном случае оно отдает Ивана, Дмитрия и Смердякова во власть дурного намерения. Из этой несвободы Иван и Дмитрий освобождаются через нравственное самообретение. Смердяков, напротив, кончает собой, а Алексей уже в начале романа находится в ауре старца Зосимы. Таким образом, двенадцатая книга показывает нам трех братьев Карамазовых на пути к свободе: они преодолевают в себе то, к чему их привела реакция на их родного отца, ориентируясь при этом на принципы старца Зосимы, призывающие их к приятию живой жизни.

Следует вновь подчеркнуть: подобные размышления не претендуют ни на что большее, чем быть мыслями читателя, просматривающего оглавление «Братьев Карамазовых» сразу после прочтения романа. При таком просмотре сразу бросается в глаза процессуальный характер происходящего. Если «место преступления», дом Карамазова, помещено между «скитом» как обителью закона нравственного и «залом суда» как обителью закона уголовного, то тем самым делаются узнаваемыми извечные координаты человеческих деяний.

Чтобы не воспринимать архитектонику «Братьев Карамазовых» только как нечто абстрактное, заглавие романа следует понимать как указание на трехкратное самообретение. Это самообретение изображается как отторжение от отца по крови и обращение к отцу духовному. Федор Карамазов все же «родитель» братьев Карамазовых. Без него, того, чей жизненный

---

<sup>77</sup> Пруст М. Пленница / Пер. с фр. Н. Любимова. М., 1992. С. 312 («В поисках утраченного времени», 5).

принцип — похоть, их бы не существовало. Не было бы и Скотопригоньевска, городка, в котором происходит действие романа, этого предостережения перед животным началом, отвращающего дух.

Архитектоника основного действия «Братьев Карамазовых», в ее общих чертах объясненная выше, имеет безграничный эпический контекст. Так, роман начинается, как на то уже указывалось ранее, с обобщения того, что произошло до начала основного действия, с «истории одной семейки» и завершается взглядом в будущее, под которым здесь в первую очередь имеется в виду будущее «школьников». Самообретение трех братьев Карамазовых намечает самообретение России как исполнение завещания старца Зосимы.

### *Дверь*

Рассмотрим теперь подробнее показания слуги Григория Кутузова. В одиннадцатой книге хронист воспроизводит три продолжительных беседы между Иваном Карамазовым и Смердяковым. Третий разговор содержит признание Смердякова. Смердяков повествует задумчиво внимающему Ивану, как в действительности произошло дело. О Смердякове при этом говорится следующее:

«Кончив рассказ, он видимо сам взволновался и тяжело переводил дух. На лице его показался пот. Нельзя было, одна-ко, угадать, чувствует ли он раскаяние или что.

— Стой, — подхватил, соображая, Иван. — А дверь-то? Если отворил он дверь только тебе, то как же мог видеть ее прежде тебя Григорий отворенною? Потому ведь Григорий видел прежде тебя?»<sup>78</sup>

Вопрос Ивана направлен как раз на ту подробность, которая теперь должна приковать к себе наше совершенно особое

---

<sup>78</sup> ПСС. Т. 15. С. 65 (часть IV, книга XI, глава VIII: «Третье, и последнее, свидание со Смердяковым»).

внимание. В связи с этим следует напомнить наиболее важные обстоятельства запутанного дела.

Темной ночью Дмитрий Кармазов приближается к дому своего отца. До этого в доме Морозовой, где он напрасно пытался узнать от Фени о местопребывании Грушеньки, он захватил с собой пестик. Чтобы незаметно проникнуть во владения отца, в безлюдном и незаселенном переулке он вскарабкивается на прочный и высокий забор, окружающий этот участок. Осторожно крадется через тихий и темный сад к освещенному окну дома отца, у которого, как он подозревает, находится Грушенька. При этом говорится: «Выходная дверь из дома в сад в левой стороне фасада была заперта, и он это нарочно и тщательно высмотрел проходя»<sup>79</sup>. Чтобы выяснить, один ли его отец, Дмитрий, постукивает по раме так, как по уговору с Федором Кармазовым должен был постучать Смердяков в том случае, если появится Грушенька. В то же мгновение старик появляется у окна и шепчет возбужденным голосом любовные признания в темноту сада. Дмитрий хотя и заключает из этого, что Грушенька не пришла, все же «столь противный ему профиль старика, весь отвисший кадык его» вызывают у него неопишное омерзение. Дмитрий теряет самообладание и выхватывает медный пестик из кармана.

Как уже говорилось, Достоевский прерывает повествование на этом месте. Следует отчет о поведении слуги Григория. Григорий совершенно неожиданно проснулся и внезапно почувствовал желание посмотреть, все ли в порядке. Он замечает освещенное окно старика-Кармазова и вдруг видит — примерно в сорока шагах перед собой — человека, убегающего через сад. Забыв о «жгучей боли в пояснице», Григорий устремляется наперерез бегущему и настигает его у забора. Дмитрий ударяет его пестиком, и Григорий валится, «как пораженный громом».

---

<sup>79</sup> ПСС. Т. 14. С. 353 (часть III, книга VIII, глава IV: «В темноте»).

Все эти сведения мы узнаем в четвертой главе восьмой книги. Речь здесь идет о показаниях Дмитрия и о *реконструированной* точке зрения Григория. Сообщение о поведении Григория подается здесь (без того, что кто-либо указывает нам на это) в свете окончательных знаний хрониста, которые становятся нам доступны благодаря пересказу сообщенного Смердяковым. Из того же, что нам сообщается здесь, еще нельзя догадаться<sup>80</sup>, каково будет позднейшее показание Григория.

Во время предварительного следствия, описываемого в девятой книге, прокурор огорошивает Дмитрия диковинным вопросом:

«— А не заметили ли вы, — начал вдруг прокурор, как будто и внимания не обратив на волнение Мити, — не заметили ли вы, когда отбежали от окна: была ли дверь в сад, находящаяся в другом конце флигеля, отперта или нет?»

— Нет, не была отперта.

— Не была?

— Была заперта, напротив, и кто ж мог ее отворить? [...]

— Дверь стояла отпертою, и убийца вашего родителя несомненно вошел в эту дверь и, совершив убийство, эту же дверь и вышел, — как бы отчеканивая, медленно и отдельно произнес прокурор. — Это нам совершенно ясно. Убийство произошло, очевидно, в комнате, а не через окно, что положительно ясно из произведенного акта осмотра, из положения тела и по всему. Сомнений в этом обстоятельстве не может быть никаких.

Митя был страшно поражен.

— Да это же невозможно, господа! — вскричал он совершенно потерявшись, — я... я не входил... я положительно, я с точностью вам говорю, что дверь была заперта всё время, пока я был в саду и когда я убежал из сада. Я только под окном стоял и в окно его видел, и только, только... До последней минуты помню. Да хоть бы и не помнил, то всё равно знаю, потому что

---

<sup>80</sup> ПСС. Т. 14. С. 355–356 (часть III, книга VIII, глава IV: «В темноте»).



знаки только и известны были что мне да Смердякову, да ему, покойнику, а он, без знаков, никому бы в мире не отворил!»<sup>81</sup>

Диковинный вопрос прокурора заставляет Дмитрия почувствовать, что за это время появилась подробность, целиком и полностью опровергающая его невиновность. «Тот, который отпер к отцу дверь и вошел этою дверью, тот и убил его, тот и обокрал. Кто он — я теряюсь и мучаюсь...» — скажет Дмитрий несколько позже. А тут прокурор дает ему пояснения относительно показаний Григория:

«— Вот именно по поводу этой отворенной двери, о которой вы сейчас упомянули, мы, и как раз кстати, можем сообщить вам, именно теперь, одно чрезвычайно любопытное и в высшей степени важное, для вас и для нас, показание раненого вами старика Григория Васильева. Он ясно и настойчиво передал нам, очнувшись, на расспросы наши, что в то еще время когда, выйдя на крыльцо и слышав в саду некоторый шум, он решился войти в сад чрез калитку, стоявшую отпертою, то, войдя в сад, еще прежде чем заметил вас в темноте убегающего, как вы сообщили уже нам, от отворенного окошка, в котором видели вашего родителя, он, Григорий, бросив взгляд налево и заметив действительно это отворенное окошко, заметил в то же время, гораздо ближе к себе, и настезь отворенную дверь, про которую вы заявили, что она всё время, как вы были в саду, оставалась запертою. Не скрою от вас, что сам Васильев твердо заключает и свидетельствует, что вы должны были выбежать из двери, хотя, конечно, он своими глазами и не видал, как вы выбегали, приметив вас в первый момент уже в некотором от себя отдалении, среди сада, убегающего к стороне забора...

Митя еще с половины речи вскочил со стула.

— Вздор! — завопил он вдруг в исступлении, — наглый обман! Он не мог видеть отворенную дверь, потому что она была тогда заперта... Он лжет!..

---

<sup>81</sup> ПСС. Т. 14. С. 426 (часть II, книга IX, глава V: «Третье мытарство»).

— Долгом считаю вам повторить, что показание его твердое. Он не колеблется. Он стоит на нем. Мы несколько раз его переспрашивали.

— Именно, я несколько раз переспрашивал! — с жаром подтвердил и Николай Парфенович.

— Неправда, неправда! Это или клевета на меня, или галлюцинация сумасшедшего, — продолжал кричать Митя, — просто-запросто в бреду, в крови, от раны, ему померещилось, когда очнулся... Вот он и бредит.

— Да-с, но ведь заметил он отпертую дверь не когда очнулся от раны, а еще прежде того, когда только он входил в сад из флигеля.

— Да неправда же, неправда, это не может быть! Это он со злобы на меня клеветает... Он не мог видеть... Я не выбежал из двери, — задыхался Митя».

Дмитрию внезапно становится ясно, что мог убить только Смердяков, и он «воскликает всё более и более в исступлении»:

«— Он именно убил, когда я убежал и когда Григорий лежал без чувств, это теперь ясно... Он подал знаки, и отец ему отпер... Потому что только он один и знал знаки, а без знаков отец бы никому не отпер...

— Но опять вы забываете то обстоятельство, — всё так же сдержанно, но как бы уже торжествуя, заметил прокурор, — что знаков и подавать было не надо, если дверь уже стояла отпертою, еще при вас, еще когда вы находились в саду...

— Дверь, дверь, — бормотал Митя и безмолвно уставился на прокурора, он в бессилии опустил опять на стул. Все замолчали.

— Да, дверь!.. Это фантом! Бог против меня! — воскликнул он, совсем уже без мысли глядя пред собою»<sup>82</sup>.

Этот первый допрос Дмитрия, простирающийся через шесть глав девятой книги, происходит в Мокром, где его

---

<sup>82</sup> ПСС. Т. 14. С. 439–440 (часть III, книга IX, глава VI: «Прокурор поймал Митю»).

арестовали ранним утром. Злая сила рационально необъяснимых показаний Григория поначалу определяет поведение Ивана по отношению к Дмитрию. Когда же Иван навещает его в следственной тюрьме, о Дмитрие говорится: «Над свидетельством Григория об отворенной двери лишь презрительно смеялся и уверял, что это „черт отворил“. Но никаких связных объяснений этому факту не мог представить»<sup>83</sup>.

Это логичное объяснение читатель получает в том разговоре Ивана Карамазова со Смердяковым, который мы уже как раз рассмотрели. Из той беседы мы узнаем, как произошло преступление. Смердяков рассказывает Ивану, как в ту ночь, когда он заметил движение в саду, он встал и пошел к Федору Карамазову, который сообщил ему через открытое окно, что там побывал Дмитрий, который бежал, ударив Григория и тем лишив его сознания. Смердяков сразу же решает использовать ситуацию и убить Федора Карамазова. Он говорит старику, что Грушенька пришла. Федор Карамазов не решается сначала поверить в это. Но Смердяков настаивает: «Там, говорю, стоит, отоприте!» и стучит к тому же условленным образом. Старик Карамазов отпирает дверь, ведущую в сад. Вдруг Смердяков говорит, что Грушенька стоит под окном. Федор Карамазов идет вместе со Смердяковым обратно в комнату, к окну, и смотрит вместе с ним в темный сад. Смердяков хватает чугунное пресс-папье и проламывает череп Федору Павловичу<sup>84</sup>.

Когда Смердяков все это рассказывает, как мы уже говорили, после некоторого раздумья Иван задает ему вопрос: «Если отворил он дверь только тебе, то как же мог видеть ее прежде тебя Григорий отворенною?» Смердяков на это отвечает: «— Насчет этой двери и что Григорий Васильевич будто бы видел, что она отперта, то это ему только так почудилось [...]

---

<sup>83</sup> ПСС. Т. 15. С. 42 (часть IV, книга XI, глава VI: «Первое свидание со Смердяковым»).

<sup>84</sup> ПСС. Т. 15. С. 64–65 (часть IV, книга XI, глава VIII: «Третье, и последнее свидание, со Смердяковым»).

Ведь это, я вам скажу, не человек-с, а всё равно что упрямый мерин: и не видал, а почудилось ему, что видел, — вот его уж и не собьете-с. Это уж нам с вами счастье такое выпало, что он это придумал, потому что Дмитрия Федоровича несомненно после того вконец уличат»<sup>85</sup>.

Не прошло и двух часов после этого признания, как в ночь перед заседанием суда Смердяков повесился, вполне сознавая последствия своего деяния. Когда совершенно потрясенный Иван ссылается на мертвого свидетеля перед судом, никто не верит ему.

Уже в первом из тех трех разговоров, когда Смердяков еще лицемерно высказывает Ивану убеждение в том, что убийца Дмитрий, речь заходит об открытой двери. Иван говорит: «Брат прямо тебя обвиняет, что ты убил и что ты украл». Смердяков отвечает: «Да что же больше остается? [...] и кто же им поверит после всех тех улик? Дверь-то Григорий Васильевич отпертую видели-с, после этого как же-с. Да что уж, бог с ними! Себя спасая, дрожат»<sup>86</sup>.

Попытка защитника свести показания Григория к действию на него крепчайшей настойки не способна разрушить дьявольскую доказательность двери, привидевшейся Григорию открытой<sup>87</sup>.

В речи прокурора вновь дает о себе знать решающее значение этой подробности. Прокурор подводит итог поведению Дмитрия во время его ареста ранним утром после ночного убийства следующим образом: «В этих случаях самое первое дело, самая главная задача следствия — не дать приготовиться, накрыть неожиданно, чтобы преступник высказал заветные идеи свои во всем выдающем их простодушии, неправдоподобности и противоречии. Заставить

---

<sup>85</sup> ПСС. Т. 15. С. 65 (часть IV, книга XI, глава VIII: «Третье, и последнее свидание, со Смердяковым»).

<sup>86</sup> ПСС. Т. 15. С. 47 (часть IV, книга XI, глава VI: «Первое свидание со Смердяковым»).

<sup>87</sup> ПСС. Т. 15. С. 98 (часть IV, книга XII, глава II: «Опасные свидетели»).

же говорить преступника можно лишь внезапным и как бы нечаянным сообщением ему какого-нибудь нового факта, какого-нибудь обстоятельства дела, которое по значению своему колоссально, но которого он до сих пор ни за что не предполагал и никак не мог усмотреть. Этот факт был у нас наготове, о, уже давно наготове: это показание очнувшегося слуги Григория об отворенной двери, из которой выбежал подсудимый. Про эту дверь он совсем забыл, а что Григорий мог ее видеть, и не предполагал. Эффект вышел колоссальный. Он вскочил и вдруг закричал нам: „Это Смердяков убил, Смердяков!“<sup>88</sup>

Следует настойчиво подчеркнуть, что также и защитник убежден в виновности Дмитрия, и свое выступление он проносит как *exercitium logicum*, логическое упражнение. Показательно, каким образом он в своей речи обсуждает роковую деталь. Он говорит: «Об этой двери свидетельствует лишь одно лицо, бывшее, однако, в то время в таком состоянии само, что... Но пусть, пусть была дверь отворена, пусть подсудимый отперся, солгал из чувства самозащиты, столь понятного в его положении, пусть, пусть он проник в дом, был в доме — ну и что же, почему же непременно коли был, то и убил?»<sup>89</sup>

Следовательно, и защитник не может не покориться силе доказательности, которой обладают показания Григория. Упомянув решающую подробность, он сбивается и в конце концов пытается выставить показания Григория правдой, которая ничего не значит.

Однозначного психологического объяснения ошибке Григория не дается. Остается открытым, был ли это обман органов чувств или обман памяти. В пользу обмана органов чувств говорит незадолго до того выпитая настойка, содержащая

---

<sup>88</sup> ПСС. Т. 15. С. 148 (часть IV, книга XII, глава IX: «Психология на всех парах. Скачущая тройка. Финал речи прокурора»).

<sup>89</sup> ПСС. Т. 15. С. 162 (часть IV, книга XII, глава XII: «Да и убийства не было»).

шалфей, подорожник, перец и спирт (!)<sup>90</sup>, и ожидания, выказавшие себя в выкрике «Отцеубивец!»; эти ожидания могли подладить все обстоятельства, имевшие место в преддверии того, что было пережито, под правдоподобие центрального предвиденного события.

С другой стороны, вполне возможно, что потеря сознания, вызванная ударом Дмитрия, кровопотеря и жестокость подозреваемого, тем самым доказанная, могли способствовать тому, чтобы позднее в память вкралась еще одна дополнительная подробность, подкрепляющая сложившееся убеждение.

Вне всякого сомнения, Григорий неколебимо убежден в виновности Дмитрия, ибо он как раз за три дня до своего допроса присутствовал-таки при избиении Дмитрием Федора Павловича. Слишком многое позволяет предположить, что Григорий и впрямь увидел открытую дверь. Чисто психологически его заблуждение не может быть разоблачено как таковое.

Объяснение того, как это в действительности произошло, могут дать лишь двое: Дмитрий и Смердяков. Опровержение Дмитрия в сопоставлении с показаниями добропорядочного и честного Григория воспринимается как голословное утверждение. Смердяков мертв, так что правда достижима лишь благодаря посредничеству Ивана.

Внезапная попытка Ивана спасти своего брата с неизбежностью представляется суду подозрительной. Хорошо заметное лихорадочное состояние Ивана препятствует приданию веса его показаниям, что лишь дополнительно ускоряет свершение рока, обрушившегося на Дмитрия. Низость Смердякова решает дело; он совершил убийство, сознательно взяв на себя роль Дмитрия, так что его признание, которое подтверждает в качестве свидетеля один лишь Иван, должно выглядеть как изощренное построение Ивана. Поэтому мнение суда о Дмитрии, давно установившееся благодаря

---

<sup>90</sup> ПСС. Т. 15. С. 97–98 (часть IV, книга XII, глава II: «Опасные свидетели»).

показаниям Григория, не могло бы измениться и в том случае, если бы Иван был в состоянии столь же предметно изложить признание Смердякова, как хронист сделал это для читателей, основываясь на позднейших расспросах Ивана.

Как каждому известно, показания Григория содержат не единственное доказательство вины Дмитрия. Открытая дверь — это все-таки сигнал, с которым вполне сочетаются все обстоятельства и создают тот круг, из которого Дмитрию не вырваться. Одним словом: показания Григория требуют осуждения Дмитрия.

В «Братьях Карамазовых» Достоевскому удалось две вещи, которым трудно найти что-либо равное. Пустую строку писатель сделал важнейшей строкой всего романа, благодаря чему в главе IV «В темноте» (часть III, книга VIII) опущено описание действительного совершения убийства. Безжизненный предмет, обычная дверь, ведущая из жилого дома в сад, на протяжении сотен страниц сохраняет свое значение опоры, на которой, как на едином стержне, покоится все здание «судебной ошибки». Первоклассное архитектурное достижение. Да, для обвиняемого эта дверь — заклатье и Бога, и черта. «Кто неправильно застегнул первую пуговицу, уже не застегнется как следует» — говорит Гете. Высказывание слуги Григория — это и есть первая пуговица адекватного толкования «Братьев Карамазовых».

### *Своеобразие*

Один короткий текст воистину исторгся из «Братьев Карамазовых», чтобы вести собственную жизнь за пределами романа: это поэма о Великом инквизиторе, содержащаяся в пятой главе пятой книги. Иван Карамазов сидит со своим братом Алексеем в трактире и открывает ему, что сочинил в уме поэму, которую и хочет брату прочесть. Следовательно, речь здесь идет не о чем-то записанном; мы слышим устный рассказ того, что не существует в другом виде. Но поэма столь

твердо внедрилась в его сознание, что он помнит ее наизусть. Место действия — Севилья в XVI веке. Христос вновь является на земле, его снова арестовывают, и он должен быть снова казнен. В этот раз на костре. Великий инквизитор, девяностолетний старец, обращается к Христу с речью о том, что Он пришел для того, чтобы помешать; Он хочет даровать людям свободу, а человек, мол, не создан для того, чтобы быть свободным. «Завтра сожгу тебя. Dixi». И Алеша спрашивает своего брата, завершается ли на этом его поэма. Иван отвечает:

«— Я хотел ее кончить так: когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо смотря ему прямо в глаза, и видимо не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит ему: “Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!” И выпускает его на „темные стогна града“. Пленник уходит.

— А старик?

— Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее».

О «Великом инквизиторе» Ивана Карамазова и его включенности в диалог с братом Алексеем написаны многочисленные книги и разнообразные статьи<sup>91</sup>. Поэма Ивана давно ведет

---

<sup>91</sup> Следует особенно отметить «Легенду о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» В. В. Розанова (1891); см. ее тщательное немецкое издание с обширными приложениями: *Rosanow W. Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines kritischen Kommentars (mit zwei Vorworten, einem Nachwort, fünf Beilagen und zwei Etüden «Über Gogol») / Hrsg. und mit einer Vorbemerkung sowie einem Nachwort versehen von R. Grübel. Aus dem Russischen von R. und W. Grübel, S. Looschen und A. Ramm. Oldenburg: BIS-Verlag*



отдельное существование вне романа, в совершенно различных контекстах. Иван, конечно же, желает оправдать Великого инквизитора и полагает, что ему это удалось. А Алексей видит в поэме своего брата дифирамб Христу и опровержение молчанием слов Великого инквизитора.

В самом романе, где настоящее место поэмы Ивана, текст делает зримым превращение Ивана из атеиста в верующего христианина, ибо в конце романа, после осуждения Дмитрия Иван прочтет своего «Великого инквизитора», подобно Алексею, как дифирамб Христу.

Вне романа текст выпадает из интрафикционального контекста и становится, если абстрагироваться до самого высокого уровня, примером того, что учреждение, просуществовавшее (каким бы образом это ни случилось) столетия, может назваться «мертвой оболочкой» (по выражению Карла Ясперса) и что оно начнет презирать или даже казнить своего основателя, если бы он смог вновь явиться. Ни от какого иного произведения Достоевского вставной рассказ (даже и «Акульский муж» из «Записок из Мертвого дома») так не отделялся и не становился столь самостоятельным, как «Великий инквизитор» из «Братьев Карамазовых».

Прочтенный заранее, «Великий инквизитор» (в Германии он между тем давно уже издан отдельной книжкой в издательстве «Реклам») стал бы, без сомнения, достойным рекомендации введением в «Братьев Карамазовых». Помимо того, этот роман прямо-таки переполнен текстами разнообразнейших родов.

Как показал Владимир Захаров, Достоевский работает в «Братьях Карамазовых» со всеми мыслимыми литературными жанрами<sup>92</sup>. Да, этот роман — подлинная энциклопедия

---

der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, 2009 (Studia Slavica Oldenburgensia, hrsg. von R. Grübel, G. Hentschel und G.-B. Kohler; Bd. 18). Из последних монографий укажем: *Sandoz E. Political Apocalypse. A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor. Second edition revised.* Wilmington, Delaware: ISI Books, 2000.

<sup>92</sup> Захаров В. Н. «Братья Карамазовы»: метафизика текста // «Die Brüder Karamasow». Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-

употребительных повествовательных форм. Достоевский отмечает в письме к своему издателю Михаилу Каткову от 12 декабря 1879 года: «Роман мой „Братья Карамазовы“ я пишу „книгами“»<sup>93</sup>. И, по мнению Захарова, так как ранее разделение романов на «книги» не было, это имеет особое значение.

Каждая книга «Братьев Карамазовых» представляет определенный литературный жанр. И Захаров перечисляет романы: семейный (книга I: «История одной семейки»), социально-психологический (книга II: «Неуместное собрание» и книга IV: «Надрывы»), эротический (книга III: «Сладострастники»), философский (книга V: «Pro и contra» и книга VI: «Русский инок») <sup>94</sup>, христианский (книга VII: «Алеша»), уголовный (книга VIII: «Митя»), детективный (книга IX: «Предварительное следствие»), воспитания (книга X: «Мальчики»), мистический (книга XI: «Брат Иван Федорович»), судебный (книга XII: «Судебная ошибка»). Внутри этих основных жанров Достоевский использует малые литературные и нелитературные жанры — такие, как, например, анекдот или рецензия на картину, и все это с видимой радостью, доставляемой ему многообразием письменных и устных форм выражения, которые, все без исключения, легитимируются. Как «роман романов» «Братья Карамазовы» — это синтез различнейших повествовательных форм. Но через этот

---

Gesellschaft, Gaming, Niederösterreich, 30. Juli — 6. August 1995 / Mit einem Vorwort und einer Bibliographie hrsg. von H.-J. Gerigk. Dresden: Dresden University Press, 1997. S. 213–227 (Artes liberales; Bd. 1).

<sup>93</sup> ПСС. Т. 30/I. С. 134 (письмо № 828).

<sup>94</sup> Особого внимания заслуживает монография Кристианы Шульц: *Schulz Ch. Geschichtsschreibung der Seele. Goethe und das 6. Buch der «Brat'ja Karamazovy»*. München: Otto Sagner, 2006 (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik; Bd. 47). Исследовательница рассматривает запутанное интертекстуальное построение действия шестой книги, в которой, по мнению некоторых читателей, беспардонно прервана основная сюжетная линия, а также интертекстуальные связи с произведениями Гете: «Фауст» (образ Pater'a Seraphicus'a), «Вильгельм Мейстер» («Признания прекрасной души») и «Из моей жизни. Поэзия и правда». В итоге анализируется жанровопоэтическое новаторство Достоевского в его житии Зосимы, записанном Алексеем Карамазовым «с собственных слов его».

синтез, полагает Захаров, протягивается сквозной нитью «христианский метароман», состоящий из всех тех эпизодов, что обсуждают положение церкви и государства, отношение человека к Богу и все, что с этим связано. Этот «христианский метароман» находит свое выражение в общем и целом «романа романов». Столь далеко идет это содержательное, удивляющее и сразу же убеждающее открытие Владимира Захарова! — ученого, также сделавшего себе имя в науке еще продолжающимся Полным собранием сочинений Достоевского, печатаемым по старой орфографии, в котором «Бог» снова пишется с заглавной буквы, что было отменено при Ленине в 1918 году<sup>95</sup>.

Правда, к соображениям Владимира Захарова остается прибавить, что в связи с главной сюжетной линией романа, т. е. с судьбой Дмитрия Карамазова, столь же заметен интерес Достоевского к криминологии, как и к христианству миссионерского толка. И *криминология*, и *христианство* имеют равное значение для общей внутренней связности метаромана. Они взаимно обуславливают друг друга как основополагающие перспективы человекопонимания, нашедшего свое центральное воплощение в «Житии великого грешника».

### ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Теперь, после того, как окончен анализ пятикнижия Достоевского, пришло время побеседовать в более свободной манере (но при этом мы не должны утратить нить изложения), и нам позволено более вольное обращение с автором и его произведениями.

Что объединяет пятикнижие? Всего пять лет спустя после смерти Достоевского Эжен-Мельхиор де Вогюэ в своей

---

<sup>95</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Канонические тексты / Издание в авторской орфографии и пунктуации под ред. профессора В. Н. Захарова. Петрозаводск, 1997-. Т. 1- (издание продолжается).

эпохальной монографии о русском романе («Le Roman russe»; Paris, 1886) написал о писателе следующее:

«Смотря по тому, какое излишество его таланта более затронет душу, его можно по справедливости назвать философом, апостолом, сумасшедшим, утешителем огорченных или палачом спокойных умов, Иеремией каторги или Шекспиром дома умалишенных. Все эти названия будут заслужены, но, взятое в отдельности, ни одно не будет достаточно»<sup>96</sup>.

Подобный разброс мнений сохраняет актуальность и сегодня, но Вогюэ отнюдь не имеет в виду того, что многообразие восприятия этого произведения дает право узаконить прочтение любого читателя. Ибо Вогюэ также подчеркивает, что есть одна черта, общая всем героям Достоевского: одержимость одной идеей, что программно выражено в «Бесах». И действительно, в этом смысле «одержимость» — константа мира Достоевского. Вогюэ делает акцент на одержимости в том смысле, как она понималась в Средневековье: чуждая воля принуждает героев Достоевского совершать чудовищные поступки наперекор самим себе: «бесноватый и Раскольников в „Преступлении и наказании“, и Рогожин в „Идиоте“, бесноватые и все эти заговорщики, убивающие себя и друг друга без определенной причины, цели»<sup>97</sup>.

Воля ко злу ради него самого «без всякого к тому мотива» (так на свой лад определяет это Вогюэ) овладевает на месте преступления и Раскольниковым, и Петром Верховенским, и Смердяковым: в каждом отдельном случае под предлогом рациональных доводов. Понимание Достоевским зла находится здесь в непосредственной близости к «бесу противоречия» Эдгара Аллана По, бесу, который принуждает совершать запретное только потому, что оно запрещено. Здесь речь идет о двойнике,

---

<sup>96</sup> Вогюэ Э. М. де. Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский / Издание В. Н. Маракуева. М., 1887. Ср.: *Vogüé E.-M. de. Le Roman russe / Augmenté d'un article sur Maxime Gorki. Précédé d'une étude de P. Pascal.* Paris: Editions l'Age d'Homme, 1971. P. 251, 246 (Collection Slavica).

<sup>97</sup> Вогюэ Э. М. де. Современные русские писатели. С. 58.

который со времен романтизма подает свой голос истомленному «я» и принуждает к иррациональным деяниям. Этот аспект одержимости, присущей героям Достоевского, Вогюэ зорко распознал. Позднее во французской литературе Андре Жид изобразил очень схожий феномен, назвав его «беспричинным поступком» (*acte gratuit*), как например, в его романе «Подземелья Ватикана» или в его рассказе «Плохо скованный Прометей».

Еще одна черта, объединяющая пятикнижие Достоевского, — это безотцовщина как предпосылка жизненного пути главных героев. Как уже разъяснено в подробностях, в 1860-е годы молодое поколение в России вырастает без унаследованных ценностей. Все родные отцы (так выстраивает свои романы Достоевский) оказываются духовно несостоятельными. Молодое поколение вырастает поэтому в вакууме, вакууме без будущего. Живая жизнь способствует возникновению жизненных идеалов, когда самостоятельная жизнь только начинается и готовит молодых людей к встрече с их духовными отцами, которых Достоевский выискивает в русском христианстве и которых изображает в образах Макара Долгорукого в «Подростке» и старца Зосимы в «Братьях Карамазовых». Но путь очищения всегда пролегает через игольное ушко личного кризиса. Совершенно пессимистически в этом смысле завершаются второй и третий романы: «Идиот» и «Бесы». В «Подростке» духовный отец впервые воплощен, чтобы затем в полной трезвости мысли быть наставником в «Братьях Карамазовых».

Напрашивается решение исследовать идейную взаимосвязанность пяти великих романов и выявить, каким образом в них отражена тревога Достоевского за будущее России. Однако и здесь актуальна максима Адорно: «Всякое произведение искусства — смертельный враг другого произведения искусства»<sup>98</sup>. В нашем контексте это значит: всякий роман

---

<sup>98</sup> Ср.: Adorno T. W. Antwort auf die Umfrage «Literarische Wahlverwandtschaften. Die zehn größten Romane der deutschen Literatur» // Der Tagesspiegel. 1956, 25. Dezember. S. 5.

Достоевского живет сам по себе, это собственная вселенная смыслов и миропонимания. На языке науки выразим это так: миры, воздвигнутые отдельными романами Достоевского, всякий раз увлекающие нас и исторгающие нас из нашего собственного мира, отнюдь не тождественны. В связи с этим уже состоявшаяся рецепция Достоевского имеет своим зримым последствием тот факт, что каждый из пяти его великих романов имеет свою собственную группу почитателей, в каждой из которых как минимум один — почитатель милостью Божьей.

Томас Манн называет «Преступление и наказание» «величайшим детективным романом всех времен»<sup>99</sup>. Вальтер Беньямин, восхищенный «Идиотом», отделяет зерно «чистой человечности», свободное от идеологии, от «национального» в «ауре русского духа», ему видится устрашающее движение смысла романа в целом как «громадное обрушение кратера». Он характеризует Мышкина через его одиночество: «При полнейшей скромности, более того, смиренности, этот человек совершенно непрístupен и его жизнь источает строй, центром которого является собственное, до ничтожно малых величин зрелое одиночество. И в самом деле, этим достигается чрезвычайно странный результат: все события, как бы далеки от него они ни были, обладают гравитационным воздействием на него, и это воздействие на одного человека составляет содержание книги»<sup>100</sup>. Альбер Камю, сосредотачиваясь на «Бесах», делает Алексея Кириллова центральной фигурой своих размышлений в «Мифе Сизифа» и в «Бунтующем человеке»

---

<sup>99</sup> *Mann T. Dostojewski — mit Maßen // Mann T. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer Bücherei, 1968. Bd. 3. S. 9.*

<sup>100</sup> *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. М., 1996. С. 222; Benjamin W. Der «Idiot» von Dostojewski // Benjamin W. Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955. Bd. 2. S. 127–131 (первая публ. в 1921 году).*

и, как будто походя, пишет еще сценическую версию романа, лучшую из всех, что можно себе представить, снабдив ее метким названием «Одержимые»<sup>101</sup>. Герман Гессе, очарованный «Подростком», выстраивает образцовый фундамент для этологического осмысления романа, что так редко случается у его коллег-писателей<sup>102</sup>. Зигмунд Фрейд заявляет: «„Братья Карамазовы“ — величайший роман из всех, когда-либо написанных, а „Легенда о Великом инквизиторе“ — одно из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно»<sup>103</sup>.

Разумеется, никто не пожелает воспрепятствовать предпочтению того или иного романа, документированного приведенными выше высказываниями, столь же мало, как и отговорить литературоведа поразмышлять о причинах воздействия Достоевского на читателей. В такой перспективе Достоевский предстает нам как расчетливый и изощренный производитель художественных эффектов. И предложенный анализ пятакнижия был призван помочь составить хотя бы некоторое впечатление об этом мастере управления нашим постижением художественных текстов. Можно говорить об одной и той же поэтике всех пяти романов, опирающейся на семь факторов воздействия, на что уже выше, хотя и вскользь, указывалось. Перечислим их: (1) преступление, (2) болезнь, (3) сексуальность, (4) религия, (5) политика, (6) комизм и (7) воистину коварная техника повествования, согласно которой всегда одновременно нечто показывается и скрывается, так что читателя принуждают к совершенно особой внимательности, чтобы

---

<sup>101</sup> Ср.: *Les possédés: pièce en trois parties / adaptée du roman de Dostoïevski par Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1959.

<sup>102</sup> *Hesse H. Dostojewski // Hesse H. Schriften zur Literatur / Hrsg. von V. Michels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. Bd. 2. S. 304–338.

<sup>103</sup> *Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. К. М. Долгова*. М., 1995. С. 285. Ср.: *Freud S. Dostojewski und die Vätertötung // Freud S. Studienausgabe / Hrsg. von A. Mitscherlich u.a.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969. Bd. 10. S. 267–286. Здесь: S. 271.

ничего не упустить. Поэтика Достоевского — это «макиавеллическая поэтика», у которой есть лишь одна цель — околдовать читателя и совершенно сковать его внимание. И, чтобы достигнуть этого, Достоевский создает столь всеобъемлющий образ человека, что призванными к его интерпретации чувствуют себя различнейшие факультеты: теологический, юридический, медицинский и философский. Ни один из них, впрочем, не может претендовать на особую и доминирующую компетентность в отношении пятикнижия Достоевского, даже если следует признать криминологию и христианство краеугольным камнем воплощенных тем и потому в первую очередь обратиться к юристу и теологу.

Но с точки зрения «макиавеллической поэтики», за которую несет ответственность литературовед, именно эти два краеугольных камня вызывают наибольшее сомнение. Ибо приходится спросить, не вспыхивают ли преступления, любовно изображенные Достоевским («тяжкое деяние убийства», говоря словами Шиллера), предельно ярко лишь на фоне христианской этики? Одним словом: Достоевский-художник имеет совсем другие причины настойчивых обращений к христианству, чем Достоевский, переживший сибирскую каторгу. Он сам не высказывался на эту тему. Секретов мастерства не выбалтывают. И нам важно отнюдь не разрешить загадку его искусства; нам важно увидеть ее.



## Глава четвертая «ИГРОК». МЕСТО ДЕЙСТВИЯ — ГЕРМАНИЯ

### ДОСТОЕВСКИЙ и Германия

В 1862 году Достоевский впервые приезжает в Германию. Он посещает Берлин, Дрезден, Висбаден, Баден-Баден, Кельн. Это самая первая из его поездок за границу, длящаяся два с половиной месяца; он публикует очерк, ей посвященный, — «Зимние заметки о летних впечатлениях». Правда, Германия упомянута в этом очерке только мельком; действительно описаны и подвергнуты основательной критике были Франция, Англия, Швейцария и Италия. За этой поездкой последовали другие — среди прочих также с Аполлинарией Суловой в 1863 году, которая о ней оставила дневник, повесть «Чужая и свой» (здесь под чужим именем выведен Достоевский) и письма. С забавными выпадами и произвольными утверждениями эту «любовную историю», отразившуюся в «Игроке», описывает дочь Достоевского Любовь Федоровна (1869–1926). Она видит в рассказчике от первого лица автопортрет отца, а в возлюбленной своего отца — прототип «различных причудливых и странных героинь его романов»: Аглаи в «Идиоте», Лизы в «Бесах», Грушеньки в «Братьях Карамазовых»; а также полагает, что «и многие другие являются более или менее снимками» с этой молодой женщины<sup>1</sup>.

В целом Достоевский не бывал ни в одной другой стране столь часто и столь подолгу, как в Германии (если, конечно, не считать Россию). О его путешествиях в Германию

---

<sup>1</sup> Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской / Пер. с нем. Л. Я. Круковской. Под ред. и с предисл. А. Г. Горнфельда. М.; Пг., 1922. С. 38.

сохранились свидетельства самого разного рода. К примеру, дневник Анны Григорьевны Достоевской о двух поездках 1867 года. Он начинается с фразы: «Мы выехали из Петербурга в 5 часов в веселый ясный день 14 апреля». Все записи по отдельности точно датированы и 31 декабря завершаются в конце 561 страницы следующим образом: «1867 год кончен». Описываются Дрезден, Баден-Баден (с июня по август), Базель и Женева<sup>2</sup>.

«Дневник 1867 года» А.Г. Достоевской дал русскому врачу Леониду Цыпкину (1926–1982) импульс к сочинению романа «Лето в Бадене» (написан в 1977–1981 годах)<sup>3</sup>. Это воображаемое повторение поездки Достоевского, обогащенное еще и ассоциациями человека XX столетия. Это повторение в одно и то же время и проникновенное, и отстраненное, ибо для Леонида Цыпкина, писателя русско-еврейского происхождения, антисемитские предрассудки Достоевского были непостижимы: «...и мне казалось до неправдоподобия странным, что человек, столь чувствительный в своих романах к страданиям людей, этот ревностный защитник униженных и оскорбленных, горячо и даже почти исступленно проповедующий право на существование каждой земной твари и поющий восторженный гимн каждому листочку и каждой травинке, — что человек этот не нашел ни одного слова в защиту или в оправдание людей, гонимых в течение нескольких тысяч лет, — неужели он был столь слеп? или, может быть, ослеплен ненавистью? — евреев он даже не называл народом, а именовал племенем, словно это

---

<sup>2</sup> Это же время, с августа 1867-го по сентябрь 1868 года, освещено в следующей подборке документов: *Dostojewski in der Schweiz: ein Reader* / Hrsg. von I. Rakusa unter Mitwirkung von F. Ph. Ingold. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

<sup>3</sup> Роман был впервые переведен на немецкий язык в 1983 году. Большой резонанс вызвал повторный перевод, предисловие к которому написала Сьюзен Сонтаг: *Zypkin L. Ein Sommer in Baden-Baden. Aus dem Russischen von A. Frank. Mit einem Vorwort von S. Sontag*. Berlin: Berlin Verlag, 2006. S. 193.

были какие-то дикари с Полинезийских островов»<sup>4</sup>. Страстное предисловие Сьюзен Сонтаг к английскому переводу «Лета в Бадене» способствовало международной известности и широкому распространению романа. Проблемное поле, на важность которого со своей точки зрения указал Леонид Цыпкин, детально и систематически рассмотрел Феликс Филипп Ингольд в своей монографии «Достоевский и еврейство» (1981)<sup>5</sup>, ставшей уже классической. К книге Цыпкина, которая поначалу, в 1982 году, могла появиться, конечно же, лишь в «Новой газете», нью-йоркском еженедельнике для русских эмигрантов, отсылает и Максим Шраер в пронизательном обзоре «Достоевский, еврейский вопрос и „Братья Карамазовы“»<sup>6</sup>.

О времени, проведенном в Германии, опять же говорится в «Воспоминаниях» А.Г. Достоевской, написанных через тридцать лет после смерти писателя, в 1911–1918 годах. Анна Григорьевна родилась 30 августа 1846 года в Петербурге и скончалась 9 июня 1918 года в Ялте. Еще в родительском доме она познакомилась с произведениями Достоевского и особенно восхищалась его незавершенным романом «Не точка Незванова».

И наконец, сохранилось немалое количество, пожалуй, наиболее важных свидетельств — это письма Достоевского из Германии, непосредственно передающие его впечатления, мысли и переживания. Они отобраны так, чтобы привлечь читателя, и подробно прокомментированы Карлой Хильшер в ее монографии «Достоевский в Германии» (1999)<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Цыпкин Л. Лето в Бадене. Роман / Вступ. статья С. Сонтаг. Послел. А. Устинова. М., 2003. С. 157.

<sup>5</sup> Ingold F. Ph. Dostojewskij und das Judentum. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

<sup>6</sup> Shraer M. D. Dostoevskii, the Jewish Question, and The Brothers Karamazov // Slavic Review. Summer 2002. Vol. 61. No. 2. S. 273–291.

<sup>7</sup> Hielscher K. Dostojewski in Deutschland. Mit zahlreichen Abbildungen. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999.

В хронологическом порядке документированы пребывания в Висбадене, Бад-Хомбурге, Баден-Бадене, Дрездене и Бад-Эмсе. В качестве эпиграфа к предисловию Карла Хильшер избрала следующую цитату из письма Достоевского к брату Андрею от 16 декабря 1869 года: «Одно худо — что не в России мы». Ею сказано все: что бы ему не повстречалось, Достоевский повсюду видит подтверждение своим устоявшимся пред-рассудкам, своему отвержению Западной Европы, находящейся, по его мнению, во власти черта. Ныне общепризнано, что намеренно негативный взгляд, «око, отравленное недоброжелательством», как сказал бы Ницше, способно заметить нечто весьма верное и даже забавное. Так, Достоевский, к примеру, пишет: «А я именно никогда не чувствовал себя лучше здоровьем, как в этом скверном Эмсе».

За рабочим столом в Петербурге в октябре 1866 года его раздражение по поводу Западной Европы в целом, и по поводу Баден-Бадена в частности, изливается сугубо творчески: он диктует юной стенографистке, которая немногим позже станет его женой, повесть «Игрок». В ней достается всем — немцам, французам, евреям, полякам. Он в изобилии набрасывает недоброжелательные краткие портреты. Удивительное исключение составляет лишь англичанин по имени Астлей, обрисованный как «славный человек», хотя он и не безупречен, с точки зрения Достоевского, ибо владеет сахарным заводом. Ни в одном из произведений писателя не обрисовано общество столь интернационального состава, как в «Игроке». Этнопсихология русского национализма здесь выразилась особенно ярко; при этом пространные уничижительные выпады против Германии и Франции как будто готовят место еще не состоявшемуся самообретению России. Главный герой повести Алексей Иванович, молодой бедный дворянин, находит в игорной страсти лишь временный выход из своего убогого настоящего — таков аллегорический смысл построения Достоевского, которое и здесь определено заботой о будущем России.

Остается отметить: «Игрок» — это единственное произведение Достоевского, действие которого протекает за пределами России. Место его действия — Германия, скажем точнее: город с явно аллегорическим названием Рулетенбург. Но главный объект изображения — отнюдь не иностранцы, а русские, здесь, в урочище азарта, утратившие свои корни, они гонятся лишь за материальной выгодой.

Подобное обобщенное изображение настроений своих земляков в летней столице Европы предпринимается в то самое время, когда все русские литераторы с именем и с заслугами так или иначе приезжали в Баден-Баден, но никогда вместе: Василий Жуковский, Николай Гоголь, Иван Тургенев, Лев Толстой, Иван Гончаров. Конечно, все они никогда не бывали здесь в одно и то же время; так, например, Достоевский и Толстой так ни разу нигде и не встретились, даже и в России. Они также и не переписывались. В свою очередь Тургенев и Достоевский так рассорились в конце концов, что однажды они стояли, не здороваясь, напротив друг друга на вокзале в Баден-Бадене, да так и разошлись. Напрашивается вопрос, кто же из русских классиков *не побывал* в Баден-Бадене. Ответ таков: Александр Пушкин, Михаил Лермонтов и Антон Чехов. Пушкин и Лермонтов умерли безвременно и никогда не выезжали за границу, а Чехов недолго лечился в Баденвейлере, где он также и умер. На эту тему Рената Эфферн написала книгу содержательных культурно-исторических миниатюр «Трехглавый орел: Россия в гостях в Баден-Бадене» (1997)<sup>8</sup>; как видно из ее названия, речь здесь идет, помимо прочего, и о политических фигурах.

Для Достоевского Баден-Баден середины 1860-х годов — показательное место заурядного общения. Разумеется, своим «Игроком» писатель хотел показать гостившим там русским

---

<sup>8</sup> *Effern R.* 1) *Der dreiköpfige Adler: Russland zu Gast in Baden-Baden.* 2. Aufl. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1999; 2) *Russische Wege in Baden-Baden.* Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000.

самих себя в зеркале их самоотчужденности. Следует иметь в виду, что в тексте романа различаются Бад-Хомбург, Баден-Баден и Рулетенбург, под которым нельзя понимать Висбаден. Рулетенбург невозможно найти ни на одной географической карте. Это символ и фантом всех игорных казино, которые только возможно себе представить, это Лас Вегас девятнадцатого столетия, составленный Достоевским из лоскутков всех мест, в которых он сам играл.

Топоним «Рулетенбург» Достоевский, по всей видимости, почерпнул из русского перевода очерка Уильяма Теккерея «Семья Киклбери на Рейне» («The Kicklebury on the Rhine», 1850), который в 1851 году с названием «Английские туристы» был напечатан в восьмом номере журнала «Отечественные записки». Переводчик А. И. Бутаков перевел здесь вымышленный топоним «Rougetnoirebourg» (от *фр.* «городок красного и черного») как «Рулеттенбург» (sic!). Можно утверждать наверняка, что Достоевский читал именно этот номер «Отечественных записок», ибо именно в нем была напечатана комедия его брата Михаила. Теккерей намекал выдуманным им Rougetnoirebourg'ом на Бад-Хомбург, где посещал казино и Достоевский. Когда же в «Игроке» говорится о Шлангенберге, то подразумевается Шлангенбад, находящийся в десяти километрах от Висбадена (где, к слову сказать, незадолго до своей смерти лечился Готфрид Бенн), в то время как под «променадом», т. е. «под каштановой аллеей» (см. начало главы восьмой), имеется в виду аллея Лихтенталер. Эмпирическим прототипом для «Hotel d'Angleterre» был «Английский двор» («Englischer Hof»), также в Баден-Бадене. В отношении персонажей и мест для литературных детективов, желающих выяснить, что в реальном мире давало толчок фантазии автора, «Игрок» — это просто сокровищница<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> В особенности см. комментарий В. Н. Захарова в его русском издании «Игрока»: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск, 2005. Т. 6. С. 723–753.

## «ИГРОК»

Тот, кто в случайном разговоре заведет речь об «Игроке» Достоевского, должен быть готов к тому, что кто-либо из собеседников непременно вставит: «Он ведь написал его всего в двадцать шесть дней». А в действительности было так: хотя Достоевский и продиктовал этот текст в течение двадцати шести дней своей стенографистке Анне Сниткиной, на которой он женился менее, чем через четыре месяца, но над планом этой повести писатель напряженно трудился начиная с 1863 года, что подробно документировано его письмом к Н. Н. Страху от 18 сентября 1863 года. Достоевский указывает в нем, что «сюжет рассказа» — «один тип заграничного русского», весь «как будто стоящий» перед ним: «Он — игрок, и не простой игрок, так же как Скупой рыцарь Пушкина не простой скупец». Достоевский прибавляет: «Если „Мертвый дом“ обратил на себя внимание публики как изображение каторжных, которых никто не изображал *наглядно* до „Мертвого дома“, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание как *наглядное* и подробнейшее изображение рулеточной игры»<sup>10</sup>.

Так что будем держать наготове мнение Бодлера: кто хочет быстро писать, должен прежде много размышлять. И Достоевский действительно многое продумал заранее. Однако его преследует предубеждение, что он слишком поспешно работал, будучи стеснен в средствах.

Заметно это из текста? Несомненно нет. Напротив, текст отделан до последней детали. Ни следа невнимательности. И это несмотря на то, что Достоевский избирает рассказчика от первого лица, создающего впечатление бесконтрольного, поспешного написания. Ведь это лишь стилистическое средство, уже использованное им в «Записках из подполья». Подобный тон повествования свойственен фельетонисту, общающемуся без литературных претензий о различнейших

---

<sup>10</sup> ПСС. Т. 28/2. С. 51.

темах, — так ведь и сам Достоевский поступал в своих журнальных статьях. Достаточно вспомнить, например, его статьи 1861 года из «Времени» с общим заглавием «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Позднее, в 1874 году он опубликует целый роман, выдержанный в таком повествовательном тоне.

Взглянем теперь на действие «Игрока», который, между прочим, единственное произведение Достоевского, не печатавшееся поначалу ни в каком из журналов, а сразу вышедшее в свет отдельным изданием и одновременно, вместе с еще другими произведениями писателя, — в третьем томе собрания его сочинений. Именно издатель Ф. Т. Стелловский убедил Достоевского в обоих случаях отказаться от изначального заглавия «Рулетенбург» и дать произведению «более русское» название «ради публики». Достоевский согласился, оставив название городка в тексте повести. Томас Манн называет «Игрока» «изумительным романом», «действие которого разворачивается на немецком курорте с неправдоподобным и безвкусным названием Рулетенбург, — здесь он с невиданной доселе правдивостью раскрывает психологию страсти, одержимость бесом, имя которому — случай» («Достоевский — но в меру», 1946)<sup>11</sup>. А своим искусственно образованным словом Достоевский, по всей видимости, желал привлечь внимание к искусственности жизни игрока, которую тот вел в казино.

О чем же идет речь? Рассказчик и одновременно главный герой — это молодой человек в возрасте около двадцати пяти лет; он ведет нечто вроде дневника, в котором фиксирует свои переживания, чтобы затем их внутренне осмыслить и тем самым от них избавиться, что ему, как нам приходится заключить, не удается. Роман завершается фразой: «Завтра, завтра всё кончится!» И читателю позволено ломать себе голову над

---

<sup>11</sup> Манн Т. Достоевский — но в меру // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 341; Mann T. Dostojewski — mit Maßen // Mann T. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer Bücherei, 1968. Bd. 3. S. 7–20. Здесь: S. 17.



тем, как проблемы могут быть решены. Казалось бы, это повесть без эпилога. Однако эпилог имеется в последней главе, в которой мистер Астлей сообщает рассказчику (а вместе с ним и нам) сведения об убежище Полины, а также и о смерти генерала — подобно тому, как Достоевский в первой главе умело вводит рассказчика в курс событий. В обоих случаях, с точки зрения повествования, это происходит виртуозно.

Но история еще отнюдь не завершена эпилогом в Бад-Хомбурге, она таки продолжается и выходит за пределы романа. Из семи факторов воздействия, характерных для пятикнижия Достоевского, в «Игроке» представлены, хотя и на самом заднем плане, преступление и религия. *Преступление*, правда, присутствует только в на мгновение вспыхивающих пожеланиях рассказчика от первого лица: в его пожеланиях избить Полину, одновременно обожаемую и ненавидимую, и даже задушить ее. И *религия* тоже имеется только как пожелание, как пожелание будущего «воскресения» рассказчика из ада игровой страсти. *Политический аспект* — это отторжение от Европы. *Комизм* привносят немецкий барон и идеал немецкого «фатера». Изощренная *техника повествования* увлекательно сочетает три временных плоскости: ведение записок, основное действие, предысторию действующих лиц. Но доминирующей темой становится одержимость рулеткой, охватывающая рассказчика, словно *болезнь*.

Достоевский изведal эту болезнь на себе, но, в отличие от своего героя, обуздal ее. Собственные переживания находят выражение также в образе Полины. Писатель осмысляет здесь детали своей любовной связи с Аполлинарией Сусловой, с которой он познакомился еще в 1861 году. Она родилась в 1840-м и умерла в 1918 году; сама была писательницей, сторонницей женской эмансипации, посещала лекции в Петербургском университете. С Достоевским она путешествовала по Франции, Швейцарии, Италии и Германии. Летом 1863 года, поджидая его в Париже, она изменила ему со студентом-медиком из Испании, который ее вскоре оставил.

Отношения Аполлинии Суловой с Достоевским после этого продолжались, но теперь это были отношения «брата и сестры», продлившиеся до 1865 года. В 1880 году она вышла замуж за Василия Васильевича Розанова (1856–1919), русского писателя, философа культуры и исследователя творчества Достоевского; Розанов был на шестнадцать лет ее моложе. Соответствующие знания о частной жизни Достоевского, конечно же, существенно способствовали популярности «Игрока». Такие истории снова и снова прямо-таки магически влекут к себе читателей, чувствующих себя полностью посвященными в биографию автора. Биографический фон принадлежит, однако, к творческой психологии, а отнюдь не к поэтологии. С поэтологической точки зрения значение имеет исключительно произведение искусства, то, каким образом было изображено то, что следовало изобразить, причем важны только знания, которые можно извлечь об этом из самого произведения. Сам Достоевский так сформулировал это в одной из своих статей 1861 года: «Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»<sup>12</sup>.

Основное действие в «Игроке» происходит в течение всего нескольких дней, выхваченных из временно́го отрезка длиной в два года. После двенадцатой главы в том, что касается записывания хронологически излагаемых событий, происходит скачок во времени на один месяц вперед. Рассказчик от первого лица размышляет, снова начав писать: «Уж не сошел ли я тогда с ума и не сидел ли все это время где-нибудь в сумасшедшем доме, а может быть, и теперь сижу, — так что мне все это *показалось* и до сих пор только *кажется*»<sup>13</sup>. Устра-

---

<sup>12</sup> ПСС. Т. 18. С. 80. Цитата почерпнута из статьи Достоевского «Г-н <Добролю>бов и вопрос об искусстве» (1861).

<sup>13</sup> ПСС. Т. 5. С. 281.

шающая мысль. Рассказчик, охваченный происшествиями «беспорядочными» и «почти чудесными», был увлечен «вихрем» в некий «круговорот» и лишился покоя, которого теперь ищет, записывая пережитое, в безымянном немецком городке. Зачин тринадцатой главы содержит центральный пассаж размышлений рассказчика о себе самом, который вновь тянется к перу, пытаясь разобраться с «безобразным сном» последнего месяца и «всеми оставшимися по нем впечатлениями»; при этом он читает в немецком переводе Поля де Кока, пошловатого французского беллетриста, которого «почти не может терпеть». Серьезное чтение нарушило бы «обаяние только что минувшего», и безобразный сон «разлетелся бы в дым». После пятнадцатой главы проходят три недели до того момента, как рассказчик снова усаживается за письменный стол и сообщает о времени, проведенном в Париже. А когда начинается последняя, семнадцатая глава, после этого «записывания событий» снова прошел еще ровно один год и восемь месяцев.

Мы видим, Достоевский драматизирует процесс записывания своего рассказчика и желает, чтобы читатель это представил. Этот рассказчик желает «дать себе, по возможности, точный отчет», но с ним снова и снова что-то случается, так что каждый раз ему попросту не начать писать. Короче: Достоевский использует временную структуру своего романа для характеристики рассказчика от первого лица, что ранее было им еще сделано в «Записках из подполья». Их первая часть становится понятна, если знать, что происходящее в ней вызвано центральным событием, описанным во второй части; воспоминание о нем настигает рассказчика из его прошлого здесь и сейчас, «по поводу мокрого снега».

В «Игроке» рассказчик поначалу состоит учителем в доме одного овдовевшего русского генерала в отставке, который, по уши в долгах, ожидает смерти своей тетушки, являясь ее наследником, чтобы затем, благодаря обретенному богатству, добиться руки сомнительной француженки, мадемуазель Бланш. Рассказчик обожает падчерицу генерала, Полину.

Однако, по всем признакам, Полина давно увлечена жалким маркизом де-Грие.

Богатая тетушка (недолюбливающая Европу и полная сил в свои пятьдесят семь лет) внезапно объявляется в Рулетенбурге, просаживает в казино все свои деньги (много больше, чем выиграла) и возвращается назад в Россию. После того, как она, «словно призрак» (по выражению Урса Хефтриха), поначалу присутствует во всеобщих кривотолках, ее в высшей степени живое появление посреди романа — это первоклассный броский эффект<sup>14</sup>. Финансовое положение Полины и ее отчима теперь внезапно становится безнадежным.

Полностью во власти своей возлюбленной, рассказчик отправляется в казино, где выигрывает сто тысяч флоринов. Однако то, как он затем появляется у нее, отталкивает Полину, и игрок отправляется в Париж с мадемуазель Бланш, где растраниживает свой выигрыш. В последней главе мы видим его вернувшимся в Германию, живущим в условиях, унижительных для его достоинства. И богатая тетушка, и генерал скончались; и игрок отвергает в Бад-Хомбурге настойчивый совет мистера Астлея вернуться к Полине. Роман завершается лихорадочным погружением главного героя в дурман игорной страсти как в убежище от неодолимой действительности.

Ни в одном другом произведении Достоевского не говорится столь часто и столь в открытую о деньгах, как в «Игроке». Это вызвано тем, что в Рулетенбурге нет более никакой другой темы. Что иное казино, как не прямой и публичный доступ к блеску и нищете капитала? Постоянно надеясь сразу стать богатыми, играют игроки в игорном доме Рулетенбурга. Ростовщичество уродливой и старой процентщицы

---

<sup>14</sup> См. главы 9–13. Ср.: *Heftrich U. Schwarz oder Rot. Fjodor Dostojewskijs waghalsigste Partie — der Roman «Der Spieler» in Swetlana Geiers Neuübersetzung // Neue Zürcher Zeitung. 2009. 24. Dezember.* Старуха обещает богатство, а молодой человек сидит за игорным столом — Урс Хефтрих исследует в «Игроке» параллели к пушкинской «Пиковой даме», к которой Достоевский скрыто отсылает также и в «Преступлении и наказании».

побуждает Раскольникова стать убийцей по идеологическим соображениям; Аркадий Долгорукий хочет стать богатым, как Ротшильд; в «Братьях Карамазовых» в центре внимания «пачка кредиток»; в камине Настасьи Филипповны должны были сгореть сто тысяч рублей, а когда Степан Трофимович в «Бесах» незадолго до своей смерти дарит свои последние сорок рублей набожной продавщице Библий, он порывает тем самым с всесторонне доказанным материалистическим эгоизмом своего окружения. В «Мертвом доме» деньги имеют хождение как «чеканенная свобода». Генрих Бёлль полагает: «Деньги играют у Достоевского роль почти, как Моби Дик, белый кит, у Мелвилла: Достоевский и почти все его герои всегда в погоне за деньгами и никогда их не имеют»<sup>15</sup>. Однако следует прибавить, нигде, как в «Игроке», деньги не предстают нашему взору во всей наготе их доступности. Достоевский позволил деньгам являться здесь во всех их опосредованных и непосредственных формах.

В связи с этим дадим слово выдающемуся социологу XIX столетия: «То, что существует для меня благодаря *деньгам*, то, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это — я *сам*, владеец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я *есть* и что я *в состоянии* сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью. Я *уродлив*, но я могу купить себе *красивейшую* женщину. Значит, я не *уродлив*, ибо действие *уродства*, его отпугивающая сила, сводится на нет деньгами. Пусть я — по своей индивидуальности — *хромой*, но деньги добывают мне 24 ноги; значит я не *хромой*. Я плохой, нечестный, бессовестный, скудоумный человек, но деньги в почете, а значит, в почете и их владеец. Деньги являются высшим благом — значит, хорош и их владеец. Деньги, кроме того,

---

<sup>15</sup> Böll H. Dostojewski und das Geld // Über Dostojewski. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1980. S. 56–58. Здесь: S. 57.

избавляют меня от труда быть нечестным, — поэтому заранее считается, что я честен. Я *скудоумен*, но деньги — это *реальный ум* всех вещей, — как же может быть скудоумен их владелец? К тому же он может купить себе людей блестящего ума, а тот, кто имеет власть над людьми блестящего ума, разве не умнее их? И разве я, который с помощью денег способен получить *все*, чего жаждет человеческое сердце, разве я не обладаю всеми человеческими способностями? Итак, разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»

Из этого можно заключить: «Если *деньги* являются узамы, связывающими меня с *человеческою* жизнью, обществом, природой и людьми, то разве они не узы всех уз? Разве они не могут завязывать и расторгать любые узы? Не являются ли они поэтому также и всеобщим *средством разъединения*? Они, поистине, и разъединяющая людей *“разменная монета”* и подлинно *связующее средство*; они — [...] *химическая сила общества*»<sup>16</sup>.

Автора зовут Карл Маркс (1818–1883); в вышеприведенных отрывках из «Экономическо-философских рукописей 1844 года» он предпринял толкование слов Мефистофеля из «Фауста» Гете (часть I, сцена четвертая: «Кабинет Фауста», стихи 1824–1827). Центральная реплика Мефистофеля такова:

Когда куплю я шесть коней лихих,  
То все их силы — не мои ли?  
Я мчусь, как будто б ног таких  
Две дюжины даны мне были!  
(перевод И. А. Холодковского)

---

<sup>16</sup> *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. М., 1961. Т. 42. С. 146 (третья рукопись, отрывок [«Деньги»]). Ср.: *Marx K.* Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 // *Marx K., Engels F.* Werke. Berlin: Dietz Verlag, 1977. Ergänzungsband: Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844. Erster Teil. S. 564–565 (drittes Manuskript, Abschnitt: [«Geld»]).

Правда, процитированное выше толкование сразу же получило марксистский пуант.

Вписать в такие координаты отношение персонажей «Игрока» к деньгам все-таки уместно, а также психологически несложно. Хотя таким образом проясняется, что игорная страсть рассказчика, господствующая над ним ради себя самой, выступает за пределы, очерченные ей марксизмом: «О, не деньги мне дороги! Я уверен, что разбросал бы их опять какой-нибудь Blanche и опять ездил бы в Париже три недели на паре собственных лошадей в шестнадцать тысяч франков. Я ведь наверное знаю, что я не скуп; я даже думаю, что я расточителен...» Деньги предоставляют главному герою возможность эстетизированного существования, хотя и не продолжительного. А игорная страсть преобразует также и место, где ей предаются: «С какою алчностью смотрю я на игорный стол, по которому разбросаны луидоры, фридрихсдоры и талеры, на столбики золота, когда они от лопатки крупера рассыпаются в горящие, как жар, кучи, или на длинные в аршин столбы серебра, лежащие вокруг колеса. Еще подходя к игорной зале, за две комнаты, только что я слышу дзеньканье пересыпающихся денег, — со мною почти делаются судороги»<sup>17</sup>, — читаем мы на той же странице. Противоположность, возникающая в противовес реальности казино, — это обывательское прилежание и бережливость немецких «фатеров», по которым русский рассказчик проходит с особенной язвительностью. Однако христианская эсхатология Достоевского, имеющая целью преобразование сознания, а не политический переворот, сохраняет полный иммунитет против интеграции коммунистических настроений.

В «Игроке» есть замечательная сцена, показывающая нам рассказчика выигравшим; его выигрыш столь тяжел, что он почти не в состоянии идти. Алексей Иванович выигрывает, словно в трансе. Это происходит в четырнадцатой главе. Темп

---

<sup>17</sup> ПСС. Т. 5. С. 312.

повествования необычайно высок. Читатель скорее перелистывает одну страницу за другой. Алексей Иванович слышит вблизи голос, сообщающий ему по-французски, что он выиграл «сто тысяч флоринов», и Алексей Иванович вспоминает: «Я вдруг очнулся. Как? я выиграл в этот вечер сто тысяч флоринов! Да к чему же мне больше? Я бросился на билеты, скомкал их в карман, не считая, загреб всё мое золото, все свертки и побежал из воксала. Кругом все смеялись, когда я проходил по залам, глядя на мои оттопыренные карманы и на неровную походку от тяжести золота. Я думаю, его было гораздо более полупуда. Несколько рук протянулось ко мне; я раздавал горстями, сколько захватывалось. [...] Аллея была темна, так что руки своей нельзя было различить. До отеля было с полверсты. [...] Почти уж в конце аллеи вдруг страх напал на меня: „Что, если меня сейчас убьют и ограбят?“ С каждым шагом мой страх возрастал вдвое. Я почти бежал. Вдруг в конце аллеи разом блеснул весь наш отель, освещенный бесчисленными огнями, — слава богу: дома! Я добежал в свой этаж и быстро растворил дверь. Полина была тут и сидела на моем диване, перед зажженной свечою, скрестя руки. С изумлением она на меня посмотрела, и, уж конечно, в эту минуту я был довольно странен на вид. Я остановился пред нею и стал выбрасывать на стол всю мою груду денег»<sup>18</sup>.

Что же происходит? Он дарит ей пятьдесят тысяч флоринов, отсчитывает их и кладет перед ней, предлагает ей завтра ехать с ним, засыпает без сил; она проводит ночь рядом с ним и презрительно швыряет ему пятьдесят тысяч в лицо: «Пачка больно ударила мне в лицо и разлетелась по полу. Совершив это, Полина выбежала из комнаты». А накануне вечером он выложил свой выигрыш перед ней на стол: «Огромная грудка билетов и свертков золота заняла весь стол, я не мог уж отвести от нее моих глаз; минутами я совсем забывал о Полине. То

---

<sup>18</sup> ПСС. Т. 5. С. 295. Об изображении игровой страсти см. в особенности: *Engelhardt D. von. F. M. Dostojewskij: «Der Spieler». Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht // Dostoevsky Studies. New Series. 2010. Vol. 14. S. 89–114.*



начинал я приводить в порядок эти кучи банковых билетов, складывал их вместе, то откладывал в одну общую кучу золото; то бросал всё и пускался быстрыми шагами ходить по комнате, задумывался, потом вдруг опять подходил к столу, опять начинал считать деньги». Полина остается недвижно сидеть на своем месте, пристально смотрит на него, и он вынужден убедиться, что ее взгляд наполнен ненавистью. Короче: она увидела его насквозь и знает теперь, что игорная страсть одержала в нем победу над любовью к ней и снова и снова будет эту победу одерживать. То истерически нежна, то презрительна, Полина переживает нервный срыв в своем гостиничном номере.

Сквозная тема «Игрока» — это любовь-ненависть Алексея и Полины. Каждый из них желает обратить другого в рабство, так что, как пояснил Рудольф Нойхойзер, возникают садомазохистские отношения, намечающие неожиданную тематическую близость «Игрока» Достоевского и «Венеры в мехах» Леопольда фон Захер-Мазоха, романа, опубликованного всего на несколько лет позднее, в 1869 году<sup>19</sup>. Алексей и Полина, главные герои «Игрока», рассматриваемые в таком контексте, весьма показательны для любовных чувств раннего модерна, и это за два десятилетия до *Fin de siècle*!

И все же эта любовная история у Достоевского лишь фон для центрального изображения игорной страсти главного героя. Алексей обретает свою идентичность, лишь бескорыстно отдавая жизненную энергию рулетке — сиюминутному дурману. «Игрок» знаменует появление в литературном наследии Достоевского темы «русского за границей» — темы, проходящей через все пятикнижие и в потенции, и в реальности. «За-граница», порожденная жизненными обстоятельствами самого Достоевского, обращается в отрицательный лейт-мотив аллегорического ландшафта его поэтической вселенной.

---

<sup>19</sup> Ср.: *Neuhäuser R. Dostojevskijs Roman «Der Spieler». Eine andere Lesart // Dostoevsky Studies. New Series. 2002. Vol. 6. S. 48–55. Здесь: S. 54–55.*

## Глава пятая

# СВЯЗЬ МЕЖДУ БИОГРАФИЕЙ И ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЕВСКОГО

### ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Связь между биографией и творчеством Достоевского, как это можно легко доказать, очень тесная. Писатель, несомненно, относится к тем авторам мировой литературы, кто в творчестве весьма интенсивно использовал свой жизненный опыт. Теперь хотелось бы пояснить это утверждение в тезисной форме.

Начнем с чего-то внешнего, с мест действия произведений Достоевского. Это без исключения места, в которых он сам жил и потому благодаря собственным наблюдениям знает их в подробностях — в отличие от Карла Мая, повествующего нам о «Сокровище Серебряного озера» или посещающего с нами замок Родриганда; ни того, ни другого сам Карл Май не видал. Для деталей он использовал справочники, все остальное — фантазия. Было бы, однако, совершенно неверно, если бы мы пожелали противопоставить друг другу два этих принципа создания наглядности места. Побывал ли Жюль Верн в «центре земли», видал ли он «деревню в воздухе»? Представала ли взору Джонатана Свифта Академия в Лагадо до того, как он ее с ее безумными учеными забываемо изображает в «Путешествиях Гулливера»? Бывал ли Франц Кафка когда-либо «в исправительной колонии»?

Если Достоевский не изобретает мест действия своих произведений, то это его личная причуда, исследовать которую входит в задачи психологии творчества. Место действия всех

ранних произведений Достоевского — почти исключительно Петербург. Я имею в виду столь блестящие произведения, как «Двойник», «Хозяйка» и «Белые ночи». В Петербурге он чувствует себя, как дома, хотя и родился в Москве. Об остановках на его жизненном пути вскоре еще поговорим. Не только действие ранних повестей, написанных до 1849 года, разыгрывается в Петербурге, но и действие трех из пяти его великих романов. Здесь происходит основное действие «Преступления и наказания» и «Подростка». «Идиот» как начинается, так и оканчивается в Петербурге; герои лишь ненадолго перебираются в Павловск. Но атмосфера города на Неве, окутанного туманом, каждый раз иная. Так, в «Записках из подполья» Петербург представлен в мокром снегу, а в «Преступлении и наказании» — в знойные дни середины июля. Всякий раз изображена также различная среда. В. С. Бирон опубликовала в 1991 году книгу «Петербург Достоевского», в которой указано двадцать два петербургских адреса писателя<sup>1</sup>.

Хотя острог в Омске выдвинут в центр лишь одного литературного произведения, но его не забудет ни один из тех, кто прочел «Записки из Мертвого дома». Имеет ли столь гениальное напоминание об этом мире, замкнутом в самом себе, что-либо общее с тем, что автор сам отбыл там арестантский срок? Тот же вопрос можно поставить в связи с эпилогом «Преступления и наказания», разыгрывающимся в Сибири. Место действия «Бесов» — Тверь, хотя в самом романе этот город не назван, и речь идет все время лишь о «нашем городе». А в «Братьях Карамазовых» описана Старая Русса, которая именуется в тексте Скотопригоньевском (Светлана Гайер, переводя роман на немецкий язык, опираясь на мое предложение, перевела Скотопригоньевск как «Viehhofen», чтобы сохранить аллегорический смысл топонима). «Игрок» «разыгрывается» (в обоих смыслах слова) в Бад-Хомбурге, Висбадене и Баден-Бадене, где играл сам Достоевский. Вымышленный

---

<sup>1</sup> Бирон В. С. Петербург Достоевского. Л., 1991.

Рулетенбург становится их символом; придуманный автором в дополнение к ним, он обретает жизнь благодаря действительным чертам всех трех городов. Но что дает такое знание об обращении Достоевского к эмпирической действительности его собственных переживаний для квалифицированной интерпретации обсуждаемых текстов? Ответ может быть только таким: ничего.

Итак, связь между литературой и жизнью не ограничивается все же тем, что автор, как можно доказать, перенес из своей личной реальности в свое произведение. Психология творчества имеет дело, прежде всего, с волнующими автора темами, что должно быть объяснено его менталитетом, его характером, его образом мыслей. Так, Тургенев презрительно именуется Достоевского «нашим маркизом де Садом» за пристрастие к изображению садистического поведения, а литературный критик Н.К. Михайловский называет его «жестоким талантом». Зигмунд Фрейд, в свою очередь, отмечает: «Достоевский упустил возможность стать учителем и освободителем человечества, он присоединился к его тюремщикам; будущая культура человечества окажется ему немногим обязана». Его развитию подведен следующий итог: «После самых пылких усилий примирить запросы индивидуальных влечений с требованиями человеческого сообщества он вновь возвращается к подчинению мирским и духовным авторитетам, к поклонению царю и христианскому Богу, к черствому русскому национализму, к позиции, к которой менее значительные умы приходили с меньшими затратами сил»<sup>2</sup>. Всякий раз здесь предпринимается попытка объяснить литературное творчество Достоевского, исходя из его образа мыслей. Ни Тургенев, ни Михайловский, ни Фрейд

---

<sup>2</sup> Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. К.М. Долгова. М., 1995. С. 285; Freud S. Dostojewski und die Vätertötung // Freud S. Studienausgabe: in 10 Bd. / Hrsg. von A. Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. Bd. 10. S. 272–286. Здесь: S. 271.

не аргументируют поэтологически. Это потребовало бы поэтологических интерпретаций конкретных произведений, при которых они предстали бы нашему взору как результат развития их тем, предприятие, для которого тогда еще не располагали соответствующим понятийным аппаратом. Рассмотрение пятикнижия Достоевского, предпринятое в этой книге, должно, по крайней мере, наметить подходы к их поэтологическому истолкованию.

Что же касается психологии творчества, которая желает именно различными способами исследовать художественное творчество, то здесь необходимо выделить научный обзор Йозефа Меера «Основания психопатологической оценки личности и типов Достоевского», также и сегодня заслуживающий того, чтобы быть прочитанным<sup>3</sup>. Йозеф Меер, помимо прочего, пересказывает Роберта Гаупа, констатирующего в связи с Достоевским: «Не случайно в том, кто наилучшим образом изображает патологические натуры, в самом заметны по большей части патологические черты. В вырисовывании таких болезненных состояний в новейшей литературе, пожалуй, никто не превосходит русского писателя Достоевского. И действительно, в нем соединены высочайшая медицинская точность с глубочайшей психологической правдой и потрясающим трагизмом. Достоевский был как раз художником, изображавшим в своих увлекательных романах то, что он сам внутренне пережил и испытал. Можно было бы назвать еще многих других (Э. А. По почти во всех его произведениях, Мопассана в его поздних сочинениях, Томаса Манна в «Будденброках», Германа Гессе в «Петере Каменцинде», Максима Горького во многих новеллах и романах), кто добился незаурядных успехов в жизненно правдивом изображении людей с психическими отклонениями, но *нигде*,

---

<sup>3</sup> *Meer J. Grundlagen einer psychopathologischen Beurteilung der Persönlichkeit und der Typen Dostojewskijs // Psychologie und Medizin. Zeitschrift für Forschung und Anwendung auf ihren Grenzgebieten. 1930. Heft 4. S. 110–199 (также отд. изд.: Berlin: Verl. d. Monatsschr. «Psychologie u. Medizin», 1931).*

*как мне кажется, не достигнуты высоты художественности Достоевского».*

Еще в 1884 году русский психиатр Владимир Чиж в своей статье «Достоевский как психопатолог» негативно оценил бросающийся в глаза факт присутствия в произведениях Достоевского столь многих «душевнобольных». Они составляют четверть всех изображенных в его романах типов. В «Преступлении и наказании», по его мнению, это: Раскольников, его мать, Свидригайлов, Мармеладов; в «Бесах» — Лебядкин, его сестра, фон Лембке, Кириллов. Как видим, Чиж весьма своеволен в причислении к «душевнобольным». И если Роберт Гауп исходит из психопатологических черт в Достоевском-авторе при художественном изображении психопатологических персонажей, то и это сомнительный аргумент, ибо в конце концов представил же Достоевский убедительно также Алешу Карамазова и старца Зосиму.

На основании того, что Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах» совершают надругательства над малолетними девочками, делался вывод, что Достоевский здесь художественно переработал собственное преступление. Даже Томас Манн еще повторяет в своей статье «Достоевский, но в меру» (1946) этот многократно цитированный слух (хотя в конце концов даже и как «ложное признание»). В.Н. Захаров со всей тщательностью показал фантастичность такого допущения в главке «Факты против легенды»<sup>4</sup>.

Правомерным, однако, кажется допустить непосредственную связь эпилепсии Достоевского и тех персонажей его произведений, что подвержены этой болезни. Этого факта Йозеф Меер лишь слегка касается. За истекшее время в этой области накопились точные научные данные о том, сколь свободно

---

<sup>4</sup> См.: Захаров В.Н. Проблемы изучения Достоевского. Учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск, 1978. С. 75–109 (глава «Факты против легенды»).

использовал Достоевский свой собственный опыт эпилепсии. Эпилепсией болел Мурин в «Хозяйке», Нелли в «Униженных и оскорбленных», князь Мышкин в «Идиоте», Лиза Труссоцкая, внебрачная дочь Вельчанинова, в «Вечном муже», Алексей Кириллов в «Бесах» и Павел Смердяков в «Братьях Карамазовых». Во всех этих случаях Достоевский изображает эпилепсию «посттравматическую» (т. е. вызванную определенной жизненной ситуацией), в то время как он точно знал, что его эпилепсия была генуинной (т. е. унаследованной), что, как было доказано, он, однако, не хотел признать<sup>5</sup>. Эпилепсия в его произведениях — это исключительно реакция на неприемлемую действительность. Знание того, что Достоевский был болен эпилепсией, может лишь отвлечь от этой поэтологической однозначности или даже скрыть ее совершенно. Следовательно, о литературном изображении самого себя нельзя говорить и здесь. Психология творчества все же может способствовать пониманию преображения, которое претерпела собственная болезнь Достоевского при изображении ее в романах. Ибо «преображению» следует также стать центральным понятием, если имеет смысл разговор о подробностях биографии Достоевского и об их превращении в художественную действительность. При этом всякому дозволяется высказывать мнение о том, что жизнь Достоевского столь же увлекательна, как и его романы.

Приведу здесь по необходимости вкратце даты, важные в данном контексте: Федор Михайлович Достоевский, русский писатель, родился 30 октября (11 ноября по новому стилю) 1821 года в Москве, скончался 28 января (9 февраля по новому стилю) 1881 года в Петербурге. В 1837 году умерла его мать, в 1839-м — его отец, врач московской Мариинской больницы. Причины его смерти в поле, среди его крепостных крестьян неясны. То, что крепостные убили своего барина, вызывает

---

<sup>5</sup> См.: *Janz D. Zum Konflikt von Kreativität und Krankheit: Dostojewskijs Epilepsie // Dostoevsky Studies. New Series. 2006. Vol. 10. P. 125–140.*

сомнения. Врачебно удостоверено, что это был апоплексический удар с летальными последствиями.

С 1838 года Федор Достоевский вместе со своим братом Михаилом обучается в Главном инженерном училище в Петербурге. После его окончания в 1843 году Федор работает чертежником, но уже через год увольняется, чтобы стать писателем. Его первый роман «Бедные люди» выходит в свет в 1845 году. Виссарион Белинский, ведущий литературный критик, с энтузиазмом приветствует это произведение.

23 апреля 1849 года в пять часов утра Достоевского арестовывают в его петербургской квартире за участие в кружке М. В. Буташевича-Петрашевского, сочтенного революционным. Ему было 27 лет. Предварительное заключение в Петропавловской крепости. В декабре смертный приговор через расстрел. Инсценировка казни на Семеновском плацу в Петербурге и помилование императором Николаем I. В наказание Достоевский должен отбыть четыре года на сибирской каторге, а затем поступить на службу рядовым солдатом в 7-й Сибирский линейный батальон в Семипалатинске. В 1855 году он произведен в унтер-офицеры, а 1856 году в прапорщики. На основании прошения от марта 1858 года в связи с его заболеванием эпилепсией Достоевский был в 1859 году помилован императором Александром II и отставлен от службы.

Возвращение в литературную жизнь. В 1862 году — первая поездка за границу, а затем последуют и другие. Западная Европа вызывает у него отторжение. Неоднократное пребывание в Германии; игра в казино Бад-Хомбурга, Висбадена и Баден-Бадена. В 1864 году умирает брат Михаил. Дважды женат: с 1857 года на Марии Дмитриевне Исаевой (умирает в 1865 году); с 1867 года — на Анне Григорьевне Сниткиной. С 1861 по 1865 год — напряженные отношения с Аполлиinarieй Прокофьевной Сусловой. Все дети от второго брака с Анной Григорьевной: Соня, Любовь, Федор и Алексей. Соня умирает через два месяца после рождения; Алексей — едва дожив до трех лет.



Наследие: восемнадцать томов литературных произведений (считая также рабочие заметки); девять томов публицистики (в том числе и рассказы «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Столетняя», «Кроткая», «Мечта смешного человека» в ежемесечнике Достоевского «Дневник писателя»); четыре тома писем (общим числом 923, не считая официальных прошений, из них два на имя царя Александра II). Академическое Полное собрание сочинений Достоевского в тридцати томах, изданное под научной редакцией В. Г. Базанова и Г. М. Фридлендера, было опубликовано в Ленинграде в 1972–1990 годах<sup>6</sup>.

Теперь необходимо представить развитие писательского мастерства Достоевского как самобытный процесс в его когерентности и динамике, процесс, протекавший среди непостоянных и изменчивых жизненных обстоятельств. Нитью, связующей все воедино, будет при этом судьба Достоевского, полностью подчиненная его одержимости писательским искусством.

## ЛИТЕРАТУРНОЕ МАСТЕРСТВО ДОСТОЕВСКОГО В РАЗВИТИИ

Первой публикацией Достоевского, состоявшейся в 1844 году, был перевод романа Бальзака «Евгения Гранде». Достоевскому было двадцать три года. В книге его имя как переводчика указано не было. Перевод появился в двух номерах журнала «Репертуар и Пантеон»; недавно он был перепечатан по старой

---

<sup>6</sup> Отношения жизни и творчества Достоевского рассматриваются в следующих изданиях: *Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского*: в 3 т. СПб., 1993–1995; *Frank J. Dostoevsky*. Princeton; Oxford, 1976–2002. Vol. 1–5; *Lavrin J. Fjodor M. Dostojevskij / Aus dem Englischen von R.-D. Keil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963 (Rowohlts Monographien); *Kjetsaa G. Dostojevskij. Stråfling, Spieler, Dichterstürst / Aus dem Norwegischen von A. Arz. Gernsbach: Casimir Katz*, 1986; *Harreß B. Mensch und Welt in Dostojevskijs Werk*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1993; *Neuhäuser R. F. M. Dostojevskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1993.

орфографии в Полном собрании сочинений Достоевского<sup>7</sup>. И хотя было бы преувеличением сказать: так Достоевский учился писать, все же этот опыт тщательной работы с текстом в ходе перевода, несомненно, был подготовкой к тому, чтобы сочинить роман самому. Ибо и «Бедные люди», первый его роман, были опубликованы в 1846 году. Уже в 1844 году Достоевский работал над ним. Тому, как писать романы, он не мог научиться у русских авторов, поэтому его взор должен был неизбежно обратиться к великим французам — помимо Бальзака, к Виктору Гюго и Жорж Санд, а также не в последнюю очередь к Эжену Сю, о романе которого «Парижские тайны» («*Les mystères de Paris*»), снискавшем широкий успех, Виссарион Белинский, авторитетнейший критик своего времени, сразу же написал подробную рецензию для журнала «Отечественные записки». В ней говорится: «Эжен Сю был этим счастливецом, которому первому вошло в голову сделать выгодную литературную спекуляцию на имя народа»<sup>8</sup>. При этом было произнесено нечто, что витало в воздухе и для молодого Достоевского. Успех на литературном поприще был связан с исполнением совершенно определенных требований к тематике произведений.

Все упиралось в то, чтобы исполнить эти установки также в отношении техники повествования в соответствии с ожиданиями публики. Эпоха Байрона, когда роман в стихах пережил расцвет, была позади. Пушкин, создавая «Евгения Онегина», еще мог опираться на Байронова «Чайльд-Гарольда»; оба романа

---

<sup>7</sup> Евгения Гранде. Роман г-на О. Де-Бальзака // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск, 1995. Т. I. С. 415–577. Несокращенное название журнала «Репертуар и Пантеон» таково: «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров».

<sup>8</sup> Ср.: Белинский В. Г. Парижские тайны. Роман Эжена Сю. Перевел В. Строев. Санкт-Петербург. 1844. Два тома, восемь частей // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1955. Т. VIII. С. 173; Ср. немецкий перевод: *Belinski W. G. Die Geheimnisse von Paris. Roman von Eugène Sue. Übersetzt von W. Strojew. St. Petersburg 1844. Zwei Bände, acht Teile* // Belinski W. G. Ausgewählte philosophische Schriften / Aus dem Russischen übersetzt von A. Kurella. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1950. S. 360–369. Здесь: S. 368.

в стихах представляли собой высочайшие литературные достижения, каждый для своего времени. С другой стороны, Достоевский все-таки сразу осознал развращающий характер публичных требований подлаживания к вкусам широкой публики, недозволительность пренебрежения к художественности. Это означало для него отважное экспериментирование с формами литературной изобразительности. В России с величайшим вниманием следили за литературной ситуацией в Западной Европе. Сам Достоевский весьма критически относился, прежде всего, к Александру Дюма, завоевавшему широкую популярность также и в России «Тремя мушкетерами» (1844) и «Графом Монте-Кристо» (1845). А в течение всей жизни Достоевский был очарован Чарльзом Диккенсом («Посмертными записками Пиквикского клуба», 1837; «Оливером Твистом», 1838; «Дэвидом Копперфильдом», 1850; «Холодным домом», 1853), неизменно ставил его выше себя. Когда Достоевский высказал это одной даме, она сделала ему прекрасный и умный комплимент: это все потому, что он-то не может быть читателем Достоевского. В молодости, правда, он ценил также «Удольфские тайны» (1794) Анны Радклиф, тот самый готический роман, который еще упоминает адвокат Дмитрия в «Братьях Карамазовых» (книга XII, глава XI: «Денег не было. Грабежа не было»).

Из немецких авторов на Достоевского произвели глубочайшее впечатление и сильнейшим образом повлияли Ф. Шиллер и Э. Т. А. Гофман. С Шиллером его роднил особенный интерес к человеческим заблуждениям. Так, Шиллер начинает свой рассказ «Преступник из-за потерянной чести» (1784) следующим утверждением: «Во всей истории существования человека нет главы более поучительной для сердца и ума, чем летопись его заблуждений. Каждым большим преступлением движет соответствующая ему сила» (пер. И. Н. Каринцевой). Э. Т. А. Гофман, напротив, обращает внимание на сумасшедших. В «Серапионовых братьях» (четвертый том, седьмой отрывок) читаем следующую реплику Киприана: «Некоторое сумасшествие, некоторая дурость присущи человеческой

природе на такой глубине, что их нельзя лучше узнать иначе, как тщательным изучением сумасшедших и дурней». Масштаб изучения человека для Шиллера — преступник, для Гофмана — сумасшедший. Достоевский объединяет две эти парадигмы. Как для Шиллера и Гофмана, для него человеческая сущность становится видна не в нормальном и не в примерном, но в из ряда вон выходящем, в искажениях, следовательно, в отклонениях от нормы. В пятикнижии Достоевского тому множество наглядных примеров.

Если с полным основанием подчеркивается такая зависимость формирующегося писателя от европейских образцов, то непозволительно сверх того забывать о само собой разумеющейся осведомленности в собственной, в русской традиции. Во главе ее Пушкин и Гоголь. От Пушкина Достоевский («гениальный читатель», как его назвал Альфред Бём) взял, к примеру, основную сюжетную схему «Пиковой дамы» для своего популярнейшего романа «Преступление и наказание», а «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», пушкинского шедевра малой прозы, определяют замысел «Подростка». Повести Гоголя «Нос» и «Записки сумасшедшего» оставили явственный след и в стиле, и в общем замысле «Двойника», ранней «петербургской поэмы» Достоевского. Во всяком случае, упрямо держится слух, что именно Достоевскому принадлежит фраза: «Все мы вышли из гоголевской шинели»<sup>9</sup>. Эту цитату не удастся подкрепить никаким зафиксированным высказыванием Достоевского, и для нас она важна лишь постольку-поскольку, ибо прежде всего неясно, кто же здесь

---

<sup>9</sup> На это впервые указал Д. Чижевский: «Известное высказывание „Все мы вышли из гоголевской шинели“ не находится ни в сочинениях Достоевского, ни в воспоминаниях о нем; возможно, оно принадлежит одному французскому дипломату, который неоднократно писал о России [...]: Мельхиору де Вогюе; не исключено также, что эта фраза в точности передавалась устно, будучи первоначально высказана Достоевским» (*Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München: Fink, 1967. Bd. II: Der Realismus. S. 74*).

подразумевается под «мы». С такими же оговорками можно было бы поместить у истоков русской литературы пушкинскую «Пиковую даму». Негероическому центральному персонажу гоголевской «Шинели» в «Пиковой даме» противопоставит совершенно героическая фигура Германна.

Все-таки не хотелось бы потерять из виду основную рассматриваемую здесь тему — писательское мастерство Достоевского в развитии; тему, анализируемую в контексте отношений его жизни и его литературного творчества. Нельзя забывать о том, что к жизни писателя принадлежат не только его любовные истории и отношение к политической реальности его времени, но также и круг чтения. Достоевский был ненасытным читателем. Но кто смог бы решить, что накладывает больший отпечаток на автора — обстоятельства его жизни или то, что он с восхищением читает и предпочитает? Сам Достоевский не смог бы нам этого сказать. А что можем сказать мы, его читатели, так это то, какой путь проделал Достоевский от «Бедных людей» (1846) до «Братьев Карамазовых» (1880) в отношении тематики и техники повествования в своих произведениях. Его развитие как писателя куда более существенным образом принадлежит к его жизни, чем его любовные переживания и реакции на политическое давление окружения. Да, создавая литературные произведения, писатель Достоевский ведет свою подлинную жизнь, для которой его эмпирическое существование с его жилыми адресами и свидетельствами о браке поставляет лишь материалы.

Одним словом, причинно-следственные связи следует развернуть на сто восемьдесят градусов, чтобы понять «Достоевского». Его «жизнь» была бы сегодня никому не интересна, если бы это не была жизнь именно этого писателя — несмотря на все необычные события на каторге, несмотря на эпилепсию и игорную страсть. Не он созидает собственное творчество, но его творчество созидает его. Творчество использует его жизнь как материал и развивает при этом собственную динамику. Достоевский подчиняется этой динамике и становится

«Достоевским», ибо динамика, возникающая вместе с тем, что следует изобразить, стремится к законченности. Говоря без обиняков: тому, кто ищет в «Игроке» Аполлинарию Суслову, следовало бы, скорее, сразу купить себе бульварной прессы, чтобы удовлетворить свое слишком человеческое любопытство.

Литературные творения Достоевского не привлекали бы сегодня внимание читателей во всем мире, если бы они уже давно благодаря своим художественным достоинствам не отрешились от условий, в которых были созданы. В каждом из случаев «понятый мир» (термин Хайдеггера) заключен в творение Достоевского таким образом, что может быть непосредственно почерпнут из него. И это отнюдь не следствие изучения Достоевского, ставшего давно международным. Но как раз международное изучение Достоевского — следствие того, что Достоевский (и совершенно независимо от этого изучения) продолжает жить благодаря своим творениям, сохраняющим силу художественного воздействия. Мы хотели показать, в чем она состоит, анализируя выше пятикнижие Достоевского и его «Записки из Мертвого дома».

Если вначале было установлено, что мировая слава писателя зиждется на этих творениях, то вследствие такого выбора из всего наследия становится ясно, что остальные литературные тексты выигрывают от воздействия на читателей шести главных произведений. Именно эти главные произведения могли бы быть написаны только им. Даже «Записки из Мертвого дома» («гениальная психологическая шалость», по выражению Ницше) имеют в «Племяннике Рамо» Дидро равноценный пандан, а «Игрок», если захочется, — в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Счастье игрока» (из «Серрапионовых братьев»).

Следует учесть также, что если бы Достоевский погиб на сибирской каторге, то ранние произведения хотя и доказали бы его природный талант повествователя, но никогда не дали бы ему места в мировой литературе, как это смогли сделать только что упомянутые шесть позднейших произведений. Также и романы Достоевского после 1856 года и до

«Преступления и наказания» (1866/67) хотя и были умело написаны, но все же, если мерить их масштабами, установленными позднее пятикнижием, несравнимы с ним по уровню мастерства. Я имею в виду «Дядюшкин сон» (1859), «Село Степанчиково и его обитателей» (1859) и «Униженных и оскорбленных» (1861). Кое-кто из почитателей Достоевского возмущен восхищением ими, но здесь речь идет не о почтении и пиетете, а о признании подлинных и ни с чем не сравнимых достижений русского мастера, только ведь и являющихся причиной того, что в конце концов «все», что он написал, вызывает особенный интерес.

Для такой высокой оценки будет полезно бросить взгляд на развитие писательского мастерства Достоевского. Как возникает гениальная вереница его поздних произведений? Первопричина, приводящая их в движение (так сказать, запускающее устройство), — это «Записки из Мертвого дома», занимающие особенное место по отношению к пятикнижию как матерний текст. Эту связь следует пояснить. Конечно же, она имеет нечто общее с жизнью Достоевского, который описывает ведь то, что он сам пережил вместе с другими на сибирской каторге. Однако это пережитое не подчинено его притязаниям художника. Его жизнь становится материалом его искусства, материалом, который он по своему усмотрению перетасовывает. Прежде всего, должно быть создано напряжение. Отцеубийца, встречаемый сразу, в первой главе «Записок из Мертвого дома», в действительности отнюдь не отцеубийца, а рассказчик не должен быть политическим арестантом, но убийцей своей собственной жены, о чем Достоевский, включая в «Записки» рассказ «Акульский муж», говорит не прямо, но в высшей степени наглядно и увлекательно. Читатель должен додуматься до этого сам. Текст не содержит на это никакого намека. Несомненно, характеристика рассказчика, к тому моменту уже скончавшегося, вымышленным издателем оставленной им рукописи, — отдельная история, предпосланная целому произведению как предисловие.

Все эти особенности — наития художественного сознания, которые Достоевский, конечно, ощущал как закономерные понуждения ремесла, ибо в «Записках» делается установка на постижение совершенно чуждой и совершенно-таки необычной для читателя среды. Короче: всюду чувствуется рука Достоевского-художника, который точно знает, кто здесь чему удивляется и чему должен удивляться.

Теперь хотелось бы взглянуть на социологическую и поэтологическую динамику, которой каждый из сюжетов, предназначенных к воплощению в литературных произведениях, увлекал своего автора. Здесь стоит вспомнить о понятии К. Г. Юнга «автономный комплекс», хотя и в качестве отдаленной аналогии, без отсылки к «коллективному бессознательному». Благодаря роману в письмах «Бедные люди» Достоевский занял совершенно осознанно определенное место в духовной жизни своего времени и тем самым, можно сказать, исполнил общественный заказ, ему предназначавшийся. Тем самым он желает найти новое литературное слово — и содержательно и по форме.

Говоря конкретнее: Достоевский стремился к тому, чтобы найти такой способ изображения сознания, при котором одновременно открывался бы и внешний, и внутренний мир. Внутренний мир изображаемого персонажа необходимо было выстроить так, чтобы в нем объективно заявлял о себе и внешний мир, на который он реагирует. Внутренний мир при этом не ставился выше мира внешнего; это было бы возвращением к романтизму. Роман «Бедные люди» (1846), первенец Достоевского, — это роман в письмах, в котором *per definitionem* каждый из персонажей высказывается в эпистолярной форме и при этом так, что читатель благодаря письмам объективно наблюдает мир внешний, а критическая оценка обоих корреспондентов изгнана прочь. Описывается любовь канцелярского служащего Макара Девушкина к гораздо более юной Варваре Доброселовой. Оба живут в бедном петербургском квартале. Макар отказывается от встреч с Варварой, чтобы не скомпрометировать ее. Их переписка длится с начала



апреля до конца сентября. Жизнерадостное весеннее настроение Макара сменяется осенним разочарованием. Варвара внезапно выходит замуж за богатого помещика Быкова, соблаздившего ее за год до этого. Подобный сюжет позволяет прозе жизни одержать победу над поэзией сердца. Внутренний мир, выражающий себя в письмах, показан Достоевским как литературный мир-призрак; этот мир, вдохновленный Руссо и западноевропейским романтизмом, беспомощен перед действительностью современной городской нищеты. В «Бедных людях» уже в полной мере нашло свое выражение умение изобразить психологию саморазоблачения корреспондентов. Virtuозно и применение пародии как средства характеристики. Виссарион Белинский, наиболее авторитетный критик того времени, хотя и полагал, что в книге есть длинноты, все же сразу заговорил о «шедевре» и даже назвал «Бедных людей» «первым социальным романом» в России.

В следующем своем произведении, «Двойнике» (1846), Достоевский испробовал совершенно другой способ изображения сознания. Он избирает воображаемого рассказчика, сообщающего в третьем лице о работе сознания главного героя, и с фотографической точностью воспроизводит ее. Внутренний и внешний миры при этом разделены. И вот главный герой, изображенный Достоевским, все более впадает в безумие, так что в его сознании субъективная и объективная реальности все более накладываются друг на друга, в силу чего читатель в конце концов не в состоянии решить, что действительно переживает описываемый субъект, а что он себе лишь воображает. На почти двухстах страницах описываются всего четыре дня из жизни главного персонажа, следующие один за другим, персонажа, которого в финале помещают в сумасшедший дом. Действие разыгрывается следующим образом: Яков Голядкин (так зовут героя) — титулярный советник, служащий в Петербурге; имея столь малый чин, он одновременно и понаторел в подчинении, и безоглядно стремится сделать карьеру. В минуту духовного отрезвления он приходит

к выводу, что среди своего успешного окружения он только жалкое создание. Его собственная шкала оценок обращается против него. Чтобы не погибнуть от этого вывода, его душа порождает двойника, который по определению имеет успех во всем, в чем его прообраз терпит неудачу. Это творение души, изначально призванное оказать помощь, имеет все же свою оборотную сторону — Голядкин воспринимает двойника как своего врага. Это значит: он не представляет себе, что двойник — это отъединившаяся компонента его собственной личности, компонента, вовсе не существующая в объективной реальности, ибо она — целиком плод его воображения. Уверенность в том, что этот враг, превосходящий его мощью, отбирает у него место в жизни, ввергает Голядкина в безумие. Следовательно, именно объективная реальность жизненных неудач вызывает к жизни двойника-галлюцинацию, привидевшегося Голядкину в первый раз, выходящим из зеркала. Отражение Голядкина в зеркале, несомненно существующее в объективной реальности, обособляется, становясь чем-то, чего в объективной реальности нет: оно ходит там и сям как двойник, вышедший из зеркала. Достоевский критикует тем самым «агональный принцип», который принуждает человека европейской культуры к соревнованию (др.-греч. ἀγών), ибо он может снискать признание и быть счастливым лишь как успешливый участник состязания. Великая французская революция, утверждая всеобщее равенство (*égalité*), воистину раскрепостила этот принцип и сделала всеобщим девизом. Голядкин не способен к соревнованию и гибнет при попытке жить по принципу, по которому живет окружающее его общество. Такова его трагедия, о которой Достоевский повествует совершенно ироничным тоном, без того чтобы тем самым иронии подверглась сама история. Безумие Голядкина — результат условий его общественного существования, которые он распознал и признал не поддающимися изменению.

Достоевский очень рано начинает изображать «мечтателя», образ, который снова и снова встречается в его последующем

творчестве. Василий Ордынов, главный герой «Хозяйки» (1847), — такой мечтатель-интеллектуал, живущий в Петербурге, вынужденный из-за переезда своей хозяйки искать себе новую квартиру. Это произведение исследователи Достоевского снова и снова связывают с рассказом Гоголя «Страшная месть» (1832). Безусловно, мы находим там череду схожих ситуаций. Однако, как кажется, Достоевский все-таки в основном ориентировался на повесть Гоголя «Вий». Оба автора разрабатывают традиционную тему ученого и ведьмы. У Гоголя «ученый» расплачивается смертью за свои чувственные устремления, тогда как у Достоевского он лишь утрачивает возлюбленную. Однако в обоих случаях молодому человеку, находящемуся во власти христианских запретов, приходится подчиниться приговору жестокой отеческой фигуры. Украинский сон Гоголя в летнюю ночь преобразается у Достоевского в лихорадочную фантазию в осенне-холодном Петербурге. К тому же Достоевский, целенаправленно обостряя сюжет в духе времени, держит наготове вполне реалистическую развязку.

Средства повествования используются в «Хозяйке» с удивительной сноровкой. Остается неясным, видится ли Ордынову во сне то, что он переживает с заглавной героиней или он дает неверное истолкование действительно произошедшему, или же действительно происходит то, что он переживает. Достоевский совершенно сознательно играет здесь с догадками читателя. О себе уже заявляет изощренный мастер техники великих романов.

Теперь рассмотрим внимательнее действие. Ордынов, чуждый миру мечтатель в поисках комнаты, находит себе в Петербурге жилье у добропорядочного немца и его дочери по имени Тинхен. Он не заселяется к ним, ибо вскоре отыскивает более многообещающее пристанище у молодой женщины, живущей с мрачным и статным стариком. Достоевский снова и снова дает заметить, что Ордынов заражен гриппозной инфекцией. Действительность подступает к нему освещенная бенгальскими огнями лихорадочных сновидений, так что галлюцинации

не исключены. Катерина, дивная красавица, девственно-сладострастна и податлива, сближается с больным Ордыновым, так что Мурина, ее угрюмого сопровождающего, охватывает яростная ненависть к его неожиданному сопернику. Однажды ночью Катерина рассказывает Ордынову мрачную историю ее несчастной судьбы, причиной которой со всей очевидностью стал демонический Мурин. Снятся ли Ордынову эти откровения или же Катерина больна психически и передает ему как пережитое то, что Мурин читал ей для развлечения? Ордынов все более подпадает под чары девушки и в конце концов чувствует, что его побуждают зарезать зловещего Мурина во сне. При пробуждении демонического старика нож выпадает из рук Ордынова; он покидает странную квартиру. Под защитой Тинхен и ее отца-немца, радушно принявших исчезнувшего жильца, Ордынов излечивается от своей болезни. Когда он по истечении нескольких недель хочет посетить Катерину, то узнает, что оба, то есть Мурин и она, исчезли навеки веков. Мурин, как выясняется, — главарь банды контрабандистов, разыскиваемый полицией; он почувствовал для себя слишком большую опасность в Петербурге.

Ордынов, мечтатель с внутренней склонностью к авантюрам, уже предвосхищает фигуру Раскольникова (1866/67). Достоевский экспериментирует в «Хозяйке» с приемом, который он далее в особенности развил в «Бесах» (1871/72) и в «Подружке» (1875): это создание «опровергаемой реальности». Произошедшее в прошлом исследуется на основании домыслов и слухов, которые в любой момент могут подвергнуться корректировке.

В «Хозяйке», как это видно, живо романтическое наследие. Достоевский столкнулся с неприятием этой повести Белинским, который не был готов понять и принять отход Достоевского от социально-критической линии «Бедных людей» и «Двойника». Все же Достоевский-экспериментатор никоим образом не оказался неверен себе, написав это произведение. С точки зрения истории литературы «Хозяйка» — один

из вариантов английского готического романа. Достоевский создает здесь атмосферу кошмара. Примечательно, что хозяина дома, в котором живет Мурин, зовут Кошмаровым.

Если после чтения «Хозяйки» обратиться к рассказам «Чужая жена» и «Ревнивый муж» (они были написаны в 1848 году, а позднее объединены в один рассказ «Чужая жена и муж под кроватью»), то способность Достоевского перевоплощаться предстанет во всем масштабе. В этих произведениях писатель перенимает ситуативный комизм и технику диалога французского водевиля. Так, в 1844 году Ф. А. Кони (1809–1879) написал пьесу «Муж в камине, а жена в гостях», а не менее известный водевиль Д. Т. Ленского (наст. имя: Воробьев; 1805–1860) назывался «Жена за столом, а муж под столом» (1841). Кроме того, Достоевский явно отсылает к фривольной беллетристике французского бульварного писателя Поля де Кока (1793–1871), чей роман «Жена, муж и любовник» (1829) особенно близок избранной теме. Мы видим здесь Достоевского-систематизатора комических эффектов. Ревность пятидесятилетнего «плешивенького, и вообще человека с виду солидного свойства», шпионящего за своей юной и жизнерадостной женой в туманном Петербурге, представлена как страсть, унижающая его самого. Всякий молодой человек в этой перспективе предстает как возможный любовник его жены, а всякая квартира как их возможное гнездышко для любовных утех. Протагонист-мономан, будучи совершенно во власти нового «следа», в конце концов врывается в спальню совершенно незнакомой женщины, в которой запутанная ситуация достигает своей бурлескной кульминации. Та же тема позднее опять разрабатывается Достоевским в рассказе «Вечный муж» (1870) в совершенно иной тональности.

Рассказ «Маленький герой», написанный в 1849 году во время заключения перед вынесением приговора, открывает новую тему в творчестве Достоевского, которая будет его все более и более занимать в романах: самобытность, даже образцовость детского чувства чести. «Маленький герой»,

одиннадцатилетний мальчик, переживая свою первую любовь, обращенную к взрослой женщине, переступает границу, отделяющую его от действительности взрослых, и стремится к «рыцарскому подвигу». Подобная неподдельная искренность отличает также Колю Иволгина в «Идиоте» (1868/69) и Илью Снегирева в «Братьях Карамазовых» (1879/80). Нельзя исключить, что «Маленький герой» дал толчок к написанию Тургеневым рассказа «Первая любовь» (1860). К тому же тематическому контексту принадлежит рассказ Достоевского «Елка и свадьба» (1848): правда, здесь акцент сделан на тлетворном влиянии мира взрослых на мир ребенка.

В «Неточке Незвановой» Достоевский предпринимает попытку написать «историю одной женщины», как это видно из подзаголовка первой части ее журнальной версии (1849), заявленной как уже написанный роман. Это первый и последний раз, когда Достоевский избирает предметом изображения жизненный путь женщины.

Неточка вырастает без отца. После смерти матери и отца, скрипача, который, услышав игру своего гениального коллеги, впадает в безумие и умирает в сумасшедшем доме, Неточку благодаря чудесному стечению обстоятельств берут на воспитание в княжеский дом, где она начинает новую жизнь и испытывает необычайно сильные дружеские чувства к княжне Кате одного с нею возраста. Позднее Неточка живет у Александры, старшей по возрасту сводной сестры Кати. Александра, по всей видимости, несчастливо вышла замуж. По случайности Неточке удается заглянуть в частную жизнь тех, кто ее приютил, и она ощущает чары, окутывающие некую тайну. На этом месте фрагмент обрывается. Неточке почти семнадцать лет.

При изображении скрипача, впадающего в безумие, чувствуется влияние Э.Т.А. Гофмана; также повесть Бальзака «Гамбара» (1837) была у Достоевского перед глазами. Замысел нового романа занимал писателя начиная с 1846 года. Этим произведением Достоевский, прежде всего, желает выразить

свое мнение о женском вопросе — теме крайне актуальной для России 1840-х годов. Вспомним о «Полиньке Сакс» (1847) А. В. Дружинина или о «Сороке-воровке» (1848) А. И. Герцена. Как и некоторые героини романов Жорж Санд (1804–1876), Неточке предстояло в конце концов стать прославленной певицей. Джозеф Франк предполагает, что Достоевский, по-видимому, желал создать русский противовес «Консуэло» и «Лукреции Флориани» Жорж Санд<sup>10</sup>, в то время как непосредственное влияние на «Неточку Незванову» оказал роман Эжена Сю «Матильда, или дневник молодой женщины». Достоевский даже намеревался перевести его вместе со своим братом Михаилом на русский язык.

В 1840-е годы Достоевский планировал написать цикл произведений, объединенный фигурой рассказчика, некоего «незнакомца», который, фланируя в фантастическом Петербурге, высматривает необычные происшествия и чудаковатых типов. Этот цикл, который, возможно, стал бы противоположностью тургеневским «Запискам охотника», должны были предположительно составить следующие произведения: «Чужая жена» (1848), «Ревнивый муж» (1848), «Рассказы бывалого человека» (1848), а также «Елка и свадьба» (1848). Однако насильственная перемена судьбы Достоевского в 1849 году воспрепятствовала воплощению этого замысла. Вероятно, цикл получил бы название «Из записок неизвестного», тем самым была бы прекрасно выражена безымянность свидетельствования о большом городе.

Можно без преувеличения сказать, что молодой Достоевский творчески усваивает в области повествовательной прозы то, к чему литература его времени проявляет главный интерес. То же, что удается узнать о его формирующемся мировоззрении, характеризуется всечеловеческой отзывчивостью, которую нелегко связать с каким-либо определенным политическим направлением.

---

<sup>10</sup> Frank J. Dostoevsky. *The Seeds of Revolt, 1821–1849*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1976. S. 349.

Своими ранними рассказами и повестями Достоевский создает собственный литературный ландшафт. Нас вводят в Петербург бедняков, полуголодных, больных лихорадкой мечтателей и глупцов, живущих в узких каморках и под грузом плодов собственной фантазии, столь же фантастичных, как и сам Петербург. Только в «Маленьком герое» и в «Неточке Незвановой» действие разыгрывается не в Петербурге. Уже Пушкин и Гоголь неизгладимо закрепили туманный город на Неве в литературном сознании как место, где происходят тяжелейшие кризисы самоидентификации.

Обращение Достоевского к чудачкам и оригиналам типично для эпохи. Это и господин Прохарчин, и шут Ползунков, и несчастный влюбленный из «Белых ночей», и Вася Шумков с его слабым сердцем, который, не выдержав напряжения этого мира, находит приют в безумии. Его друг Аркадий ощущает внутреннюю логику такого мироотрицания, когда ему в один из зимних вечеров открывается фантастичность петербургской действительности: весь этот мир со всеми его жителями, с хижинами бедняков и дворцами богачей походит в сумерках «на волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу».

Четыре года сибирской каторги прервали развитие литературного мастерства Достоевского. Ему не было разрешено писать, а также и читать (ничего, кроме Нового завета). Однако перерыва в смысле онемения его восприимчивости в действительности не было, это была творческая пауза, во время которой осмыслялось пережитое, после чего Достоевский избирает совершенно новую духовную ориентацию и по-новому «социализируется». Он покидает Мертвый дом криминалистом и христианином-миссионером; ни тем, ни другим он до этого не был, но таковым теперь останется до конца жизни. Произшедшая перемена касается тематики его произведений вплоть до последних подробностей, но не развития техники искусства повествования. Это развитие имеет свою собственную динамику.



«Неточка Незванова» — последнее произведение, задуманное Достоевским до ареста и отчасти им опубликованное. Оно осталось фрагментом, но при этом «Неточке Незвановой», как вызревшему роману, было суждено превзойти по объему все малые произведения. После же своего освобождения с каторги Достоевский не продолжил этого романа. Первое, за что он взялся после освобождения из острога, был юмористический роман, из которого, однако, был напечатан лишь один эпизод под названием «Дядюшкин сон (Из мордасовских летописей)» (1859). Название городка Мордасов было заимствовано Достоевским из повести В. А. Сологуба «Тарантас» (1845) и означает захолустье<sup>11</sup>. Содержание «Дядюшкина сна» таково.

Действие происходит в русской провинции. Центральное место в нем принадлежит престарелому князю К., дряхлому дядюшке рассказчика (повествование ведется от первого лица). Этот пожилой богач-бонвиван предлагает руку и сердце юной и очаровательной Зине Москалевой. Однако раздосадованный племянник, влюбленный в Зину, убеждает князя в том, что его обещание жениться, как и согласие невесты, были только сном. Вступая в брак с нелюбимым князем, Зина хотела получить деньги для того, чтобы отправить на лечение чахоточного школьного учителя, ее возлюбленного, и спасти того от смерти. Повесть содержит блестяще выстроенные сцены. Однако господствующие шуточные элементы не обязательно составляют единство с основным трагическим тоном произведения.

Затем Достоевский написал повесть «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), в которой он упражняется в построении многосюжетного повествования, изображая диковинные происшествия в одном помещичьем доме. В основе повествования разногласие между помещиком Егором Ильичем Ростаневым, самоотверженным и добропорядочным человеком, и Фомой Опискиным, прожженным прохвостом, принимающем

---

<sup>11</sup> ПСС. Т. 2. С. 525.

на себя роль ученого и судьи в вопросах нравственности и требующего от своего растерянного окружения беспрекословного подчинения. Во время одной из скандальных сцен Ростанев прогоняет Опискина из дома, где тот поселился, но из-за разразившейся вдруг грозы просит вернуться и в конце концов даже просит прощения. В повести с бурлескными чертами изображена таинственная власть дерзкого шарлатанства. В поэтологическом отношении имеет значение отмежевание двух персонажей друг от друга за счет многочисленных побочных линий и большого числа второстепенных действующих лиц.

Куда более честолюбиво предприятие, последовавшее сразу же за «Селом Степанчиковым», — это пространный роман «Униженные и оскорбленные»; место его действия — Петербург, а тема — нищета большого города. В то же самое время писались «Записки из Мертвого дома». Достоевский систематически предпринимает усилия для возвращения в литературную жизнь. Прежде всего, следует отметить, что он еще в том же, 1861 году, сильно перерабатывает журнальную версию «Униженных и оскорбленных» и, исключив ряд мелодраматических сцен, отдает роман в печать как отдельную книгу. Лишь в журнальной версии представлен подзаголовок «Из записок неудавшегося литератора». Правда, Достоевский не был доволен этим своим первым крупным романом, но в конце концов писал в «Примечании <к статье Н. Страхова „Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве>“» (1864): «Вышло произведение дикое, но в нем есть с полсотни страниц, которыми я горжусь»<sup>12</sup>.

«Униженные и оскорбленные» — роман с сознательной установкой на ошеломительность, сентиментальность и социальную критику, роман, эффектно изображающий нищету большого города, что стало модным в европейской литературе. Место действия — Петербург, рассадник «тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом,

---

<sup>12</sup> ПСС. Т. 20. С. 133–134.

в темных, потаенных закоулках огромного города, среди взбалмошного кипения жизни, тупого эгоизма, сталкивающихся интересов, угрюмого разврата, сокровенных преступлений, среди всего этого крошечного ада бессмысленной и ненормальной жизни». В «Униженных и оскорбленных» Достоевский оттачивает свой повествовательный инструментарий. Результат довольно гетерогенен: отдельные сцены и характеры удались.

Фигура, связующая все воедино, — рассказчик от первого лица Иван Петрович, разочаровавшийся автор романов; смертельно больной, он поверяет бумаге свои воспоминания. В них переплетаются два комплекса происшествий. История начинается со смерти старика Смита, обезумевшего жалкого обитателя петербургских трущоб. Рассказчик принимает на себя заботу о тринадцатилетней внучке умершего, оставшейся круглой сиротой. Психологичное изображение затаенной симпатии к больной эпилепсией Нелли, замкнутой и рано повзрослевшей, — несомненно один из подлинных художественных успехов романа. В конце концов она умирает, и рассказчик узнает, что она дочь князя Валковского, некогда обманувшего ее мать ради ее состояния и ввергшего ее в нищету. Князю Петру Валковскому, цинику и лицемеру, отведена ведущая роль и во втором значительном комплексе происшествий: его слабовольного сына Алешу почти по-матерински любит Наташа Ихменева, происходящая из давно уже обедневшего дворянского рода. Валковский систематически препятствует этим отношениям, ибо он прочит своему сыну богатую наследницу, и Алеша наконец покидает похищенную им возлюбленную. Рассказчик, выросший вместе с Наташей и бывший некоторое время с ней помолвленным, становится ближайшим свидетелем ее склонности к Алеше; он испытывает при этом мучения, но не ненависть. Так все надежды трех главных героев — рассказчика, Наташи и Нелли — завершаются горьким разочарованием. Рассказчик Иван Петрович — прямое продолжение мечтателя из ранних произведений Достоевского, созерцателя жизни, мазохистски лелеющего в душе свои обиды.

Итак, в 1862 году Достоевский и отточил свое умение повествовать, и нашел свою тематику с ее двумя столпами — криминалистикой и христианством. Достоевский-идеолог и Достоевский-мастер-создания-напряжения изготавливаются, чтобы выйти на финишную прямую пяти великих романов, которые отличает одна и та же «маккивеллическая» поэтика. Это значит: психопатолог преступления, неотторжимый от христианского пророка русского национализма и империализма, и мастер создания напряжения, искатель новых форм и повествователь-экспериментатор хотят теперь выступить заодно. Они вдвоем создают специфический «феномен Достоевского». «Униженные и оскорбленные» — это безобидная генеральная репетиция любителя помастерить, а в «Записках из Мертвого дома» содержится программа идеолога, которому помогал и любитель помастерить.

«Записками из подполья» (1864) Достоевский как будто устанавливает масштаб духовной сети координат для ситуации своего времени и затем пускается в марафон своего пятикнижия, опубликованного между 1866-м и 1880 годом. Объем романов от «Преступления и наказания» до «Бесов» все более возрастает и затем в «Подростке» несколько уменьшается, чтобы в «Братьях Карамазовых» стать максимальным. И несмотря на это «Братья Карамазовы» в том виде, как они нам предлагают, лишь первый том хроники, которая должна была-таки продолжить судьбу героев до начала 1880-х годов. Последнее произведение Достоевского — масштабный проект, закончить который ему не хватило сил. Завершив его, писатель создал бы пандан к «Войне и миру» Толстого (1865–1869). И все же невозможно усомниться в том, что «Братья Карамазовы» при их незавершенности вполне самостоятельное произведение.

Но не только объем имеет значение. Что за перемены претерпел образ России Достоевского от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых», можно очень хорошо показать на следующей детали: во сне о лошади, забиваемой до смерти, Раскольников видит себя семилетним ребенком,

стоящим рядом со своим отцом, в то время как происходит ужасное у них на глазах. И отец говорит ему: «Пьяные, шалят, не наше дело, пойдем!» Раскольников обхватывает отца руками, «хочет перевести дыхание, вскрикнуть, и просыпается». Это значит: у него нет отца, который был бы связан с современностью. У него нет отца — и в более узком, и в более широком смысле слова. Действие романа разворачивается в 1865 году. А в «Братьях Карамазовых», действие которых несомненно происходит в 1866 году (в год, когда впервые появились суды присяжных, после того как была обнародована судебная реформа 1864 года), Алексей Карамазов, юноша, которого хронист в «предисловии» называет своим героем, имеет отца духовного, старца Зосиму. Благодаря ему Алексей обладает принципами, способными поддержать его на дальнейшем жизненном пути, принципами, которые его родной отец ему не в состоянии предоставить. Обеспокоенный будущим России, Достоевский в своем пятикнижии вырабатывает и представляет нам в зримых образах положительные ценности: христианство особого рода, укорененное в русском православии.

Развитие Достоевского-писателя от «Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» имеет особенный пуант, рассмотрением которого я хотел бы закончить данную монографию. Это пуант, в котором жизнь и творчество Достоевского ошеломительным образом сливаются и обретают свое завершение. Я имею в виду судьбу Дмитрия Карамазова, которого арестовывают в возрасте двадцати семи лет; несколько месяцев спустя он принимает наказание за преступление, которое не совершал, но за которое должен провести в Сибири двадцать лет. Этот финал истории вызвал непонимание. В голливудском фильме режиссера Ричарда Брукса с Юлом Бриннером в роли Дмитрия (1958) осужденному позволено бежать до того, как он начинает отбывать наказание. Возможно, такой концовки желал и кое-кто из читателей. Но пуант Достоевского выглядит иначе, как это показано нашим анализом именно

деталей. Без Дмитрия нет убийства. Хотя Иван предоставляет в распоряжение убийцу, но если бы не было Дмитрия, то подготовленный Иваном убийца не совершил бы убийства. Следовательно, именно Дмитрий виновен.

Обращает на себя внимание тщательность, с которой писатель показывает необходимость судебной ошибки. Решающую роль при этом играет ошибочное высказывание слуги Григория, из-за которого все улики, говорящие о совершении преступления Дмитрием, воистину обретают силу и образуют нерушимую цепь доказательств. Позволительно сказать: без Григория нет судебной ошибки. В этом контексте надо подчеркнуть специфическую подробность: Достоевский наделил Григория фамилией Кутузов, имеющей в России совершенно особенное звучание. Думал ли Достоевский о «Войне и мире», когда писал «Братьев Карамазовых»? Вне всякого сомнения. Достаточно лишь заглянуть в главу «Смердяков с гитарой» в пятой книге романа. Флиртуя с Марьей Кондратьевной, Смердяков говорит: «В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с»<sup>13</sup>. В мире Достоевского нельзя сказать ничего худшего, чем то, что здесь говорит Смердяков. Благотворная миссия Кутузова, разгромившего французскую армию и изгнавшего ее из России, тем самым безоговорочно отвергается. И как Кутузов, того не сознавая, в «Войне и мире» действует против Наполеона, врага человечества, в качестве орудия мирового духа, так и его однофамилец Григорий Кутузов в «Братьях Карамазовых» — это орудие скрытой руки Божьей в происходящем. Судьбу Дмитрия Карамазова характеризует не то, что он жертва несправедливости, а то, что он наказан справедливо. И именно то, что он сам был справедливо, а не несправедливо наказан,

---

<sup>13</sup> ПСС. Т. 14. С. 205 (часть II, книга V, глава II: «Смердяков с гитарой»).

имеет в виду Достоевский, оставляя глубочайший комментарий, из всех, что можно себе представить, к собственному аресту, осуждению, показательной казни, помилованию, в результате которого смерть была заменена на четыре года каторги. Как смог он из противника царской власти внезапно превратиться в ее сторонника и в течение всей жизни отстаивать интересы царистского империализма? Об этом хранят молчание даже «Записки из Мертвого дома». Он не говорит почти ничего о том, что происходило в его душе, когда он был совершенно неожиданно схвачен и когда увидел, что приговорен к смертной казни. Даже из его писем, касающихся этих событий, можно узнать лишь внешние факты. А в сущности мы имеем дело с областью табуизированного. С территорией заминированных травм. Они выведены за пределы рационального осмысления и разговора о них. Но это осмысление происходит в «Братьях Карамазовых». Ни в каком другом из своих романов Достоевский не описывает совершенно неожиданного ареста, изматывающих допросов и вынесения в конце концов приговора невинно осужденному, который признает справедливым обвинительный приговор, восклицая: «Бог против меня!» Написав «Братьев Карамазовых», Достоевский заключает мир с самим собой. Он описывает здесь то, что предшествовало его арестантскому отчету, «Запискам из Мертвого дома». Мертвый дом запечатлевает результат уже произошедшей с ним перемены: хорошо заметной нетерпимостью по отношению к евреям и католикам. «Братья Карамазовы» изображают причину и обоснование такой перемены применительно к судьбе Дмитрия. В этом романе арест, допрос и вынесение приговора осужденному — центральная тема основного действия; их результат: подлинный виновник преступления Дмитрий, ибо без него, того, кто публично признается в злом умысле, невозможно претворить этот умысел в реальность. «Братья Карамазовы» — это литературно зашифрованное донесение на самого себя, оправдывающее задержание и депортацию участников кружка Петрашевского в 1849 году.

Особенное значение приобретает в данном контексте письмо Достоевского от 24 марта 1856 года из Семипалатинска генералу Эдуарду Ивановичу Тотлебену (1818–1884), хорошо знакомому Достоевскому еще по годам учения в Главном инженерном училище в составе Военной академии в Петербурге. Тотлебен проявил особый героизм во время Крымской войны; он также упомянут в рассказе Толстого «Севастополь в августе 1855 года». В этом письме Достоевский касается своего ареста и осуждения в 1849 году и отмечает: «Я был виновен, я сознаю это вполне. Я был уличен в намерении (но не более) действовать против правительства. Я был осужден законно и справедливо; долгий опыт, тяжелый и мучительный, протрезвил меня и во многом переменял мои мысли. Но тогда — тогда я был слеп, верил в теории и утопии»<sup>14</sup>. Но именно «в намерении» уличен и Дмитрий, и это и делает его виновным. И как раз в возрасте двадцати семи лет.

Так «Братьями Карамазовыми» завершаются творчество и жизнь их автора. В двенадцати книгах романа представлена в чистом виде этика Достоевского, также как и энциклопедия его повествовательных форм. А судьба Дмитрия, принимающего наказание за убийство, которого он не совершал, предполагает оценку автором своей собственной судьбы, принесшей ему арест в двадцать семь и сибирскую каторгу в двадцать восемь лет. Однако, чтобы увидеть эту параллель, читатель должен понять учение о фазах и сущности зла в том виде, в каком оно упрятано вглубь «Братьев Карамазовых». В противном случае позднее признание Достоевского совершенно невозможно воспринять. Правда, для того, чтобы должным образом понять «Братьев Карамазовых», оглядка на биографию их автора необязательна.

---

<sup>14</sup> ПСС. Т. 28/1. С. 224 (письмо № 107).



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ\*

1. В оформлении обложки использован автопортрет Ф. М. Достоевского. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 127 об.
2. Фронтиспис. Портрет Ф. М. Достоевского. Гравюра на стали. Неизвестный худ. <1877> (по фотографии Н. Досса 1876 г.). Литературный музей ИРЛИ. И 55816.
3. С. 50. Подготовительные материалы к роману «Преступление и наказание» с рисунками Достоевского. Автограф. Слева: Изображения Наполеона Бонапарта. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 95. Справа: Портрет Сони Мармеладовой. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 106.
4. С. 93. Слева: Подготовительные материалы к роману «Идиот» с рисунками Достоевского. Автограф. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 15. Справа: Портрет протагониста первой редакции романа «Идиот». Автограф. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 33.
5. С. 136. Подготовительные материалы к роману «Бесы» с рисунками Достоевского. Автограф. РГАЛИ. Ф. 93. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 10, 23.
6. С. 169. Подготовительные материалы к роману «Подросток» с рисунками Достоевского. Автограф. Справа: изображение Макара Долгорукого. РГАЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 72, 90.
7. С. 198. Подготовительные материалы к книге XII «Судебная ошибка» романа «Братья Карамазовы» с рисунками Достоевского. Автограф. РО ИРЛИ. Ф. 29444. №40. Л. 1.

---

\* Издательство благодарит К. А. Баршта за консультации и помощь при подборе иллюстраций и атрибуции рисунков Достоевского.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин, блаженный 188  
Адорно Т. В. 85, 218, 259  
Александр II 286, 287  
Александр III 154  
Аллен В. 92  
Андерсон Ш. 128
- Базанов В. Г. 287  
Байрон Д. Г. 288  
Бакунин М. А. 43, 44, 147, 157  
Бальзак О. де 131, 158, 287, 288,  
300  
Белинский В. Г. 154, 286, 288,  
295, 298  
Беллини В. 127  
Бёлль Г. 275  
Белый А. 158  
Бём А. 290  
Бенн Г. 268  
Бентам И. 40  
Беньямин В. 166, 167, 260  
Берг А. 54  
Бердсли О. 127, 130  
Бибихин В. В. 117  
Бирн Г. 180  
Бирон В. С. 281  
Бич Дж. У. 227  
Блох Э. 166, 228, 229  
Богаец Й. 48  
Бодлер Ш. 269  
Болдырев И. А. 167  
Брандауэр К. М. 180  
Бретон А. 168  
Брехт Б. 54  
Бриннер Ю. 180, 307  
Брод М. 193
- Брукс Р. 180, 307  
Бутаков А. И. 268  
Буташевич-Петрашевский М. В.  
286  
Бюргер Г. А. 32
- Валери П. 129  
Вальц К. 180  
Васёлек Э. 30  
Ведекинд Ф. 54  
Верлен П. 19  
Верн Ж. 280  
Вернер О. 180  
Виардо-Гарсиа П. 156  
Висконти Л. 127, 135  
Витгенштейн Л. 32  
Вогюэ Э.-М. де 153, 196, 257–259  
Врангель А. 10
- Гайер С. 5, 145, 281  
Гамсун К. 98, 115  
Гауп Р. 283, 284  
Геббельс Й. 163  
Гегель Г. В. Ф. 113, 226, 229  
Генрих Д. 32  
Герцен А. И. 301  
Гессе Г. 180, 188, 193, 261, 283  
Гете И. В. 253, 256  
Гитлер А. 194, 195  
Глюк К. В. 162  
Гоголь Н. В. 267, 290, 297, 302  
Годвин У. 40  
Гойя Ф. 153, 211  
Голосовкер Я. Э. 206  
Голубов К. Е. 156  
Гольбейн Г. (младший) 29, 133

- Гомер 131  
Гончаров И. А. 36, 267  
Горнфельд А. Г. 263  
Горький М. 148, 149, 213, 258, 283  
Гофман Э. Т. А. 82, 91, 130, 158, 289, 290, 292, 300  
Грановский Т. И. 154, 155  
Граф де Лотреамон (псевд. И. Л. Дюкасса) 166–168  
Григорьев А. А. 48, 304  
Гриммельсгаузен Г. Я. К. 188  
Гроссман Л. П. 7, 157, 168  
Гюго В. 63, 288  
Гюисманс Ж. К. 129
- Де Ниро Р. 180  
Джексон Р. Л. 34  
Джойс Дж. 188  
Джонс М. В. 102  
Дизраэли Б. 42  
Ди Каприо Л. 180  
Диккенс Ч. 63, 98, 158, 289  
Динер-Экштейн Б. см. Сэр Галахад 131  
Добролюбов Н. А. 48  
Долгов К. М. 261, 282  
Донн Д. 128  
Достоевская А. Г. 46, 168, 264, 265, 269, 286  
Достоевская Л. Ф. 263, 286  
Достоевский А. М. 266  
Достоевский М. М. 47, 286  
Дружинин А. В. 301  
Дубин Б. В. 128  
Дуглас К. 180  
Дучке Г. 149  
Дучке Р. 149, 166  
Дюма А. 289
- Жид А. 193, 194, 259  
Жуковский В. А. 267
- Зак Г. 34  
Захаров В. Н. 39, 168, 255–257, 268, 284  
Захер-Мазох Л. 279  
Зельдмайр Х. 33  
Зонтаг С. см. Сонтаг С.
- Ибсен Г. 194  
Иванов В. И. 57  
Ингольд Ф. Ф. 264, 265  
Исаева М. Д. 286
- Йегер Г. 19
- Казанова Д. 19  
Камю А. 34, 142, 260, 261  
Кант И. 18, 187, 200, 201, 206, 210, 211, 219–221  
Карамзин Н. М. 45  
Каринцева И. Н. 289  
Катков М. Н. 168, 256  
Кауфман В. 33  
Кафка Ф. 34, 193, 194, 280  
Квинси Т. де 60, 61  
Кейн Д. М. 91  
Кемповски В. 19  
Клейст Г. фон 113  
Клифт М. 180  
Коб Л. Дж. 180  
Ковнер А. 55  
Кок П. де 273, 299  
Колумб Х. 191  
Комарович В. Л. 168  
Кони Ф. 299  
Косиков Г. К. 167  
Крафт-Эбинг Р. фон 16  
Кристи А. 53  
Круковская Л. Я. 263
- Ланг Ф. 91  
Лаундес М. Б. 54  
Лафатер И. К. 74, 141  
Лебон Г. 163

- Ленин В. И. 148, 149, 166, 257  
 Ленский (Воробьев) Д. Т. 299  
 Лермонтов М. Ю. 36, 267  
 Лесаж А. Л. 188  
 Лессинг Г. Э. 40  
 Ли В. 180  
 Линч Д. 180  
 Ломброзо Ч. 16, 141  
 Любимов Н. М. 243  
 Люксембург Р. 19
- Мавлевич Н. С. 167  
 Май К. 280  
 Манн Т. 5, 33, 34, 53, 188, 193,  
 194, 260, 270, 283, 284  
 Маракуев В. Н. 258  
 Маркс К. 43, 44, 142, 147–149,  
 276  
 Марсо С. 180  
 Меер Й. 283, 284  
 Меерсон О. 27  
 Мелвилл Г. 275  
 Мессемер Х. 180  
 Мид Дж. Г. 116, 117  
 Миллер Р. Ф. 29, 97, 130  
 Миль Д. С. 40  
 Милюкова О. А. 25  
 Милютин М. А. 155  
 Михайловский Н. К. 282  
 Мопассан Г. де 283  
 Морсон Г. С. 49  
 Моэм У. С. 95, 96  
 Музиль Р. 188, 193–195  
 Мэтьюрин Ч. 158  
 Мюллер-Дитч Х. 20
- Набоков В. В. 130, 131, 133  
 Наполеон I 40, 43, 61, 65, 83,  
 128, 308  
 Некрасов Н. А. 48  
 Нётцель К. 197  
 Нечаев С. Г. 43, 142, 147–149,  
 154, 155, 157
- Николай I 25, 286  
 Ницше Ф. 5, 31, 33, 52, 108, 146,  
 266, 292
- Овербек Ф. 33  
 Огарев Н. П. 156  
 Олеша Ю. К. 34  
 О'Нил Ю. 128  
 Оссейн Р. 180
- Пастернак Б. Л. 130  
 Пеллико С. 19  
 Перси У. 98  
 Петр I 39, 40  
 Петрашевский М. В. см. Бута-  
 шевич-Петрашевский М. В.  
 25, 156, 286, 309  
 Писарев Д. И. 48  
 Платон 7, 30  
 Потебня А. А. 48  
 По Э. А. 52, 158, 258, 283  
 Причард Д. К. 16  
 Пруст М. 183, 243  
 Пушкин А. С. 10, 48, 82–84, 115,  
 130, 131, 267, 269, 288, 290,  
 302  
 Пэланс Д. 180
- Радклиф А. 158, 289  
 Разин Е. К. (псевд. Э. Керрик) 163  
 Рембрант ван Рейн Х. 128  
 Рильке Р. М. 147  
 Робинсон Э. Г. 91  
 Розанов В. В. 254, 272  
 Романов А. А., вел. князь см.  
 Александр III  
 Ромашко С. А. 260  
 Руссо Ж.-Ж. 188, 295
- Санд Ж. 48, 288, 301  
 Сартр Ж. П. 33, 34  
 Сократ 6, 108, 128  
 Сологуб В. А. 34, 303

- Сонтаг С. 127–130, 135, 264, 265  
Страхов Н. Н. 10, 47, 48, 155,  
269, 304  
Строев В. М. 288  
Суслова А. П. 46, 263, 271, 272,  
286, 292  
Сэр Галахад (псевд. Б. Динер-  
Экштейн) 131–133  
Сю Э. 7, 288, 301
- Тарантино К. 181  
Теккерей В. М. 268  
Телленбах Х. 114  
Тёрбер Д. 82  
Толстой Л. Н. 10, 36, 48, 186, 258,  
267, 306, 310  
Тоглебен Э. И. 310  
Триллинг Л. 33, 34  
Троцкий Л. Д. 148  
Тургенев И. С. 84, 155–157, 258,  
267, 282, 300  
Тэйлор Л. 180  
Тэйт А. 103, 104  
Тэйт Ф. 54  
Тютчев Ф. И. 100, 102
- Уайлдер Б. 91, 92  
Уайльд О. 129, 135  
Устинов А. Б. 265  
Уэллек Р. 48
- Феллини Ф. 128  
Флакер А. 49  
Флобер Г. 101, 188, 233  
Фолкнер У. 158, 225, 226  
Фонвизина Н. Д. 30, 31  
Фонда Г. 180  
Фостер Д. 180  
Франк Дж. 34, 287, 301  
Франциск, св. 128  
Фрейд З. 34, 82, 228, 261, 282  
Фридлендер Г. М. 287  
Фюлёр-Миллер Р. 29, 41
- Хайдеггер М. 8, 32, 117, 127,  
232, 292  
Хайсмит П. К. 118  
Хандке П. 98  
Харрис Э. 180  
Хейбер Г. 163  
Хемингуэй Э. 128  
Хефтрих У. 274  
Хильшер К. 265, 266  
Хичкок А. 54, 72, 133, 209  
Холодковский И. А. 276  
Хольдгейм В. 37  
Хопкинс Э. 180  
Хоркхаймер М. 150
- Церха Ф. 54  
Цыпкин Л. Б. 264, 265
- Чайковский П. И. 127  
Чандлер Р. 91  
Чернышевский Н. Г. 36, 37, 40, 48, 154  
Чиж В. Ф. 284  
Чижевский Д. И. 172, 290
- Шекспир В. 64, 128, 151, 153,  
196, 258  
Шиллер Ф. 67, 187, 262, 289, 290  
Шмид У. 134  
Шмидт А. 81, 82  
Шодсак Э. 127  
Шопенгауэр А. 119  
Шоу Дж. Б. 53  
Шраер М. 265  
Штраус Р. 135  
Шубарт К. Ф. Д. 19  
Шульц К. 256
- Эйк П. ван 180  
Экберг А. 128  
Эллисон Р. 34  
Энгельс Ф. 43, 44, 147, 148, 276  
Эфферн Р. 267

- Юнгер Э. 54  
 Юнг К. Г. 294
- Adorno T. W. см. Адорно Т. В.
- Beach J. W. см. Бич. Дж. У.  
 Belinski W. G. см. Белинский В. Г.  
 Benjamin W. см. Беньямин В.  
 Bittner R. 18  
 Bloch E. см. Блох Э.  
 Böll H. см. Бель Г.  
 Bowers F. 131  
 Brod M. 193  
 Burghard W. 65
- Camus A. см. Камю А.  
 Colli G. 31, 33  
 Cramer K. 18  
 Cullen T. 54
- Dutschke G. 149  
 Dutschke R. см. Дучке Р.  
 Dutton D. 60
- Effern R. см. Эфферн Р.  
 Ellison R. см. Эллисон Р.  
 Engelhardt D. von 278  
 Engels F. см. Энгельс Ф.
- Fischer S. 194, 261  
 Frank A. 264  
 Frank J. см. Франк Дж.  
 Frisé I. 195
- Garrard J. 130  
 Gerigk H.-J. 27, 65, 82, 102, 121,  
 135, 149, 172, 256  
 Gide A. см. Жид А.  
 Gorki M. см. Горький М.  
 Grübel R. 254, 255  
 Grübel W. 254
- Hamacher H. W. 65
- Harreß B. 287  
 Heftrich U. 274  
 Heidegger M. см Хайдеггер М.  
 Henrich D. 32  
 Hentschel G. 255  
 Herold H. 65  
 Hesse H. см. Гессе Г.  
 Hielscher K. см. Хильшер К.  
 Holdheim W. W. 37
- Ingold F. Ph. см. Ингольд Ф. Ф.
- Jackson R. L. 34  
 Janz D. 285  
 Jens A. 194  
 Jones M. V. см. Джонс М. В.  
 Jordan J. E. 60
- Kaiser G. 20  
 Kant I. см. Кант И.  
 Kauchtschischwili N. 115  
 Kaufmann W. см. Кауфман В.  
 Kerner H.-J. 20  
 Kjetsaa G. 287  
 Knust J. 54  
 Knust Th. 54  
 Kohler G.-B. 255  
 Krafft-Ebing R. von см. Крафт-  
 Эббинг Р. фон  
 Kurella A. 288
- Lavrin J. 287  
 Lombroso C. см. Ломброзо Ч.  
 Looschen S. 254
- Mann T. см. Манн Т.  
 Marx K. см. Маркс К.  
 Maugham W. S. см. Моэм У. С.  
 Mead G. H. см. Мид Дж. Г.  
 Meer J. см. Меер Й.  
 Meister G. G. 261  
 Michels V. 193, 261  
 Miller R. F. см. Миллер Р. Ф.

- Mitscherlich A. 261, 282  
Montinari M. 31, 33  
Morris Ch. W. 116  
Morson G. S. см. Морсон Г. С.  
Mulot-Déri S. 133  
Müller-Dietz H. 20, 54  
Musil R. см. Музиль Р.
- Nabokov V. см. Набоков В. В.  
Neuhäuser R. 279, 287  
Nietzsche F. см. Ницше Ф.  
Nötzel K. см. Нётцель К.
- Pasternak B. L. см.  
Пастернак Б. Л.  
Ploog E. 194  
Pushkin A. S. см. Пушкин А. С.
- Quincey T. de см. Квинси Т. де
- Rakusa I. 264  
Ramm A. 254  
Rosanow W. см. Розанов В. В.
- Sandoz E. 255  
Sartre J. P. см. Сартр Ж. П.  
Schiller F. см. Шиллер Ф.
- Schmid U. см. Шмид У.  
Schmidt A. см. Шмидт А.  
Schreiber M. 65  
Schulz Ch. см. Шульц К.  
Sedlmayr H. см. Зельдмайр Х.  
Seeley F. F. 115  
Shrayer M. D. 265  
Sir Galahad см. Сэр Галахад  
Sontag S. см. Сонтаг С.  
Strojew W. M. см. Строев В. М.  
Stümper A. 65
- Tate A. см. Тэйт А.  
Tebben K. 135  
Tellenbach H. см. Телленбах Х.  
Trilling L. см. Триллинг Л.  
Tschizewskij D. см.  
Чижевский Д. И.
- Vogt J. 229  
Vogüé E.-M. de см. Вогюз Э.-М. де  
Vorbeck A. 65
- Wellek R. см. Уэллек Р.
- Zyrkin L. B. см. Цыпкин Л. Б.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к русскому изданию .....	5
Предисловие .....	6

### Глава первая СРЕДИ ПРЕСТУПНИКОВ В СИБИРИ

«Записки из Мертвого дома» .....	9
Криминология и христианство .....	26

### Глава вторая ДУХОВНАЯ АТМОСФЕРА ВРЕМЕНИ

«Записки из подполья» .....	33
Поездки в Западную Европу .....	45
Достоевский-публицист: «Дневник писателя» .....	46

### Глава третья ПЯТИКНИЖИЕ

«Преступление и наказание» .....	50
Вступление .....	50
Интерпретация .....	53
Раскольников и Джек-потрошитель 53 — Действие в романе и его изображение 55 — Два вопроса 58 — Против Наполеона 65 — Ситуация Раскольникова 65 — Преступник возвращается на место преступления 68 — Ложное признание невинного 69 — Убийца читает газетное сообщение о своем преступлении 70 — Страх быть уличенным 71 — Замысел Достоевского 72 — Внешность Раскольникова 74 — Удар как лейтмотив 76 — Изображение сознания 78	
Своеобразие .....	79
«Идиот» .....	92
Вступление .....	92
Интерпретация .....	94
Первая часть романа 94 — Неверная оценка 97 — Не «досказывание», но молчание 101 — Загадка Мышкина 104 — Два случая неверной оценки 106 — Эпилепсия 111 — Болезнь как конфликт 115 — Собственная самость и человеко-самость 116 — Два незнакомца в поезде 118 — Поэтологическая реконструкция 120 — Характеристика Мышкина 124 — Трое аутсайдеров 125	
Своеобразие .....	126



«Бесы» .....	136
Вступление .....	136
Интерпретация.....	138
Убийство Шатова 138 — Исповедь Ставрогина 145 — Нечаевское дело 147 — Четыре смысловых уровня художественного произведения 149 — Роман как свидетельство времени? 153 — Техника повествования 157 — Россия в движении 161	
Своеобразие .....	163
«Подросток» .....	169
Вступление .....	169
Интерпретация.....	171
Положение главного героя 171 — Безотцовщина 172 — Повествовательная ситуация 173 — Письмо 174 — Заключительная сцена 175 — Техника повествования 181 — Изображение сознания 184 — Структуры: состояния и динамика 187 — Психосоматическое потрясение 189 — Петербург 190	
Своеобразие .....	192
«Братья Карамазовы».....	197
Вступление .....	197
Интерпретация.....	199
Две возможности прочтения: аллегорическая и реалистическая 199 — Кантовский образ «внутреннего суда в человеке» 200 — Аллегорический способ прочтения 201 — Реалистический способ прочтения 210 — Интеграция аллегорического способа прочтения в реалистический 214 — Промежуточное замечание 219 — В пекле улики 221 — Хронист и временная структура 224 — Как в мире появляется зло? 226 — Сердце тьмы 230 — Законы нравственный и уголовный 233 — Отец по духу и отец по крови 235 — Действительность как следствие образа мыслей 237 — От Федора Карамазова до старца Зосимы 241 — Дверь 244	
Своеобразие .....	253
Заключительные замечания .....	257

#### Глава четвертая

##### «ИГРОК». МЕСТО ДЕЙСТВИЯ — ГЕРМАНИЯ

Достоевский и Германия .....	263
«Игрок» .....	269

#### Глава пятая

##### СВЯЗЬ МЕЖДУ БИОГРАФИЕЙ И ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЕВСКОГО

Основные положения.....	280
Литературное мастерство Достоевского в развитии .....	287
Список иллюстраций .....	311
Указатель имен.....	312

Современная русистика  
Том 4

## **Хорст-Юрген Геригк**

Литературное мастерство Достоевского в развитии.  
От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых»

Редактор Н. Ю. Меньшенина

Выпускающий редактор *Е. Ф. Качанова*  
Корректор *А. М. Никитина*  
Оригинал-макет *Л. Е. Голод*  
Дизайн обложки *И. Н. Граве, И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 17.05.2016  
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 20. Тираж 500 экз.  
Заказ № 511

Издательство Пушкинского Дома  
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4  
Тел. (812)328-19-01. Факс (812)328-11-40

Издательство «Нестор-История»  
197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
191119, СПб., ул. Правды, д. 15  
Тел. (812)622-01-23

